

Марина КАНЕВСКАЯ

ИКОНА В СТРУКТУРЕ РОМАНА ДОСТОЕВСКОГО «ЗАПИСКИ ИЗ МЕРТВОГО ДОМА»

В основе настоящей работы лежит гипотеза об иконографической структуре романа Ф.М. Достоевского «Записки из Мертвого дома». Опираясь на результаты этих исследований моих коллег, я сосредоточу внимание на зрительной стороне выражения религиозной идеи, пронизывающей это произведение, на экфрасисе романа. Я попытаюсь объяснить, почему зрительные образы, возникающие в сознании читателя, ассоциируются с элементами, символами, а иногда и с целыми композициями русских икон. Предлагаемый здесь анализ изобразительного ряда романа с точки зрения иконописных элементов, входящих в него, до некоторой степени проливает свет на его своеобразную композицию.

Природа единства композиции «Записок...» всегда являлась плодотворной проблемой для обсуждения (из наиболее близких к предмету обсуждения, см. Rosenshield, 317-8). В данной работе я предлагаю рассматривать организацию сюжетов, образов, отдельных историй и лиц романа через метафору русского иконописного цикла. Циклический жанр в русской иконописи представляет собой, например, житийная икона, икона или комплекс икон «Шестоднев» (посвященный шести церковным праздникам), а также праздничный ряд иконостаса. Подчеркну, что это всего лишь метафора и я не утверждаю, что существует некая конкретная икона, интерпретация которой заключена в романе Достоевского.

Как житийная икона, так и праздничный ряд иконостаса могут быть уподоблены книге, по которой человек не столько читает, сколько вспоминает и узнает хорошо знакомые сюжеты в мифологически-хронологическом порядке. В романе повествователь особо подчеркивает мифологичность временного цикла, который он сам себе задает. Это и год из жизни заключенного, и выборка эпизодов из всего каторжного опыта, искусственно сложенная по природному календарю, от Рождества до Рождества (подробнее см. Jackson 1981, 57-8). Мифологичность хронологии придает символич-

ность повествованию, и первый год (как не раз подчеркнуто в романе) становится вообще годом из жизни каторги, то есть неким «каторжным временем». Повествователь объясняет, что эта статичность изображенного цикла имела для него глубокое значение, предоставив ему возможность вдумываться все глубже в окружающую его в остроге практически неизменную среду и судить себя и свою жизнь. События, поражающие автора в начале цикла своей неестественностью, из ряда вон выходящим характером, объявляются в конце повествования скучными, однообразными, они становятся притчами о человеческих страстях в мирском и библейском смыслах слова «страсти». Из жизнеописания одного каторжника роман обрывается мифологическим преданием о жизни коллективной личности каторжного народа. Ученые отмечали, что в своей каторге и ее обитателях Достоевский изобразил всю Россию и русский простой народ (см., например, Jackson 1981, 120-2). Исходя из этого, можно сказать, что циклическое время романа Достоевского становится временем, имеющим значение для всего народа, неким общепринятым преданием, что является необходимым компонентом символического значения иконы.

Праздничный ряд иконостаса является некой комбинацией изображения и текста, к которой, по моему мнению, наиболее приближается композиция «Записок из Мертвого дома».² Особо подчеркну, что в пересказе историй, составляющих роман, повествователь достигает эффекта синхронизма многократными возвратами, повторениями деталей, мыслей, иногда просто имен.³ Повествователь постоянно вносит все новые поясняющие и уточняющие штрихи в свое изображение. Эта техника письма напоминает иконописание с повторными этапами «раскрышки», процарапывания силуэтов, высветления и затемнения, прописывания ликов (см., например, Флоренский, 125-35). Кроме передачи процесса познания, эта техника описания напоминает прояснение зрительного впечатления от рассматривания картины, особенно картины со многими сюжетами или серии миниатюр (чем, в сущности, и является праздничный ряд иконостаса). Достоевский сознательно стремится к созданию именно зрительного эффекта: «Мне хотелось представить весь наш острог и все, что я прожил в эти годы, в одной наглядной и яркой картине» (4; 220).

Итак, праздничный ряд иконостаса представляет собой комплекс миниатюр, объединенных единым повествовательным рядом. Он представляет собой евангельское повествование о деяниях Иисуса Христа, которое легло в основу церковных праздников (на некоторых иконостасах страсти Христа выделены в особый страстный ряд). Каждое из изображаемых событий напоминает об определенном эпизоде, имеющем свое собственное символическое значение; в целом же, история, изображенная в этих эпизодах, равно всему евангельскому учению о Христе и восходит как к писаниям апостолов, так и к преданию. Подобным же образом, в романе, помимо своего специфического смысла, истории и эпизоды поучают читателя в духе определенного мировоззрения, или учения, Достоевского, его понимания

судеб русского народа. В этом смысле совершенно верно пишет Р.Л. Джек-сон, что в «Записках из Мертвого дома» коренится идеология Достоевского, развернутая во всем его последующем творчестве (Jackson 1981, X).

Перейдем к более конкретным наблюдениям. Сразу оговорюсь, в романе встречается множество элементов и мотивов, которые можно вывести из иконописи и иконографии. Здесь имеется в виду, например, манера Достоевского создавать портрет совершенно в стиле писания лика святого: «Была она не старая и не молодая, не хороша и не дурна... Замечалось только в ней... одна бесконечная доброта... Все это так и виднелось в ее тихих добрых глазах» (4; 68) — так описана благодетельница заключенных Настасья Ивановна. О замученной Акульке мы знаем только, что у нее были большие глаза и очень светлые волосы.⁴ Портрет Акульки можно сравнить с одной из древнейших русских икон «Ангел златые власы». Портрет Михайлова поразительно точно напоминает описание Иисуса Христа по русским иконописным подлинникам: «Это был ... молодой человек ... высокий, тонкий и чрезвычайно благообразной наружности ... был до странности молчалив, всегда как-то тихо, как-то спокойно грустный. ... Вспоминаю только, что у него были прекрасные глаза...» (4; 140).⁵ Кроме отчетливо иконописных портретов, можно также указать на образы почтенных старцев, на описания клейменных лбов, наказаний и казней, словом — изобразительных средств страстных икон. Я сфокусирую анализ на двух сценах и одном повторяющемся мотиве, которые наиболее четко иллюстрируют мою гипотезу.

В достаточно известном описании сцены в бане проанализируем момент, когда Петров предлагает повествователю: «А теперь я вам *ножки* вымою» (4; 99). «Ножки» выделено в тексте. Главной тональностью во всех описаниях услуг Петрова является **недоумение** повествователя, оно достигает степени крайнего смущения именно в бане и особенно в связи с предложением вымыть «ножки». Рассказчика не столько занимает причина, по которой Петров бескорыстно стремится услужить ему, сколько способность Петрова услужить со смирением, но без унижения, без «рабства», как замечено в романе. В предложении Петрова вымыть ему ноги и заключается имплицитный ответ, до которого постепенно доходит сознание повествователя. Хотя он и объясняет умышленное «ножки» тем, что мужик-Петров не мог назвать настоящими ногами его барские «ножки», это объяснение является упрощенческим и лишь отчасти раскрывает смысл, заложенный здесь автором. На более глубоком уровне, а главное на уровне зрительного ряда, возникает ассоциация с иконой «Омовение ног» (одной из икон праздничного ряда иконостаса).⁶ На иконе изображен Христос над сосудом, наполненным водой, и с полотенцем, а также апостолы. В позе и лице апостола Петра, к которому непосредственно обращается Христос, выражено глубокое недоумение. В праздничном ряду иконостаса эта икона является одной из наиболее ярких иллюстраций «тайны унижения» Христа, без понимания которой, по словам Л. Успенского, «невозможно понять и мудрость Его» (Ouspensky, 183).

Смысл и изображение на иконе вполне сочетаются со смыслом и изобразительным рядом в романе. В предлагаемом символическом объяснении жеста Петрова усматривается идея Достоевского, развитая вполне в последующих его трудах, о соприродности русского простого народа Христу именно в смирении и в высоком смысле этого смирения. На метатекстуальном уровне, если так можно выразиться, «простонародность» в понимании нравственных начал здесь подчеркивается именно просторечно-песенным «ножки». Это слово указывает на интуитивное усвоение народом христианской идеи вплоть до переложения ее почти в фольклор.

Второй эпизод, который я бы хотела здесь рассмотреть — это смерть заключенного Михайлова в больнице. Нас снова будет интересовать зрительный, описательный план этой сцены. В предсмертных муках Михайлов сорвал с себя всю одежду. Достоевский описывает его совершенно голое тело и измученное лицо в лучах раннего декабрьского заката: «Страшно было смотреть на это длинное-длинное тело, с высохшими до кости ногами и руками, с опавшим животом, с поднятою грудью, с ребрами, отчетливо рисовавшимися, точно у скелета. На всем теле его остались один только деревянный крест с ладанкой и кандалы... Мертвое лицо костенело; луч света играл на нем; рот был полуоткрыт, два ряда белых, молодых зубов сверкали из-под тонких, прилипших к деснам губ». Описание мертвого каторжника напоминает фигуру Христа на иконе «Распятие» не только само по себе, но и в контексте всей описанной сцены. На эту ассоциацию указывают и такие элементы, как знаки мучений — кандалы, крест — и, как мы увидим ниже, немедленно возникшая мысль о матери замученного, то есть о Божией Матери. Поразительно точно приближается к сюжету «Распятия» описанное у Достоевского неожиданное изменение в поведении старого стражника. Сначала он было равнодушно принялся за выполнение своих обязанностей, как и прочие охранники, как и доктор. Однако вдруг: «Подойдя на шаг к мертвецу, он остановился как вкопанный, точно оробел. Совершенно обнаженный, иссохший труп, в одних кандалах, поразил его, и он вдруг ... снял каску ... и широко перекрестился». Фигура старого стражника прямо соотносится с фигурой сотника Лонгина, которая по канону располагается по левую руку от Распятого, позади Иоанна Богослова. Сотник изображается в каске римского воина либо в белом головном уборе (в романе стражник снимает каску), он смотрит на Распятого и осознает Его божественное происхождение, что выражается в поднятии правой руки для крестного знамения (см., например, Ouspensky, 184). Присутствующие буквально поражены сходством ситуации со всем им хорошо известной сценой. В эти минуты они потрясены еще и сознанием общности своих ассоциаций. Мое предположение подтверждают слова одного из заключенных, отгадавшего чувства старого стражника и вполне разделившего их; слова эти: «Тоже ведь мать была!» «Тоже» — значит есть Некто, о Ком напомнил этот голый труп, и возле Того Тела обязательно должна присутствовать Мать. Повествователь продолжает развивать тему общего чув-

ства и единомыслия: «Помню, эти слова меня точно поразили... И для чего он их проговорил, и как пришли они сму в голову?» (4; 140-141).⁷

Обратимся к пространственной организации романа. Здесь основным мотивом является заключенность, несвобода. Прежде всего это «заключенное» пространство ограничено забором из высоких столбов, с крепкими воротами, всегда на запоре. Выражает несвободу тоскливый взгляд каторжника, устремленный к синим небесам: «...Пройдут целые годы, а ты точно также пойдешь смотреть сквозь щели забора и увидишь тот же вал, тех же часовых и тот же маленький краешек неба, не того неба, которое над острогом, а другого, далекого вольного неба» (4; 9). В конце романа повествователь опять говорит о крутом берегу реки, с которого «только ... и был виден мир Божий, чистая, ясная даль... яркое горячее солнце на бездонном синем небе...» (4; 178). Перечисленные здесь элементы напоминают об иконе «Воскресение» в принятом в русской традиции изображении сюжетом «Сошествие во ад», (икона праздничного ряда иконостаса).⁸

Остановимся подробнее на значении и изобразительном ряде этой иконы. Следуя тексту Никодимова Евангелия, икона изображает сошествие во ад как реалистический план Воскресения Христа. Ад на иконе показан отверстой черной бездной со стоящим в центре Христом, окруженным сиянием, в котором преобладают синие и голубые тона, иногда в сиянии изображаются звезды. Цвета одежды Спасителя напоминают солнце с преобладанием золотого, красного и желтого, что символизирует свет грядущего Воскресения. Ногами Он попирает поверженные створки адских врат. На иконах используются различные символы разрушения власти ада, такие как разорванные цепи, разбросанные ключи, замки, орудия казней (подробнее см., например Ouspensky, 189-90). В романе, как было отмечено выше, присутствуют важнейшие символы и элементы рассматриваемой иконы. Воскресение Христа, символически изображенное как залог возрождения человека, составляющее сюжет иконы, пронизывает одной из основных тем весь роман и находит полное словесное и образное выражение в его концовке. Освобождение из Мертвого дома описано так: «Кандалы упали. ...Да, с Богом! Свобода, новая жизнь, воскресение из мертвых...» (4; 232).

Совершенно справедливо роман Достоевского сравнивают с Дантовым «Адом». ⁹ Хотелось бы здесь сделать важное уточнение: ад «Записок из Мертвого дома», в отличие от дантовского ада, не является для автора частью божественного миропорядка. Ад «Записок из Мертвого дома» создан самим человеком в соответствии с его ограниченным и индивидуалистическим пониманием общественного устройства. Достоевский не устает подчеркивать, насколько несправедливы наказания в этом мертвом царстве, как вредно они влияют на душу человека, заставляя даже самых сознательных из преступников усомниться в своей вине: «Ни признаков стыда и раскаяния! ...Вряд ли хоть один из них сознавался внутренне в своей незакон-

ности» (4; 13). Наказание настолько не соответствует сущности преступления, настолько бездушно и единообразно жестоко, что теряет всякую нравственную ценность в глазах наказуемого: «Конечно, остроги и система насильных работ не исправляет преступника ... Конечно, преступник, восставший на общество, ненавидит его и почти всегда считает себя правым, а его виноватым. К тому же он уже потерпел от него наказание, а через это почти считает себя очищенным, сквитавшимся» (4; 15; см. также Jackson 1981, 115, 120-2, 133-5) и далее: «Но погибли даром могучие силы, погибли ненормально, незаконно, безвозвратно» (4; 231).

В связи с вышесказанным обратим внимание на то, что в романе нет ни одного истинного праведника, несмотря на множество, так сказать, симпатичных образов. Праведников нет хотя бы потому, что, как передает Достоевский в эпизодах Рождества и Пасхи, даже исконное религиозное чувство в народе задавлено чуждой ему формой обрядности,¹⁰ что особенно ощущается в остроге с его жестокими порядками (см. Jackson 1981, 103-6). Как ни искренен порыв каторжников причаститься к христианскому празднику, краткие минуты молитвы стремительно сменяются самым разнузданным и затяжным безобразием. Однако именно в таких несовместимых крайностях, как страстная молитва и сменяющее ее повальное пьянство, и заложена сила парадоксального утверждения Достоевского о Христовой сущности русского народа. В «Записках из Мертвого дома» эта идея еще только зарождается, Достоевский разовьет ее вполне в своих последующих произведениях. Христова сущность есть духовная субстанция и присутствие ее незримо, хотя и вполне реально для Достоевского, гораздо реальнее зримых и ощутимых безобразий. По Достоевскому, в духовность русского народа «можно только верить», ее проявления можно наблюдать не в воплощении, не в поступках, а в порыве к праведности, в напряженном искании идеала.¹¹

Развивая эту мысль в плане предложенной нами метафоры иконостаса, я бы сказала, что его центральное изображение — деисус (Deesis, что означает «молитва»), на котором Богородица и Иоанн Предтеча обращаются к Христу с молитвой о милосердии,¹² — не воплощен Достоевским в образах, а лишь указан как центр напряжения. То, что Достоевский описал нам в историях о народе, рассказывает о процессе хождения по мукам, который ведет к познанию милосердия Божьего. «Господи Иисусе Христе, помилуй нас!...» — говорит старик-раскольник, сжегший церковь (4; 130), о милосердии молятся заключенные в праздник Пасхи... Мысль о взывании к милости Божией разлита по всему роману, но молитва эта пока остается не услышанной. Достоевский изобразил в своем романе «дохристианский» ад до сошествия в него Христа, до Воскресения.

БИБЛИОГРАФИЯ

Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. Санкт-Петербург: Мифрил. 1995.

[**Кондаков Н.П.**] Лицевой иконописный подлинник. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Издание Высочайше утвержденного Комитета попечительства о русской иконописи. Санкт-Петербург: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг. 1905.

Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв. Сб. трудов под ред. Н.К. Гаврюшина. Москва: Прогресс-Культура. 1993.

Флоренский П.А. Иконостас. Москва: Искусство. 1995.

Jackson Robert L. The Art of Dostoevsky: Deliriums and Nocturnes. Princeton: Princeton University Press. 1981/

Jackson Robert L. Dialogues with Dostoevsky: The Overwhelming Questions. Stanford, California: Stanford University Press. 1993.

Ouspensky L. and Lossky V. The Meaning of Icons/ Ed. By Urs Fraf-Verlag. Tr. by G. E. H. Palmer and E. Kadloubovsky. Boston, M.A.: Boston Book and Art Shop. 1969.

Rosenshield Gary. «The Realization of the Collective Self: The Rebirth of the Peligions Autobiography in Dostoevsky's *Zapiski iz Mertvogo Doma*». Slavic Review, 1991, 50: 2, pp. 317-327.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Об истории возникновения праздничного ряда иконостаса в русской церкви и о значении помещаемых в нем икон, см. Бобров. 54-5.

² То же можно сказать о житийной иконе с ее направленностью на синхронную репрезентацию всех значительных моментов жизни того святого, которому она посвящена. Отмечу, что несмотря на установленный порядок «чтения» клейм житийной иконы (слева направо и сверху вниз), глаз созерцателя, естественно, может обращаться за уточнением деталей к любому изображению.

³ Многократные замечания повествователя типа «я отвлекся...», «вернемся к нашей истории» и т.п. — всего лишь литературный прием: роман. в сущности, состоит из историй-отступлений, историй-притч.

⁴ Отметим здесь и еще одну странную особенность, а именно название рассказа: «Акулькин муж». У этого самого мужа есть имя: Иван Семич Шишков. Ранее в романе цитируется народная песня со словами «Акулькин муж на двор...» (4; 72). Связав этот рассказ с народной песней, Достоевский превратил его в притчу о мучителе и страдотерпице, которая имеет уже общечеловеческое значение. Напомню, что и повествователь романа Горянчиков находится на каторге за такое же точно преступление, как и Шишков.

Об иконописности портрета Акульки, см. Jackson 1981, 89. 92-3.

⁵ Русские иконописные «лицевые» и «толковые» подлинники являлись подробным указанием о писании икон, их содержании, композиции и стиле изображения. Подлинники основаны на византийских Контакионах и включают в себя как рассуждения церковных мыслителей, традиционные описания святых, так и технические инструкции. Подлинник, изданный в 1905 году, содержит описание внешности Христа из греческого источника 829-842 годов: «... Благотелесный, трилокотен, со сдвинутыми бровями, красноокый, с долгим носом, русыми волосами, склоненный, смиренный, прекрасен цветом тела, имеющий темную бороду, цвета пшеницы на вид, по материнской наружности, со длинными перстами, доброгласен, сладок речью, кроток, молчалив, терпелив и подобные благодные свойства представляющий, в каковых свойствах описывается Его богочуждый образ». Тут же приводится описание Христа по сказанию монаха Епифания, начала IX столетия: «... Красен добротою паче сынов человеческих [Пс. 44, 3], ростом же и телесным возвышением шести полных фут, русые имея волосы ... очи светлые и блестящие ... красноокый, с долгим носом, с рукою бороною, имея длинные волосы — ибо никогда бритва не коснулась главы Его, ни рука человеческая, кроме Матери Его, в детском Его возрасте, с легким склонением вниз, настолько, чтобы не вполне прямо

держаться Ему во весь рост: пшеничного цвета тела, лицо не круглое, но как у Матери Его, слегка суживающееся книзу, слегка покрывающееся румянцем, настолько, чтобы высказать благочестивый и разумный нрав и кроткий обычай и во всем безгневную благодать, какую описало Слово незадолго в Его Матери, ибо во всем Он Ей уподоблялся и приравнивался» (Кондаков, 2-3).

⁶ Джексон обратил внимание на евангельские мотивы этой сцены (см. Jackson 1981, 107; Иоанн 13: 4-10). Подробнее об истории и значении иконы «Омовение ног», см. Бобров, 118-20.

⁷ Здесь приходит на память известная реакция Мышкина на картину Ганса Гольбейна «Снятие с креста». В романе «Идиот» Мышкин, по-видимому, выражает мысль Достоевского, когда говорит, что от такого изображения мертвого лица Христа может пропасть вера (см. анализ: Jackson, 49, 52, 66). По-видимому, эстетическое и религиозное чувство Достоевского требовало, чтобы наглядное изображение страдания не замыкалось в его конечной, экзистенциальной стадии. Слишком натуралистическое изображение страдания пробуждает в созерцателе чрезмерную, а порой и противоположную реакцию — например, не благоговейный ужас, а страх или отвращение, так как не оставляет надежды на преодоление этого страдания, на воскресение. На иконах «Распятие» и «Снятие с креста» страдания не изображены, так же как они не описаны в литургических текстах. Показаны не страдания, а отношение, которое они должны вызывать к себе (см. Ouspensky, 29). На иконах мучения лишь намечены общепонятными знаками, они не изображены, а напомним, так как смотрящие на изображение знают о символизируемом им событии и знают о последовавшем за ним воскресении. В романе Достоевский описывает смерть Михайлова именно экзистенциально и безнадежно, чтобы передать ужас сомнения, через которое должна пройти вера человека. Символизм изображаемого ясен вполне — перед нами тело казненного, еще не оплаканное, еще вызывающее лишь ужас и недоумение — и ужас тем больший, чем отчетливее узнают в нем окружающие знакомый прообраз.

⁸ Подробнее об истории и символике иконы, см. Бобров, 162-7.

Описание Мертвого дома вызывает также ассоциации с иконой (или настенным изображением) «Страшного суда». Эта параллель нуждалась бы в отдельном анализе, так как в сюжете «Страшного суда» наблюдаются и идеологические мотивы, сходные с романом: молитва о милосердии, выраженная в деисусной группе; символика свободы в изображении Лона Авраамова (Горнем Иерусалиме); заключенность ада в отдельное клеймо, как бы отгороженное стеной; наконец, Змий огненный, подобный реке, отделяющей ад, как река в романе отделяет свободу от каторги.

⁹ Первым это сравнение высказал Герцен в статье «Новая фаза в русской литературе», 1864. В наше время об этом пишет Джексон (Jackson 1981, 6-7, 39-40, 95; Jackson 1993, 22).

¹⁰ В. Розанов выразил эту мысль следующим образом: «В общем же все русские, «исполняя обряды», имеют молитву вне их, независимо от них, пожалуй, согласно с ними или, точнее, параллельно с ними. — но как нечто особое, как другой, лирический, свой у каждого мир» (Розанов, Алекс. Андр. Иванов и картина его «Явление Христа народу», 1914. «Философия русского религиозного искусства», 150).

¹¹ Джексон пишет об этом напряжении: «Преображения не происходит, но есть страстное желание его свершения» (Jackson 1981, 49). Мысль о «напряжении» в романах Достоевского, вызванном постоянным искажением идеала, высказана Бахтиным. Подробным образом она проанализирована в книгах Джексона «Dostoevsky's Quest for Form...» (1966) и «The Art of Dostoevsky...», (1981), особенно см. 8-9, 29.

¹² Деисус (или деисусный чин) — икона или ряд икон, расположенные на иконостасе непосредственно над царскими вратами. В центре изображен Христос, сидящий на престоле. По правую руку — фигура стоящей Богородицы в молитвенной позе, по левую — Иоанна Предтечи. За ними по левую и по правую руку располагаются архангелы и апостолы в строгом каноническом порядке. Основной идеей деисуса является молитва о Божием милосердии и заступничество Богородицы и святых за род людской (подробнее, см. Бобров, 51-4).