

ЦЪРКОВНИТЕ МИНЕИ И ИКОНОГРАФИЯТА В „ЮНОША“ НА Ф. М. ДОСТОЕВСКИ

Николай Нейчев

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

The paper discusses the alternative that the ideological and composition-image system of the key scenes in „The Adolescent“ by Dostoevsky have been inspired by, and originate from, iconographic models of the church art of painting. For example, some of the scenes with the greatest structural significance in the novel are the scenes of the „Presentation of the Blessed Virgin“ and „Candlemas“, where the text reproduces in an artistic way the presentation of the human soul to God.

Key words: Dostoevsky, *The Adolescent*, iconographic models, church art of painting, composition-image system

Вече сме изследвали проблема за ролята на *иконата* в мирогледа, публицистичното и художественото творчество на Ф. М. Достоевски, както и при формирането на неговата „иконографска“ поетика (вж. Нейчев 2001: 21–37). Накратко изводите са, че за писателя иконата е неотделима от православната вяра и спасението на човека; сакралният образ изпълнява първостепенна функция в художествената му система; икографският принцип на изображение е в основата на полифоничния метод на писане. И не на последно място, Достоевски е апологет за възстановяването на накърнената през XVII–XVIII век под влияние на ренесансовия западноевропейски стил на изображение *каноничност* на иконографския образ (по въпроса за формирането на канона вж. Лазарев 1986: 61–86, а за неговото нарушаване вж.: Айналов 1913: 19–100; Бичков 2006: 165–219).

Като откровен противник на западноевропейския цивилизационен модел във всичките му проявления, Достоевски отхвърля в частност и разработеното на Запад „храмово изкуство“ (вж. 29, кн. 1: 40–41)¹, което за него е „префърцунена италианщина“², нямащо нищо

¹ Когато цитатите от Достоевски са обозначени с арабски цифри (първата е томът, втората – страницата), са по изданието: Ф. М. Достоевский. *Полное собрание со-*

общо със свещеното изображение на „старата иконопис“ (Кони 1990: 243), запазена от нововъведенията на „фряжката живопис“³ най-вече у старообредците (21: 54–56). Почти винаги, когато иска да подчертае каноничността на иконата, писателят я обвързва със „старината“. Например това са „иконостасът със *стари* семейни икони“ на София, майката на юношата Аркадий (VIII: 95), „*старинната* икона без обковка“ на Макар (пак там: 479), определена от Версилов като „*разколническа*“ (пак там: 481); или любимите от детството на Расколников „*старинни* икони без обковка“ (V: 50) и пр. Но тези споменавания са все още само обективно, така да се каже, чисто *външно* „предметно“ присъствие на иконичния образ в текстовете на писателя. От друга страна обаче, имаме достатъчно доказателства и за изключителното внимание от страна на Достоевски към храмовата архитектура и отражението ѝ върху композиционната структура на неговите романи (Нейчев 2001: 93–182), но този интерес у писателя е свързан, разбира се, не само с екстериорното, а и с тайнственото молитвено съзерцаване на интериорната храмова иконография например при участието му в богослужбното действие и при изпълняването на църковните тайнства. Така че съзнателно или не, за православния християнин църковната стенопис като визуализация на свещената история е неотделима от абстрактността на словото, затова е важен въпросът как идеологически иконографията оформя *вътрешната* образно-композиционна структура на художествения текст у Достоевски. Тук ще разгледаме само един роман от неговото Петокнижие – *Юноша*.

При цялата привидна аморфност на повествованието романът *Юноша* все пак има една основна *тема* и се организира около едно ключово *събитие*. И това съвсем не е събитието около опасното писмо документ, което притежава Аркадий, както и не е съзряването на юношата (събуждането на пола, любовта, отговорността и пр.), тъй като това са акцидентални елементи, *външно* задвижващи фабулното действие. Фундаменталната същност на този забележителен текст е темата за разпадналото се „случайно (или с други думи казано – *езическо*) се-

чинени: в 30 т. Ленинград: Наука, 1972–1990, а когато първата е римска (томът), а втората – арабска (страницата), цитатите са по българското издание: Ф. М. Достоевски. *Събрани съчинения в 12 т.* София: Народна култура, 1981–1994.

² Преводът на цитатите от руски е наш. – Н. Н.

³ *Фряжка* означава: *чуждоземна, европейска*; със синоними: *френска, генуезка* и особено *италианска живопис* – наименования за похвати в иконописа, характеризиращи се с *външна* достоверност при предаването на материалния свят (Ушаков, ред. 2000; ИСИ: ел. изт.).

мейство“ и *претворяването* му (в евхаристийния смисъл на думата) отново в „християнско“, защото, както се казва в края на книгата, „тук е действително всичко, което е било красиво досега у нас“ (VIII: 533)⁴. Ключовото събитие е духовният потрес на юношата при досега му с други светове, т. е. срещата му с *благообразието* („благия образ“, т. е. с иконния „лик“ на светостта). Ето какво имаме предвид.

За разлика от другите текстове на *Петокнижието* в *Юноша* Достоевски обръща особено внимание на точната хронология. Началният тридневен наративен поток започва от 19 през 20, до 21 септември (6, 172) и след като прекъсва за близо два месеца, повествованието започва отново на 15 ноември (190) и продължава до 20–21 ноември, след което Аркадий се разболява и девет дни е в безсъзнание (328), т. е. до 29 ноември. На четвъртия ден от идването му в съзнание (333), т. е. на 3 срещу 4 декември, е и ключовата сцена, за която ще стане дума впоследствие. Разказът завършва около средата или първата половина на декември (329–523). Ако се запитаме какви са всъщност причините за такава точна хронология (която, подчертаваме, е твърде необичайна за Достоевски) и защо се набляга на определени дати, прави впечатление, че хронологичната организация на наратива е в поразително духовно съответствие с минейния цикъл на православния църковен календар, обединен преди всичко около *темата за християнското семейство*.

Повествованието не случайно започва с датата 19 септември, която в текста се споменава цели осем пъти (срв. 6, 16, 19, 21, 42). Според *Юлианския календар*, по който се ръководи не само Руската православна църква, но и руското гражданско общество през XIX век, на този ден се чества освен паметта на светите мъченици Трофим, Савватий, Доримедонт и Зосима, но и на *образеца за руско християнско семейство: паметта на светия благоверен княз Фьодор и чадата му Давид и Константин*. В житието им, поместено в сборника Чети-Минеи на св. Димитрий Ростовски⁵, четем: княз Фьодор Ростиславович (1240–1299), наречен Чорни, е син на смоленския княз Ростислав Мстиславович. Особено се подчертава, че „благочестиво и богоугодно живя княз Фьодор“, „почиташе свещениците и иноците“ и „като доблестен войн Христов, във всичко угаждаше на своя Владика“ (ЖС

⁴ По-нататък цитатите от *Юноша* ще се обозначават само с номера на страницата по българското издание.

⁵ Житията са любимото четиво на Достоевски. При него конкретните упоменавания специално на Чети-Минеите на св. Димитрий Ростовски не са малко (вж.: т. 8: 10; т. 15: 42; т. 22: 45, 190; т. 25: 214–215; т. 27: 44; т. 28, кн. I: 157).

1903: 358). След като посещава хана на Златната орда Менг-Темир и живее там три години, той спечелва доверието му, склонява го дъщеря му да приеме християнската вяра под името Анна и се жени за нея. След раждането на двамата си синове Давид и Константин се отправя със семейството си за Русия, където „благочестиво и богоугодно“ управлява град Ярославъл „до дълбока старост“. В деня преди смъртта си светият княз приема монашеска схима, а мощите му и до днес са източник на много чудеса за славата на Иисус Христос. Неговите синове следват благочестивия пример на своя баща и мощите им също приемат нетление и извършват множество изцеления (пак там: 360–361).

Любопитно е, че и следващият ден от развитието на сюжета в *Юноша* (20 септ.) отново се свързва в празничния църковен календар с централната тема за християнското семейство: *св. великомъченик Евстатий Плакида и семейството му*. Тук се дава пример как едно *езическо семейство става християнско*. Плакида е живял по времето на император Траян. Бил негов любимец, изключителен пълководец и притежател на голямо богатство. Но след като е осенен от божията благодат и се покръства с цялото си семейство, Бог изисква от него на дело да прояви своята вяра, подобно предаността на Иов. Започват изпитанията. Постепенно се разболяват и умират всичките му слуги и домашни животни, разхитено е и богатството му. Една нощ Евстатий и семейството му изоставят дома си и с кораб се отправят към Египет. На африканския бряг съпругата му е отвлечена от собственика на кораба, а не след дълго и двамата му синове са погубени от диви зверове. Единственият Утешител на светеца оставал Бог. След като петнадесет години живее в нищета и смирение, като слугува на хората, той случайно е открит от служителите, изпратени от император Траян, за да го издирват. Плакида отново възвръща богатството и славата си на пълководец. Веднъж, като се завръща от поход в едно село, случайно открива съпругата си. Оказва се, че и синовете му са спасени от овчари и сега служат в неговата войска. Така, подобно на Иов многострадални, Бог възвръща на Евстатий всичко изгубено. Но историята е много по-драматична от тази на Иов. Междувременно на престола идва император Адриан, ревностен защитник на езичесвото. Като научава, че Плакида открито изповядва Христа, той заповядва цялото му семейство да бъде подложено на жестоки изтезания и умъртвено (вж. ЖС 1903: 362–383).

Текстът на *Юноша* поддържа алюзията с тези „семеини“ жития чрез явни или глухи библиейски цитати на семейна тематика: „Когато

съвестта и честта го изискват, говори Аркадий, и родният син напуска дома си. Така е още в Библията“ (152)⁶; „понеже – продължава юношата – този човек „мъртъв беше и оживя, изгубен беше и се намери“ (177)⁷; и най-вече чрез размислите на Макар Долгоруки: „И Иов многострадални се е тешил, като е гледал новите си дечица, а забравил ли е предишните и можел ли е да ги забрави – невъзможно е то! Само че с годините жалбата божем се смесва ведно с радостта, в светло въздиание се превръща. Тъй е то в света: всяка душа знае и изпитания и утеха“⁸ (389). Последните думи са в пряка връзка както с житието на св. Евстатий и семейството му, така и във вътрешен духовен смисъл са обърнати и към героя юноша: „Ти, мили – продължава Макар, – ревностно залягай за Светата Църква, пък ако времената наложат – и умри за Нея“ (пак там). Защото, както семейството е „малката църква“, така и Църквата е *съборното* християнско *семейство*, и тъй като тя, пише Достоевски, е „единен целокупен организъм“ – „Църквата не дели“ (27: 46).

Според нашите хронологични пресмятания последният ден от първата част на разказа на юношата е 21 септември (172). Показателно е, че на този ден Православната църква почита паметта на св. Дмитрий Ростовски (вж. ЖС 1903: 402–430) и това е знаменателно, тъй като юношата Аркадий, който, едва-що започнал попрището си на разказвач на своето житие-битие, е в *обратна зависимост* от знаменития житиеписец, създателя на прочутите Чети-Минеи.

От този контекст е разбираемо защо разказът (след прекъсване от два месеца) продължава именно с датата 15 ноември. „*Специално отбелязвам датата петнадесети ноември* – ден, врязал се дълбоко в паметта ми *по много причини*“ – пише юношата и я споменава цели *три пъти* (190, 191, 205). Както е известно, *петнадесети ноември* ознаменува началото на *Рождественския пост*. За Аркадий постът е натоварен с противоположен смисъл – за него това е период на големи изпитания, заблуди и унижения, довели до изчерпване на духовните и физическите му сили. Дните от 15 до 20 срещу 21 ноември (кога-

⁶ Алюзия със старозаветното: „Затова ще остави човек баща си и майка си и ще се прилепи към жена си; и ще бъдат (двата) една плът“ (Бит. 2: 24). И, разбира се, неизмеримо по-високото значение на тези думи за смисъла на семейството в Новия завет (срв.: Мат. 19: 5; Марк. 10: 7–8; 1Кор. 6: 16; Еф. 5: 31).

⁷ Намек за възединението на драматично разпадналото се семейство: „защото тоя мой син мъртъв беше, и оживя, изгубен беше и се намери“ (Лук. 15: 24), т. е. за възединението на човека с Бога-Отца (срв.: Еф. 2: 1, 5: 14; Кол. 2: 13; Откр. 3: 1).

⁸ За *Книгата на Иов* Достоевски казва, че: „е една от първите, която ме поразя в живота, тогава бях почти дете!“ (29, кн. II: 43).

то героят заболява и е в безсъзнание „точно девет дни“ – 328) откриват явни и скрити съответствия с неподвижните празници на църковния православен календар.

Например на **16 ноември** Църквата отбелязва *Житие и страдание на св. Апостол и Евангелист Матей*. Житието разказва как капернаумовският митар Левий Матей изоставя богатството си и презряното си занятие и тръгва след Господа Христа (Лук. 5: 27–28; Марк. 2: 14), за да проповядва Словото Му на езичниците (ЖС 2003–2004: 253–257). Житието е в обратна зависимост с текста на *Юноша*, който повествува за историята на „срама“ и „позора“ на Аркадий (срв.: „не може да има за мене нищо по-срамно от тия спомени“ – 191), завладян от беса на рулетката и парите (266–267). Впрочем именно тук в романа се говори за десетте Божии заповеди, както и за Версилов, изкушаващ юношата (Версилов използва буквално думата „съблазняване“ – 203) с думите, „че да превърнеш камъните в хляб – това е велика мисъл“ (202–203), която ситуация повтаря първото изкушение на Христа от дявола, според Евангелието на същия този Матей (Мат. 4: 3).

17 ноември – *Житие на св. Григорий чудотворец, епископ Неокесарийски*, намира някои твърде показателни съответствия с повествованието в *Юноша*. На първо място, една от доминантите и в романа, и в житието е еротичната власт на пола, като при юношата св. Григорий тя е преодоляна (вж. ЖС 2003–2004: 258), докато при юношата Аркадий нейното преодоляване е проблематично усложнено и е въпрос на бъдещето. Второто общо място между житието и романа обаче е още по-конкретно. Става дума за едно от най-големите чудеса на св. Григорий, който, за да покаже силата Божия на някакъв езически жрец, извършва следното: „И ето виждат те *грамаден камък, който, както изглеждало, никаква сила не би могла да премести*; но Григорий му заповядал в името Христово да се повдигне от мястото си, и камъкът се вдигнал и преместил на мястото, където желяел жрецът. Страх обхванал жреца при вида на това преславно чудо“ (пак там: 261). Този ключов епизод от житието на св. Григорий е отразен в *Юноша* чрез следния анекдот на Пьотър Иполитович, хазаина на Аркадий, който той разказва на юношата и Версилов. Става дума за *грамаден камък* „същинска планина“, който стърчал посред една петербургска улица и пречел. Та минава по улицата императорът и заповядал „Да се махне камъкът!“. Събрали се да умуват инженери англичани и самият Монферан, но проблема най-неочаквано и като по чудо разрешил един случайно минаващ обикновен руски занаятчия (вж. 192–195). Семантиката на *камъка* като символ на вярата („камъкът

става проповедник на божествената вяра и пътеводител на неверните към спасението“ – ЖС 2003–2004: 269) е ключов епифаничен образ както в *Юноша*, така и в цялото *Петокнижие* на Достоевски (вж Нейчев 2001: 281–283) Тук само обръщаме внимание на това общо място в житието на св. Григорий и романа на Достоевски, което се потвърждава и от думите на Версилов: „чувал съм в същия дух някакъв разказ за камък още като дете, само че, разбира се, по-иначе и не за този камък“ (195).

На **18 ноември** Православната църква отбелязва *Страдание святого мученика Платона*, където отново срещаме мотива с камъка, както и неговото тълкувание: „камъкът беше Христос“ (1Кор. 10: 4) (ЖС 2003–2004: 281). На същия ден се чества паметта на светите мъченици Закхей и Алфей и светите мъченици Роман и Варул. Особено празникът на последните двама светии онтологично се свързва с основната линия в *Юноша* (строителството на храма и защитата на Църквата – 125, 389), защото св. дякон Роман и св. отрок Варул (подобно на стареца Макар и юношата Аркадий) като членове на Църквата, „войнстваща на земята“, но „тържествуваща на небесата“, отдават живота си, за да защитят „от разрушение светия храм“ (ЖС 2003–2004: 284).

На **19 ноември** Църквата почита паметта на преподобните Варлаам, Иоасаф и Авенир (*Житие на преподобните Варлаам и Иоасаф, царевич индийски, и баща му цар Авенир*). Тук се разказва за Индия, която, получила християнството от св. ап. Тома, се управлявала от жестокия гонител на християните, цар Авенир. Най-сетне на царя се родил дългоочакван син Иоасаф, за когото звездоброец предсказал, че ще приеме християнска вяра. За да предотврати предсказаното, царят изградил отделен дворец за наследника и така го оградил от света, та той да не чуе ни дума за Христа. Като достигнал *юношеска* възраст, царевичът изпросил разрешение от баща си да излезе от пределите на двореца и за първи път видял, че в света съществуват страдания, болести, старост и смърт. Това навело юношата на тежки размишления за суетната безсмисленост на живота. По това време в далечна пустиня се подвизавал мъдрият отшелник Варлаам. Чрез божие откровение той разбрал за терзанията на юношата в търсене на истината. Преподобният Варлаам напуснал пустинята и преоблечен като търговец, се отправил за Индия. В двореца на царевича обявил, че носи скъпоценен *камък*, притежаващ целебни свойства. Когато го представили на Иоасаф, преподобният Варлаам изложил християнското учение и изведнъж завесата се вдигнала пред духовния взор на юношата и той разбрал, че

драгоценният камък е всъщност вярата в Христа, и пожелал да приеме светото Кръщение. Духовният му отец Варлаам го кръстил и се отделил в пустинята. Царят, като узнал, че синът му е станал християнин, изпаднал в скръб и гняв. По съвета на един велможа той устроил спор за вярата между християните и езичниците, на който чародеят Нахор трябвало да се представи за Варлаам и да се признае за победен, за да бъде отклонен по този начин царевичът от християнството. Чрез видение насън Иоасаф разбрал за измамата и заплашил Нахор с жестоко наказание, ако той се окаже победен. Уплашилият се Нахор не само надделял над езичниците, но и сам повярвал в Христос, разкажал се, приел светото Кръщение и се усамотил в пустинята. Бащата се опитал да отклони сина от християнството и с други средства (включително и чрез любовно прелъстяване от красиви девойки), но юношата преодолял всички съблазни. Тогава по внушение на един велможа Авенир дал на сина си половината царство, смятайки, че държавните дела ще го откъснат от вярата. Но като станал цар, св. Иоасаф възстановил християнството в своята страна, въздигнал отново храмовете и накрая обърнал в християнство и своя баща. Наскоро след кръщението цар Авенир починал, а св. Иоасаф изоставил царстването и отишъл в пустинята, за да дири своя духовен баща Варлаам. След две години на изпитания и изкушения той открил пещерата на преподобния. Старецът и юношата започнали да се подвизават заедно. След блажената кончина на преподобния Варлаам свети Иоасаф продължил пустинническия си подвиг в същата пещера още 35 години и след като достигнал шейсетгодишна възраст, и той се представил пред Господа. Като научил за кончината на св. Иоасаф, цар Варахий, когото Иоасаф поставил за свой приемник на престола, намерил в пещерата нетленните и благоухаещи мощи на двамата подвижници, пренесъл ги в своето отечество и ги погребал в храма, въздигнат в чест на преподобния царевич Иоасаф (ЖС 2003–2004: 288–309).

Този агиографски разказ открива изненадващо множество общи места с романа на Достоевски. Тук са: 1) заблудите на юношата (в житието „царевич“ – при Достоевски с „княжеска“ фамилия); 2) лутанията му в търсенето на истината и множеството изкушения (в житието за Иоасаф се казва: „душата на светията, овладявана от противоположни мисли, започна да се колебае между доброто и злото, твърдостта на решението да запази девството започна да отслабва, а волята и разумът сякаш се размекнаха“, ЖС 2003–2004: 303; или: „много напасти понесе той от дявола, който го нападаше, смущавайки ума му с различни помисли“ – пак там: 307; срв. почти точното съответствие

с думите на Аркадий: „отбелязвам всички тия подробности, за да покажа колко неустойчива е била още способността ми да разбирам злото и доброто“ – 281, защото „зли духове бяха завладели сънищата ми“; 385); 3) възможността за избор между двама бащи – земен и духовен (в житието – между Авенир и Варлаам, в романа, между Версиллов и Макар); 4) откриването на истинското благообразие в поученията на стареца подвижник (в житието – проповедта на стареца Варлаам към юношата Иоасаф, че „златото често бива причина за грях, и затова ние не го държим у себе си“, ЖС 2003–2004: 294; срв. у Достоевски думите на стареца Макар към юношата Аркадий: „да се живее без Бога, е същинска мъка“; „и да отхвърли Бога, на идол ще се поклони – на дървени било, на златни или мислени“ – 355; че „парите са наполовина бог – огромно изкушение; па още и жената“ – 365); 5) оздравяването чрез скъпоценния камък на вярата – Христос (срв. думите на Иоасаф: „ето го този безценен камък... в сърцето ми влезе сладостната светлина и веднага изчезна тежкото покривало на мъката, което дълго време покриваше душата ми“, ЖС 2003–2004: 293; срв. с думите на Аркадий: „цялата ми душа сякаш радостно потръпна и сякаш нова светлина проникна в сърцето ми... тогава оздравях... в тази именно светла надежда вярвам и сега“, 341), и още много други. Общите за житието и романа духовни топоси подсказват, че Достоевски е познавал основно това агиографско съчинение⁹, затова и допускаме, че житието на Варлаам и Иоасаф е основният източник за много от ситуационните моменти в духовната фабула на *Юноша*.

Както стана ясно, според нашите хронологически измервания на 20 срещу 21 ноември (326–327) юношата изпада в безсъзнателно, почти *утробно* безпомощно състояние, което носи дълбока подтекстова семантика. На този ден православният календар отбелязва Предпразненството, а и самия празник *Въведение Богородично*, символичния ден на *християнското семейство*. Безсъзнанието продължава девет дни, след тях четири дни юношата е в съзнание, но на легло. За тези общо 13 дни обаче не се говори нищо, поради което е невъзможно те да се разглеждат в пряко съответствие с църковния календар. Така че на практика непосредствено след 21 ноември (*Въведение Богородично*) се случва сцената, която се явява центърът в духовната композиция на творбата и ознаменува края на „случайното“ и възраждането

⁹ Основанията за такова допускане са повече от достатъчни – вж. напр. многобройните явни или имплицитни позовавания на житиеписни творби и на съчинения на св. Отци в черновите към романа *Юноша* (т. 16: 17, 139, 143, 232, 342, 403, 488, 420); вж. още (Нейчев 2001: 295–299, бел. 27).

на *християнското семейство*. Това е срещата на Аркадий с неговия „духовен“ баща Макар. Цялото действие в романа сякаш е устремено към тази централна сцена (в която завесата, скриваща истината, се вдига пред духовния поглед на юношата), а след нея повествованието се „оттича“, постепенно преминава в ново качествено състояние, което вече е безсмислено да се описва, и така романът приключва. Можем да кажем, че *духът* на посланието и самото повествование *преди* и *след* нея никога няма да бъдат същите. Сцената е следната. Като дочува от другата стая *Иисусовата молитва*, изречена от Макар: „Господи Иисусе Христе, Боже наш, помилуй нас“, юношата разказва: „С лекота, каквато не бях допускарал за себе си (понеже си въобразявах досега, че съм абсолютно безсилен), спуснах нозе от леглото, [...] навлякох сивия халат от агнешка кожа [...] и отидох в предишната мамина стая“ (333). И тук Аркадий се среща с над седемдесетгодишния беловлас и достолепен старец, истинското въплъщение на „древната Света Рус“ (16: 128), на „православния християнин“ (пак там: 242) – символа на липсващото у представителите на случайното семейство истинско „благообразие“ (341). От този миг юношата във всичко вече ще търси *благообразието*, т.е. *образа* на благодатта, иконографския



Изображение 1. *Сретение Господне* – икона в софийския храм „Свети Седмочисленици“

лик на светостта. Смятаме, че сцената, при която беловласият старец среща юношата, духовно възхожда към два иконографски сюжета: *Сретение Господне* и *Въведение Богородично*, които впрочем са два варианта на *възстановяване на благообразието*. В първия случай, с представянето на Младенеца Иисус в храма (Лук. 2: 21–30), се осъществява единението на Бога със земната църква, т. е. човечеството вижда в *Образа Христов* своето спасение. Приемайки Младенеца, старецът Симеон вече може да умре спокоен и казва: „сега отпускаш Твоя раб, Владико, според думата Си, с миром; защото очите ми видяха Твоето спасение [...]“ (Лук. 2: 29–30). Почти

пълна е аналогията с романа на Достоевски, където, срещайки юношата (духовния младенец), бъдещия защитник на Църквата, който „ще умре за Нея“ (389), блаженият старец умира спокоен. Дори словесният портрет на Макар: „старец със снежнобяла коса, с голяма, ослепително бяла брада [...] на ръст е едър, широкоплещест, беше много бодър наглед въпреки болестта си, но много блед и слаб, с продълговато лице, ... а на възраст изглеждаше над седемдесетте“ (333–334), е много сходен с обичайния иконографски лик на св. Симеон Богоприимец (срв. Изображение 1).

Но вторият иконографски сюжет, *Въведение Богородично*, и по дух, и по календарно-минейната хронология съвпада повече с описаната от Достоевски сцена, така че иконографията именно на този празник е по-вероятният *първообраз* за словесната иконопис в *Юноша*.

Ситуацията все пак е сходна със *Сретение*, само че тук малката Мария, символът на новозаветната християнска Църква, се представя в храма на Своя Небесен Отец и се посвещава в служба на Бога. Виждаме аналогия както в композиционното иконографско решение, така и в ликовете на св. Симеон и св. Захарий (срв. Изображение 2).



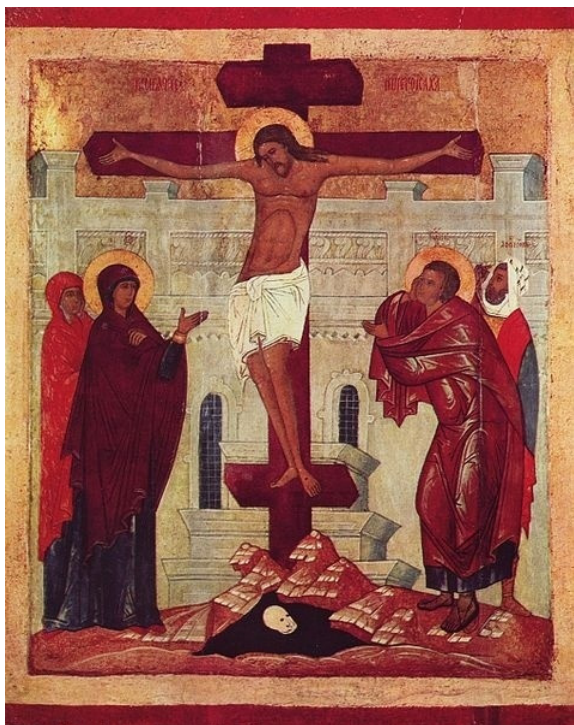
Изображение 2. *Въведение на Пресвета Богородица в храма*. Фреска от XIV в. от Мануел Пенселинос, Съборна черква „Протата“ в Кареа, Света гора Атон, <macedonian-heritage.gr>

алния вид на първообраза, неизменния му ейдос. В *Юноша* има думи, които отразяват идеята за иконианата каноничност. Когато говори за портретната фотография на майка си, Аркадий разсъждава за нея, сякаш е не снимка, а *икона*: „главното, което ме порази, бе необикновената прилика във фотографията, тъй да се каже, *духовна прилика* – с

Но важното е да подчертаем, че иконографският сюжет присъства в текста на Достоевски не „външно“, а като *извънипостасно* възплъщаване на *същността* на явлението, това са мислените образи на *сакралния реализъм*; според думите на писателя – именно това е *реализмът* „във висшия смисъл“ (27: 65), подобно на иконографията, защото иконата не запечатва някакво моментно състояние, а иде-

една дума, *сякаш това бе истински портрет, рисуван от художник, а не механично копие*“ (436). Затова и Версилов се отнася към това изображение като към *икона*: „той свали с две ръце портрета от халките, приближи го до себе си, целуна го и после пак безмълвно го окачи на стената“ (пак там). Така и у Достоевски централните ключови сцени (като в случая със срещата на юношата Аркадий и стареца Макар) отразяват не преходни мигове на видимия свят, а неговите ликови (цялостните образи) – висшите смисли. Чрез композицията, жеста (напр. безсловесно, а само чрез топлия смях на стареца Макар) се предава неописуемата с думи глъбинна духовност, като се извежда читателят извън пределите на конкретиката към метафизичния свят на духовните архетипи. И не на последно място, подобно на иконата, ключовата сцена в романа на руския писател е статична, т. е. извънвремева (миг от вечността) и е максимално окрупнена – предава наведнъж цялостния образ на битието. Използвайки някои иконографски схеми от големите християнски празници, писателят внася изменение от *буквалност* към *метафоричност*, затова алегорезата при него в случая се явява основен творчески похват.

Впрочем трябва да поясним, че не за първи път в творчеството на Достоевски се отразява феноменът, според който визуалната иконография формира композиционно абстрактната словесна сценография. В това отношение той не е нито откривател, нито новатор. Предполага се например, че още „средновековните мистерии се устройват по иконописни образци“ (Кондаков 1914, т. 1: 149, бел. 3). Но може да бъде посочен и много по-късен пример, и то от руската литература. Това е прословутата „няма сцена“, с която завършва Гоголевиет „Ревизор“. На тази сцена особено е държал авторът и заради нея може би е и написана цялата пиеса. Вестта, че е пристигнал истинският ревизор, „поразява всички като гръм [...] цялата група [...] остава вкаменена“. В обобщен вид сцената е следната: „Градоначалникът *по средата* във вид на *стълб с разперени ръце* и *метната назад глава*. *От дясната му страна жена му и дъщеря му с устремено към него движение на цялото тяло.* [...] *От лявата страна на градоначалника: Земляника, наведен малко настрани, като да прислушва нещо; зад него съдията с разперени ръце, приклеknал почти до земята.* [...] Другите гости остават просто като стълбове. Почти *минута и половина вкаменената група запазва това положение*. Завесата пада“ (Гогол 1976: 339). Това е класически пример за неипостасно, т. е. небуквално, въплъщение на иконографския сюжет. Несъмнено *нямата сцена* е вдъхновена и очевидно възхожда идеографски и композиционно към



Изображение 3. *Разпятие Христово*
(икона от новгородската школа)

иконографията на *Христовото Разпятие*. Дори психологическото състояние, както и разположението на женските и мъжките персонажи отляво и отдясно на *Разпятия* в иконата и на *разперилия* на кръст ръце градоначалник, е идентично (вж. Изображение 3).

Разбира се, Гогол не илюстрира буквално идеята си за *разпятието на човешката съвест* и обследването на съгрешилата душа от истинския Ревизор, а осъществява замисъла си асоциативно-алегорично, чрез *иконата* на Христовото Разпятие. В това отношение Достоевски се явява талантлив ученик и последовател на своя велик предшественик.

ЛИТЕРАТУРА

- Айналов 1913:** Айналов, Д. В. *История русской живописи с XVI по XIX в.* С-Петербург: Издание студенческого издательского комитета С. Петербургского университета, 1913 (2 изд.) <http://www.images.icon-art.info/public/Ainalov_1913/Ainalov_1913.pdf>.
- Бичков 2006:** Бичков, В. *Под покроба на Света София. Духовно-естетическите основи на иконата.* София: Захарий Стоянов, 2006.
- Гогол 1976:** Гогол, Н. В. *Ревизор. Комедия в пет действия* (превод: Христо Радевски). // Гогол Н. В. *Избрани творби: в 3 тома.* София: Народна култура, 1976, т. 2.
- ЖС 1903:** *Жития Святых, на русском языке изложенная по руководству Четьих-Миней Св. Димитрия Ростовскаго.* Москва: Издание Московской Синодальной Типографии, 1903, кн. 1 (репринт 1991 г.).
- ЖС 2003–2004:** *Жития Святых, по изложению святителя Димитрия, митрополита Ростовского.* Барнаул: Издательство преп. Максима Исповедника, 2003–2004 (за месец ноември) <<http://bogistina.info/bibl/starci/dimitrii.shtml>>.
- ИСИ:** ел. изт.: *Иллюстрированный словарь по иконописи.* <http://nesusvet.narod.ru/ico/gloss/g_uf.htm>.
- Кондаков 1914:** Кондаков, Н. П. *Иконография Богоматери.* Петроград: Отделения Русского языка и Словесности Императорской Академии

Наук, 1914, т. 1; (Репр.: Elibron Classics, 2003) <http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=33>.

Кони 1990: Кони, А. Ф. Ф. М. Достоевский. // *Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т.* Москва: Художественная литература, 1990, т. 2.

Лазарев 1986: Лазарев, В. Н. *История византийской живописи.* Москва: Искусство, 1986 <http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=29>.

Нейчев 2001: Нейчев, Н. М. *Ф. М. Достоевски – Тайнствената поетика.* Пловдив: Макрос 2000, 2001.

Ушаков 2000: *Толковый словарь русского языка: В 4 т.* (Под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 1. Москва, 1935; т. 2, 1938; т. 3, 1939; т. 4, 1940. (Преизданы: 1947–1948 г.; репр. Москва, 1995; 2000) <<http://ushdict.narod.ru/-index.htm>>.