

А.М. Амирханян

ФИЛОСОФСКИЙ КОНТЕКСТ «ИКОНИЧЕСКОГО ТЕКСТА» В ПРОЗЕ Л.Н. ТОЛСТОГО

В статье рассматривается развитие сюжета в произведениях Л.Н. Толстого, в частности обращения к православной обрядовости и атрибутике, имеющие большое значение в жизни персонажей, способствующие осмыслению свойств их души и расширяющие изображение художественного пространства до религиозной философии писателя в целом.

Ключевые слова: Л.Н. Толстой, икона, образ, иконические мотивы, сакральная символика, сюжетное «сцепление», философское значение, христианская нравственность.

Религиозная философия, церковная обрядовость, клерикальная направленность и православная атрибутика наполняют сюжеты произведений Л.Н. Толстого, сопровождая мысли и идеи писателя, «развивая» действие и характеры персонажей. В данной статье мы обратились к некоторым эпизодам из романов Л.Н. Толстого, в которых предметное изображение иконы детализируется не только в «живом» ее осмыслении, но и, расширяясь в контексте содержания культового образа, придает иконе в тексте произведения самостоятельный философский смысл.

Слово «икона» (др.-греч. *εἰκών*) означает «образ», «подобие», «изображение», «портрет», «рисунок». Икона как древний вид живописи религиозного и эстетического содержания традиционно изображает Христа, Богородицу, лики святых. Русская иконопись, заимствованная из Византии, имеет особое значение для верующих христиан. Отметим, что в отличие от греческого православия в других крупных, так называемых «сестринских», течениях христианской церкви икону как произведение изобразительного искусства, в которой закреплялся статус иконического сюжета церковного исторического предания, заменяют в некотором смысле иные сакральные формы почитания реликвий: в католицизме символика иконописи отражена в основном во фреске, в армянской апостольской церкви знаковые изображения святых и сюжеты христианского содержания в силу исторически сложившихся условий воплощены в армянской национальной миниатюрной живописи.

На протяжении веков святыни с иконическим изображением предназначались для того, чтобы защищать и отводить несчастья, и воспринимались поколениями в качестве «образа» памяти. Отсюда и другие названия иконического произведения – *лик, образа, образок* (икона маленького размера, нательный образок) и др. Богослужение, молитвы в православии невозможно представить без иконы. Люди верили и верят, что иконы творят чудеса, и относились и относятся к ним с особым почитанием. Исстари ведется, что икона выставлена в каждом храме, русском доме, избе. В «красном», красивом углу устанавливаются вместе с иконами и свечи. В «красном углу» как самом почетном месте помещения сидели хозяин дома и дорогие гости. Каждый, кто входил в дом, прежде крестился на иконы.

Праобраз иконы встречается во времена пророка Моисея (Ветхий Завет), и при земной жизни Иисуса Христа им стала именуемая в народе икона «Нерукотворный Спас». По Священному преданию, этот образ появился еще при земной жизни Христа. В одном из евангельских преданий сказано, что армянский царь Авгарь (Абгар, I в.) болел семь лет проказой, которой заразился в Персидском царстве. Желая исцелиться, он послал своего слугу в Эдессу, чтобы пригласить к себе Христа или хотя бы нарисовать его образ. Христос отказался ехать к Авгарю. Видя мучения приехавшего по поручению армянского царя «искусного живописца» Анании, который не мог отразить лик Спасителя, Христос, в окружении толпы, попросил воды, умылся и вытер лицо полотенцем, на котором отпечатались его лик, и передал царю. Авгарь, прикоснувшись, исцелился и прикрепил образ к доске, поместив ее над городскими воротами. Это предание встречается в «Истории Армении» армянского историка V в. Мовсес Хоренаци (Моисей Хоренский), являясь свидетельством того, что Бог благословил изображение святых ликов в будущем [1. С. 52, 69, 79, 81–92, 117]. По церковным преданиям, несколько «прижизненных» икон Богоматери написал апостол Лука. Церковь стала рисовать и других святых, что поначалу принималось с трудом (якобы во время молитвы люди поклоняются идолу). Но Седьмой Вселенский собор в 787 г. постановил считать икону святыней. Православие учит поклоняться не церковной утвари, т.е. дереву, краскам, полотну, а тому святому, который изображен.

Предназначение иконы не только в воплощении священных сюжетов почитания, установленных Седьмым Вселенским собором

1787 г. Икона в широком смысле – посредник между Божественным миром и земным, и во время молитвы священное изображение может даровать молящемуся Божественную истину. В литературном произведении последнее особенно важно, так как в эпизодах и сценах «общения» со священным изображением на иконе отражают динамику развития персонажа, посредством влияния сакральной символики проявляется и раскрывается некая высшая истина, и в рассматриваемых нами случаях икона «изображена» Толстым как главный «образ», основной «предметный персонаж» в том или ином эпизоде и сцене¹.

Так, анализируя философский контекст иконы в эпическом полотне Л.Н. Толстого «Война и мир», мы видим, что концепция иконы в его построении играет специфическую роль (как и в целом в русской литературе, одной из наследниц христианской философии). Нам уже приходилось писать о том, что включение «иконических» строк, мотивов об иконе встраивается в канву текста в «полифонической форме <...> предназначенной, по тексту отрывка, для отправления богослужения» [2. С. 151], но и не только. В «иконических» сценах представлена информация об иконе как ментальной зрительной памяти – автора и персонажей (ведь говорят, глаза – зеркало души). Читая (глазами) книги Священного Писания и глядя на иконы, герой воспринимает иной мир, который открывается его взору в технике росписи святых ликов – глазах, традиционно изображаемых иконописцами крупным планом. Как правило, глаза по сравнению с размерами головы даны на иконе непропорционально, они увеличены и привлекают внимание «зрителя», что делает возможным «бестелесное и мысленное созерцание» [4. С. 19]. Ссылаясь на святого Василия Великого, Л. Успенский отмечает: «Из наших чувств <...> зрение обладает наибольшей остротой восприятия чувственных вещей» [5]. В иконе, как известно, есть язык символов. И «герои <...> в поисках добра обращаются к Евангелию, Св. Писанию, верят в силу заключенных в них притч и рассказов, сознатель-

¹ По мнению церковного служителя Анатолия (Мартыновский), в иконописании «во внутренних клетях благочестивых домов души, благоговеющие к Святыне, изливают свои молитвы ко Господу преимущественно пред иконами Греческого письма, что оне, хотя неискусно, однако ближе подходят к Христианским идеям, нежели произведения Итальянской кисти» [3. С. 92].

но требовательны к исполнению долга, они размышляют над смыслом своей жизни» [2. С. 151].

У Л.Н. Толстого обращение героев в сюжете к иконописному полотну подчеркивает заложенное генетически свойство их души. Икона и ее созерцание становятся сюжетным «сцеплением» (Л.Н. Толстой), моментом интуитивного прочувствования (провидения) персонажем истины в образе святого, который, в свою очередь, видит и чувствует стоящего перед иконой, беседует с ним, страдает и наставляет его и т.п. Отношение героев «Войны и мира» к иконе осмысленно, оно одухотворено в их вере и надежде, но в сценах иконописного «сцепления», передающих метафизику любви как христианской идеи, автор оставляет за собой процесс дискурсивного обобщения.

Вместе с тем и рациональное восприятие бытия близко Толстому. Так, 16–18 июля 1901 г. Н.Н. Гусев писал: «Беседы о литературе. О Руссо Т. говорил: “Я прочел всего Руссо, все двадцать томов, включая “Музыкальный словарь”... Я боготворил его. В 15 лет я, вместо креста, носил медальон с его портретом. Многие страницы его так близки мне, что мне кажется, я сам написал их”» [6. С. 383]. Этот же биографический факт позднее отмечен Т. Полнером, который указывал, что Толстой еще «в годы детства и отрочества <...> настойчиво пытался решать основные вопросы человеческого существования», но «в шестнадцать лет разрушил свою религию и “вместо креста носил на шее медальон с портретом Жан-Жака Руссо”, к которому относился с обожанием» [7. С. 18–19].

Церковный историк русской литературы М.М. Дунаев пишет: «По собственному признанию Толстого, он в пятнадцать лет носил на шее медальон с портретом Руссо вместо креста. И *боготворил* женева-ского мыслителя. Толстой приравнивал Руссо к Евангелию – по оказанному на себя влиянию» [8. С. 421]. Однако П. Басинский справедливо замечает: «Но откуда взялось это *собственное* признание, которое довольно часто тиражируют противники Толстого?» [9. С. 14].

Следует подчеркнуть, что в доме Толстых иконам было отведено, как и полагалось, отдельное помещение – «образная». Как указывает В. Лепахин, «и в детстве, и в зрелые годы писатель молился перед иконами не только в храме, но и дома» [10. С. 354]. Вспомним в связи с этим повесть Толстого «Детство», сцену, в которой дети

подсматривали из чулана, как юродивый Гриша совершал молитву перед киотом с несколькими образами. Т.В. Комарова описывает сохранившиеся в Ясной Поляне двадцать семейных икон, пять из которых принадлежали Л. Толстому [11].

Одна из них – православная икона Святителя Льва, папы Римского, на обороте которой – надпись черными чернилами: «Графу Льву благословение бабушки». В честь этого святого родители дали имя Льву Николаевичу. В семье Толстых наряду с днем рождения писателя отмечали его именины в День святителя Льва, папы Римского, 18 февраля / 3 марта» [11. С. 23]. Вторая – «в серебряном, золоченом чеканном окладе 1787 г. работы мастера Андрея Титова» [11. С. 25] – икона святых Николая, Никона, Марии и Марфы, подарок Л. Толстому от тетушки Пелагеи Ильиничны Юшковой, с надписью «Графу Льву благословение тетеньки П. Иль.» (биографы отмечают, что именно П.И. Юшкова «проморгала момент», когда Л. Толстой заменил нательный крестик «медальоном с портретом Жан-Жака Руссо»). Третья – икона Божией Матери Владимирской, подарок троюродной тетушки Татьяны Александровны Ёргольской, по совету которой Л. Толстой стал «писать романы» [12. С. 147], на обороте есть надпись «Графу Льву». Т.А. Ёргольская любила младшего Льва и «была особенно щедра на дарение ему икон». Она подарила писателю также образ святого мученика Трифона (это четвертая икона, на обороте рукой Т.А. Ёргольской написано «Графу Льву...» [12. С. 31]), по преданию, эта икона исцеляет от болезни и изгоняет бесов, в народе известна под именем «Скорая помощь». Пятая, также подаренная Т.А. Ёргольской икона, «образок» Божией Матери «Трех радостей» работы Андрея Ковальского (1851 г.). По описанию Комаровой, «оборот закрыт “сорочкой”, на которой наклеена записка С.А. Толстой на белой бумаге черными чернилами: “Благословение тетеньки Тат. Александр. Ёргольской гр. Льву Николаевичу, когда он уезжал на войну. Она просила, чтоб икона эта во всю жизнь всегда сопровождала гр. Льва Никол. Толстого. Когда он утратил веру в нее, отдал мне”» [11. С. 29]. По описанию П.В. Басинского, это «крохотный деревянный образок (8,5 x 6,5 см) в серебряном окладе, закрытый с оборота бархатной “сорочкой”» [9. С. 22], известная в народе икона-заступница «невинно оклеветанных, разлученных с близкими и потерявших накопленное своим трудом», сюжет которой, как считает П.В. Басинский, является ко-

пией картины «Мадонна в кресле» кисти Рафаэля, а также, как пишет исследователь, образок «Трех радостей» был связан в душе Толстого не только с его любимой тетенькой: такая же икона, но гораздо большего размера (60 × 40 см) висела в склепе на церковном кладбище в селе Кочаки, где в 1830 г. была похоронена мать Толстого. Икона была украдена из склепа в 1938 г., но сохранилось ее описание, сделанное кладбищенским сторожем, отец которого служил священником в Никольском храме в Кочаках. Она была «в деревянной раме желтого цвета и изображала копию с Мадонны Рафаэля – Божия Матерь с младенцем на руках и Иоанн Креститель. Наверху надпись: “Икона Божьей Матери трех радостей”» [9. С. 45].

По воспоминаниям С.А. Толстой, образ Богородицы, близкий по сюжету к иконе «Богоматерь утоми моя печали», был подарен писателю в феврале 1854 г., перед отъездом Л.Толстого на Крымскую войну. Из переписки же Т.А. Ёргольской и Л. Толстого мы узнаем, что Т.А. Ёргольская раньше, в мае 1853 г., отправила ему с оказией «образок Богородицы», который «вырвала из рук Колошина», предположительно, одного из трех сыновей декабриста П.И. Колошина – Валентина Павловича, погибшего во время штурма Севастополя в 1855 г. В письме Т.А. Ёргольской к Толстому, датированном 15 декабря 1853 г., читаем: «Я тебе послала <...> образок Богородицы <...> поручаю тебя Ее святому покровительству, да будет Она тебе в помощь <...> руководит тобой, поддерживает тебя, охраняет и вернет нам живым и здоровым». В связи с той же святыней С.А. Толстая 10 июня 1871 г. пишет: «Посылаю <...> образок, который всегда, везде был с тобой, и потому и теперь пускай будет»; и в примечании ее рукой отмечено: «Образок этот Божией Матери по картине Рафаэля *Madonna della Sedia*, маленький, в серебряной ризе, благословение тетеньки Татьяны Александровны Ёргольской на войну. Она просила меня, чтобы этот образ был всегда при Льве Николаевиче» [11. С. 29].

Эта биографическая подробность была использована Толстым в первом военном рассказе «Набег. Рассказ волонтера»: «...старушка (Марья Ивановна Хлопова. – А.А.) очень обрадовалась, что я увижу ее Пашеньку (как она называла старого капитана) и – живая грамота – могу рассказать ему про ее житье-бытье и передать посылочку. Накормив меня славным пирогом и полотками, Марья Ивановна вышла в свою спальню и возвратилась оттуда с **черной, довольно**

большой ладанкой, к которой была пришита такая же шелковая ленточка.

– Вот это неопалимой купины наша матушка-заступница, – сказала она, **с крестом поцеловав изображение Божией Матери** и передавая мне в руки, – потрудитесь, батюшка, доставьте ему. Видите ли: как он поехал на Кавказ, я отслужила молебен и дала обещание, коли он будет жив и невредим, заказать этот **образок Божией Матери**. Вот уж восемнадцать лет, как **заступница и угодники святые** милуют его: ни разу ранен не был, а уж в каких, кажется, сражениях не был!..» [13. Т. 2. С. 9–10]. В комментариях Н.И. Бурнашевой отмечено: «“Описание войны”, задуманное Толстым, становится в рассказе *осуждением войны*» [13. Т. 2. С. 388] (курсив мой. – А.А.).

Этот мотив используется Толстым и в «Войне и мире». Княжна Марья Болконская, не мыслившая себя без веры в Бога, принимала странников и заступалась за них, «становилась на колена пред киотом», зажигала «перед киотом обвитые золотые свечи», молилась; провожая брата на войну, она отдает ему образок Спасителя «с черным ликом» на цепочке «мелкой работы» [13. Т. 4. С. 137]. Французские солдаты, «снявшие <...> попавшийся им золотой образок», «увидав ласковость, с которою обращался император (Наполеон. – А.А.) с пленными, поспешили возвратить образок» [13. Т. 4. С. 369], подарок сестры, Андрею Болконскому. Он не видел, «кто и как надел его опять, но на груди его сверх мундира вдруг очутился образок на мелкой золотой цепочке» [13. Т. 4. С. 370]. Взглянув на него, князь Андрей подумал: «...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 сила – неопределенная, непостижимая, к которой я не только не могу обращаться, но которой не могу выразить словами, – великое все или ничего <...> или это тот бог, который вот здесь зашит, в этой ладанке... Ничего, ничего нет верного, кроме ничтожества всего того, что мне понятно, и величия чего-то непонятного, но важнее!» [13. Т. 4. С. 370]. Эти мысли князь Андрей говорил «сам себе», а может и тому чувству (так называемому внутреннему голосу), которое ему внушил подарок сестры.

В указанном эпизоде много действующих лиц, персонажей, но один из них – основной – золотой образок, зашитый в ладанке. Это семантический центр дискурса, он структурирует концептосферу иконы – от модели языковой картины мира до метафизического сознания вселенской темпоральности, в которой человеческое бытие противопоставлено вещи-ладанке и нивелирует категорию времени. В результате наступает качественное переосмысление не только времени, но и доминанты самой жизни. В небольшом по объему, но масштабном по мысли сюжете нет традиционной молитвы о спасении своей души. Здесь формируется и развивается христианская модель молитвы о спасении ближних, что представляет наибольший интерес у зрителя перед иконой. Концепт *образок*, предназначенный для видимого (глазами) охранения (в бою) и оберега (от беды), перевоплощается в «живое», животворящее слово и «говорящее сознание» (М. Бахтин), так как у размышлений князя Андрея есть адресное обращение, или «адресованность» (М. Бахтин): «Ведь и самая мысль наша – и философская, и научная, и художественная – рождается и формируется в процессе взаимодействия и борьбы с чужими мыслями, и это не может не найти своего отражения и в формах словесного выражения нашей мысли» [14. С. 361]. В содержании концепта *образок* отражена действительность, культовый предмет «в этой ипостаси пребывает в общем онтологическом ряду с другими формами отображения мира – “понятие”, “представление” и “образ”» [15. С. 81].

Знаменательна и сцена перед Бородинским сражением, пронизанная «мыслью народной»: навстречу церковному шествию движется «толпа» русского войска – «офицеры, солдаты и ополченцы», «однообразно жадно смотревшие» на вывезенную из Смоленска «Матушку», «Заступницу!», ошибочно названную кем-то «Иверской» икону Смоленской Божьей Матери; всем миром в молитве «несли большую, с черным ликом в окладе икону», возимую «за армией». И далее: «За иконой, кругом нее, впереди ее, со всех сторон шли, бежали и кланялись в землю с обнаженными головами толпы военных. Взойдя на гору, икона остановилась; державшие на полотенцах икону люди переменились, дьячки зажгли вновь кадила, и начался молебен <...> свежий ветерок играл волосами открытых голов и лентами, которыми была убрана икона» (подчеркнуто мной. – А.А.).

Выше мы отмечали влияние сакральной идеи на процесс формирования главного героя, здесь же отметим подчеркнутые слова, которые переводят икону из статуса «предметного» образа в статус «живого», дышащего артефакта, содержание которого – знаковое, символическое. Икона Богоматери, по богородичному канону, называется «в наведении печали Пресвятыя Богородицы». Это заглавие, «певаемое в наведении печали», а именно в состоянии скорби. По иконографии, Богоматерь руками поддерживает Сына – Младенец благословляет.

У Толстого икона Смоленской Божьей Матери, одна из самых почитаемых икон, в совокупности действующих в сюжете образов является не только «бесконечным лабиринтом сцеплений» [16. С. 156]. В ходе повествования икона (рисунок, предмет религиозного искусства живописи, церковная утварь) перевоплощается, оживая, в главный художественный образ эпического фрагмента. И здесь характерно **метафорическое** использование писателем одной из разновидностей акциональных [17. Т. 1. С. 667] форм глагольного движения – *икона остановилась, икона тронулась* и т.п. Как отмечает в очерке «Лев Толстой» М. Горький, у Л.Н. Толстого «проповедовало и терзало душу художника Аввакумово начало», горящий «фанатизм Аввакума» [18. С. 185–215].

В сценах появления иконы формируется особое коммуникативное поведение, и к иконе, как главному персонажу, применяется «очеловеченная» вербальность – в языке и стиле произведения используется всё, чтобы показать, как икона оживает, слушает и говорит, мироточит и выражает чувства, крепнет духом, общается с окружающими и не боится погибнуть в огне войны; в ее присутствии все равны, но сама она – словно царица: «Огромная толпа с открытыми головами офицеров, солдат, ополченцев *окружала* икону. <...> Всё внимание его (Пьера. – А.А.) было поглощено серьезным выражением лиц <...> солдат и ополченцев, *однообразно жадно смотревших* на икону. Как только уставшие дьячки (певшие двадцатый молебен) *начинали* <...> *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 <...> выражение сознания торжественности наступающей минуты <...> и чаще *опускались головы, встряхивались волосы и слышались вздохи и удары крестов* по грудям. Толпа, окру-

жавшая икону, *вдруг раскрылась* <...> очень важное лицо <...> *Ку-тузов* <...> *подошел к молебну*. <...> Он перекрестился привычным жестом, *достал рукой до земли и, тяжело вздохнув, опустил свою седую голову*. <...> ополченцы и солдаты, не глядя на него, продолжали молиться. <...> кончился молебен, *Кутузов подошел к иконе, тяжело опустился на колена, кланяясь в землю* <...> *встал* и с детски-наивным *вытягиванием губ* приложился к иконе и опять *поклонился*, дотронувшись рукой до земли». Отметим, что в картине концепция «поклонов» Кутузова – в пояс, а затем земного – дана в деталях не случайно, она подчеркивает искренность его чувств в вере, хотя и делается им многое, исходя из текста, «привычным жестом», но это не фарисейский земной поклон и жесты ради вековой традиции, а действие сердца, доброго, отзывчивого и любящего Бога: «Генералитет последовал его примеру; потом офицеры, и за ними, давя друг друга, топчась, пыхтя и толкаясь, с взволнованными лицами, полезли солдаты и ополченцы. <...> **Икона тронулась дальше, сопутствуемая толпой**» (выделено мною. – А.А.) [13. Т. 6. С. 203–205]. Важная деталь, на которую указывает писатель: священное действо проводилось «под открытым небом». К мифологеме неба мы обращались ранее в одной из наших статей (см.: [2]).

В ранних редакциях гл. XVI–XVIII 1-й части третьего тома «Войны и мира», которые были опубликованы лишь в 2002 г. (см.: [19]), Толстой, описывая болезнь Наташи и ее говение в Страстную неделю, включает сюжет с иконой Божьей Матери, к которой обращены молитвы Наташи Ростовской, и, судя по тексту, икона играет «сюжетообразующую», связующую роль, говоря словами Толстого, это «сцепление» для выражения в романе главной мысли писателя – «мысли народной»: «Она (Наташа. – А.А.) становилась на привычное место **перед** <...> **иконой Божьей Матери**, освещенной ярким светом маленьких свеч, странно игравших в свете поднимающегося солнца, и, вглядываясь в кривое, черное, но небесно кроткое и спокойное **лицо Божьей Матери** [молилась за себя, за свои грехи, за свои пороки и злодеяния, за весь род человеческий, особенно за человека, которому она сделала жестокое зло, и за врагов своих], испытывала новое для нее сильное и радостное чувство. Иногда к иконе, перед которой стояла Наташа и которая **пользовалась большою верою** прихожан, несмотря на сердитую защиту няни <...> проталкивались мещане, мужики и низкого сословия народ, и, не признавая

Наташу за барышню, били ее по плечу, покрытому ковровым платком, 5-копечной свечой, приговаривая: “Божьей Матери”, и *Наташа*, поворачиваясь, радостно, *смиренно принимала* подаваемую свечу, своими тонкими и похудевшими пальцами бережно *устанавливала* на большой *подсвечник перед иконой* и, перекрестившись, опять прятала свои без перчаток руки под ковровый платок, который был надет на ней» (цит. по: [19. С. 164–165]) (подчеркнуто мною. – А.А.).

В окончательной версии Толстой переносит событие на конец Петровского поста и оставляет часть отрывка, включенного в гл. XVII 1-й части третьего тома, в котором детализация «сцеплений» сохранена, а именно: «...Наташа с Беловой (ср.: выше – с няней) становились на привычное место перед иконой Божией Матери <...> чувство смирения... охватывало ее, когда она <...> глядя на **черный лик Божией Матери, освещенный и свечами, горевшими перед ним, и светом утра, падавшим из окна**, слушала звуки службы <...>. Когда она понимала их, ее личное чувство... присоединялось к ее молитве; <...> понимать всего нельзя... надо только верить <...>. Она крестилась, кланялась и, когда не понимала <...> просила Бога простить ее за все, за все, и помиловать. Молитвы, которым она больше всего отдавалась, были молитвы раскаяния» [13. Т. 6. С. 77].

Следует отметить, что колористический мотив *черного лика, освещенного и свечами, светом утра*, биографичен. В воспоминаниях Т.Л. Толстой, дочери писателя, читаем: «В углу ее комнаты (Т.А. Ёргольской. – А.А.) висел огромный образ Спасителя в темной серебряной ризе. Самое лицо Спасителя было такое темное, что трудно было на нем различать черты. Рядом висел еще киот с образами. В комнате ее пахло деревянным маслом и кипарисовым деревом» [20. С. 71].

Отношение к иконе, как указывают исследователи, определяет «вопрос самоопределения человека, в известном смысле эсхатологический вопрос. Если в ней видится только искусство, умение, техника – она, по существу, остаётся непонятой. Иное дело, если она осмысляется как выражение достоверного знания о духовной реальности, об идеальном человеке, или о человеке в его “идее” – как образе и подобию Творца» [3. С. 7].

Л.Д. Громова справедливо отмечает, что, «по Толстому, христианская нравственность **не обязана быть аскетичной**. Исполнение нравственного долга радостно, и для того, чтобы жизнь человека

стала праведной, совсем не обязательно прятаться за монастырскими или церковными стенами» [21. С. 262] (выделено мною. – А.А.). При этом соблюдение канонов нравственности, считает Толстой, обязательно во всех сферах жизни и деятельности¹, особенно это относится к отношению человека к иконе².

Икона – одна из форм узнавания человеком самого себя и Бога. Если христианским миром признается (как повествует христианская притча «Бог везде» об Авве Виссарионе и его ученике, «Как здесь – Бог, так и везде – Бог; Бог твой везде, куда ни пойдешь». – Нав. 1: 9), что Христос – Логос, т.е. всеобщее, вечное знание, то и сакральный смысл иконы – Логос, т.е. внутренний, тайный смысл всеобщего и вечного знания. Как утверждает Д. Соснин, «когда бываем в Храме, в котором уже многократно видим был чудодействующий Перст Божий; предстоим священной Иконе, от которой уже многие, лишённые человеческой помощи, получали чрезвычайную небесную помощь; когда с нами вместе предстоят тысячи, с надеждою таковой же помощи: тогда всякое сомнение ума должно исчезнуть, и во всяком сердце неограниченном должна раскрыться во всей силе Вера (в коей, собственно говоря, и заключается причина чудес)» [3. С. 63].

Таким образом, в русской литературе философское осмысление контекстуального включения «иконического текста» в канву произведений – распространенная тематика и принцип творчества, о чем свидетельствуют сочинения Толстого. Так называемый «жанр в жанре» придает прозаическому тексту композиционное своеобразие и расширяет семантику мотивов, которые являются жанрообразующим механизмом, связующим звеном художественного творчества, художественного времени и реалистического изображения. Многоаспектность иконы и иконических мотивов дополняет общую про-

¹ Позволим себе заметить, что еще в средневековой армянской литературе богоборческие мотивы были проникнуты по-детски искренней потребностью познания святой вечной мудрости, что ни в коем случае не нарушает философии нравственности, наоборот, укрепляет ее. Эта проблема затрагивалась и ранее в других литературах. Яркий пример тому – творчество армянского поэта X в. Нарекаци (Книга скорбных песнопений).

² Любопытно в связи с этим наблюдение В. Лепахина, заметившего, что «в поздних произведениях Толстого икона или не упоминается совсем, хотя действие происходит в местах и помещениях, где не могло не быть икон, или упоминается в сниженном контексте» [10. С. 367]. Оно дает импульс к специальному исследованию.

блематику религиозного аспекта русской литературы и органично вплетается в основную идею любого произведения искусства.

Литература

1. *Хоренацци М.* История Армении. I, 30 / пер. с др.-арм.: Г.Х. Саркисян. Ереван: Айастан, 1990.
2. *Амирханян А.М.* Религиозный контекст добра и зла в романе Л.Н. Толстого «Война и мир» // Вестн. Моск. ун-та. 2009. № 4.
3. *Философия* русского религиозного искусства XVI–XX вв.: антология / сост., общ. ред. и предисл. Н.К. Гаврюшина. М.: Прогресс, 1993.
4. *Лазарев В.Н.* История византийского искусства. М.: Искусство, 1985.
5. *Успенский Л.А.* Иконы православной церкви [Электронный ресурс]. URL: azbyka.ru/tserkov/ikona/uspenskiy_ikony_pravo_slavnoy_tserkvi_06. (дата обращения: 17.05.2014).
6. *Гусев Н.Н.* Летопись жизни и творчества Л.Н. Толстого. М.: Гослитиздат, 1960.
7. *Полнер Т.* Лев Толстой и его жена: История одной любви. М.: У-Фактория: Наш дом – L'Age d'Homme, 2000.
8. *Дунаев М.М.* Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература в XVII–XX вв. М.: Престиж, 2003.
9. *Басинский П.В.* Святой против Льва. Иоанн Кронштадтский и Лев Толстой: История одной вражды. М.: АСТ, 2013.
10. *Лепяхин В.В.* Икона в русской художественной литературе: Икона и иконопочитание, иконопись и иконописца. М.: Отчий дом, 2002.
11. *Комарова Т.В.* Семейные реликвии рода графов Толстых. 3-е изд., доп. Тула: Музей-усадьба «Ясная Поляна», 2013.
12. *Лев Толстой и его современники: энцикл.* / под общ. ред. Н.И. Бурнашевой. М.: Просвещение, 2008.
13. *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: в 22 т. М.: Худож. лит., 1978–1984.
14. *Бахтин М.М.* Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5: Работы 1940-х – нач. 1960-х гг. М.: Русские словари, 1996.
15. *Алефиренко Н.Ф.* «Живое» слово: Проблемы функциональной лексикологии. М.: Флинта: Наука, 2009.
16. *Л.Н. Толстой о литературе.* М., 1955.
17. *Энциклопедический словарь-справочник лингвистических терминов и понятий.* Русский язык: в 2 т. / А.Н. Тихонов, Р.И. Хашимов, Г.С. Журавлева и др. / под общ. ред. А.Н. Тихонова, Р.И. Хашимова. Т. 1. М.: Флинта: Наука, 2008. 840 с.
18. *М. Горький о литературе.* Литературно-критические статьи. М.: ГИХЛ, 1953.
19. *Донсков А.А., Галаган Г.Я., Громова Л.Д.* Единение людей в творчестве Л.Н. Толстого: фрагменты рукописей. М.: СПб.: Оттава, 2002.
20. *Сухошина-Толстая Т.Л.* Воспоминания. М.: Худож. лит., 1981.
21. *Громова-Отульская Л.Д.* Избранные труды. М.: Наука, 2005.

PHILOSOPHICAL CONTEXT OF “ICONIC TEXT” IN LEO TOLSTOY’S PROSE

Tekst. Kniga. Knigoizdanie – Text. Book. Publishing, 2016, 2 (11), pp. 12–26.

DOI 10.17223/23062061/11/2

Amirkhanyan Anait M. Armenian State Pedagogical University (Yerevan, Republic of Armenia). E-mail: amirknan@yahoo.com

Keywords: L.N. Tolstoy; icon; image; iconic motifs; sacred symbols; plot “grip”; philosophical significance; Christian morality.

The article of A.M. Amirkhanyan discusses the philosophical context of iconic images in the prose of Leo Tolstoy. This is a complex and undeveloped theme of reflection of religious semantics of the text in the artistic expression of Tolstoy. This problem is investigated on the example of the attitude of the writer to icons and to features of creating iconic images in the art works of the novelist. The author examines the development of the plot in L.N. Tolstoy’s works and his address to Orthodox rites and attributes that are of great importance in the lives of the characters, as they contribute to the understanding of the properties of their soul and broaden the depicted artistic space of works to the religious philosophy of the writer in general.

The paper attempts to show not a simple microscope image of the icon, which builds the understanding of the details of the texts, but “decoding” of the context of cult objects and iconic paintings shown in Tolstoy’s works that reveal their semantic imagery as an independent philosophical meaning. This content gives an icon as a character the “portrait” quality. After all, iconography is of particular importance for faithful Christians.

In the construction of Tolstoy’s work of art the concept “icon” has a special role – of Christian philosophy personified in cult objects (compare: in an episode of *War and Peace* Maria Bolkonskaya gives Prince Andrew a “golden icon pendant”). The semantic center “golden icon pendant” structures the concept sphere of the icon, and the language model of the picture of the amulet connects the nature and categories of being and time.

The attitude of the characters, like of Tolstoy himself, to the Christian idea of the icon is sensible and is inspired by faith and hope, and the metaphysics of love is subject to discursive generalization as a technique in the artistic scenes of icon-painting “cohesion”.

“Iconic” lines, scenes and motifs by weaving into the fabric of the text give an idea of the icon as a mental visual memory of the author and the characters: there is a perception of the world and its subsequent evaluation, the characters see different meaning in the art of painting holy faces and eyes that are traditionally depicted in close-up.

Thus, the philosophical understanding of the contextual “iconic text” in the canvas of the works, of icons is a kind of “genre in the genre” in a prose text that extends the compositional originality and the semantics of the motifs and their meanings. The “iconic text” is the mechanism of genre formation that connects the links of artistic creativity, artistic time and a realistic image. Iconic motifs are multidimensional and organically woven into the basic idea of the work, they summarize the overall perspective of the religious aspects of L. Tolstoy’s works.

References

1. Khorenatsi, M. (1990) *Istoriya Armenii* [The History of Armenia]. Translated from Old Armenian by G.Kh. Sarkisyan. Erevan: Ayastan.

2. Amirkhanyan, A.M. (2009) Religioznyy kontekst dobra i zla v romane L.N. Tolstogo "Voyna i mir" [Religious context of the Right and Wrong in the novel "War and Peace" by Leo Tolstoy]. *Vestnik Moskovskogo universiteta – Moscow State University Bulletin*. 4.
3. Gavryushin, N.K. (ed.) (1993) *Filosofiya russkogo religioznogo iskusstva XVI-XX vv.* [Philosophy of Russian Religious Art of the 16th – 20th centuries]. Moscow: Progress.
4. Lazarev, V.N. (1985) *Istoriya vizantiyskogo iskusstva* [The History of Byzantine Art]. Moscow: Iskusstvo.
5. Uspenskiy, L.A. (n.d.) *Ikony pravoslavnoy tserkvi* [Icons of the Orthodox Church]. [Online] Available from: azbyka.ru/tserkov/ikona/uspenskiy_ikony_pravo_slavnoy_tserkvi_06. (Accessed: 17th May 2014).
6. Gusev, N.N. (1960) *Letopis' zhizni i tvorchestva L.N. Tolstogo* [Chronicles of L. Tolstoy's life and Work]. Moscow: Goslitizdat.
7. Polner, T. (2000) *Lev Tolstoy i ego zhena. Istoriya odnoy lyubvi* [Leo Tolstoy and His Wife. The Story of a Love]. Moscow: U-Faktoriya, Nash dom – L'Age d'Homme.
8. Dunaev, M.M. (2003) *Vera v gornile somneniy: Pravoslaviye i russkaya literatura v XVII-XX vv.* [Faith in the crucible of doubt: Orthodoxy and the Russian literature in the 17th – 20th centuries]. Moscow: Prestizh.
9. Basinskiy, P.V. (2013) *Svyatoy protiv L'va. Ioann Kronshtadtskiy i Lev Tolstoy: Istoriya odnoy vrazhdy* [Holy against Leo. John of Kronstadt and Leo Tolstoy: The Story of One Hostility]. Moscow: AST.
10. Lepakhin, V.V. (2002) *Ikona v russkoy khudozhestvennoy literature: Ikona i ikonopochitanie, ikonopis' i ikonopista* [The Icon in Russian Literature: The Veneration of Icons, Icons and Icon painters]. Moscow: Otchiy dom.
11. Komarova, T.V. (2013) *Semeynye relikvii roda grafov Tolstyykh* [Family heirlooms of the Tolstoy Counts]. 3rd ed. Yasnaya Polyana: Museum of L. Tolstoy.
12. Burnasheva, N.I. (2008) *Lev Tolstoy i ego sovremenniki* [Leo Tolstoy and his contemporaries]. Moscow: Prosveshchenie.
13. Tolstoy, L.N. (1978–1984) *Sobranie sochineniy: V 22 t.* [Collected Works. In 22 vols]. Moscow: Khudlit.
14. Bakhtin, M.M. (1996) *Sobranie sochineniy: V 7 t.* [Collected Works. In 7 vols]. Vol. 5. Moscow: Russkie slovari.
15. Alefirenko, N.F. (2009) *"Zhivoe" slovo: Problemy funktsional'noy leksikologii* [The "Live" Word: Problems of Functional Lexicology]. Moscow: Flinta: Nauka.
16. Tolstoy, L.N. (1955) *O literature* [On Literature]. Moscow.
17. Tikhonova, A.N. & Khashimova, R.I. (eds) (2008) *Entsiklopedicheskiy slovar'-spravochnik lingvisticheskikh terminov i ponyatiy. Russkiy yazyk: V 2 t.* [The Encyclopedic Dictionary of Linguistic Terms and Concepts. The Russian Language: In 2 vols]. Vol. 1. Moscow: Flinta: Nauka.
18. Gorkiy, M. (1953) *On literature. Literaturno-kriticheskie stat'i* [Gorky on Literature. The critical articles on literature]. Moscow: GIKhL.
19. Donskov, A.A., Galagan, G.Ya. & Gromova, L.D. (2002) *Edineniye lyudey v tvorchestve L.N. Tolstogo: Fragmenty rukopisey* [The unity of people in work of Leo Tolstoy: Fragments of manuscripts]. Moscow: St. Petersburg: Ottava.
20. Sukhotina-Tolstaya, T.L. (1981) *Vospominaniya* [Memories]. Moscow: Khudlit.
21. Gromova-Opul'skaya, L.D. (2005) *Izbrannyye trudy* [Selected Works]. Moscow: Nauka.