

Литературоведение

УДК 821.161

Н.С.Рубцова

ЖИВОПИСНЫЙ СЮЖЕТ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ». СТАТЬЯ ВТОРАЯ

В статье рассматривается миф о Богородице в рамках живописного сюжета романа Ф.М. Достоевского «Бесы». Исходя из функций картины Рафаэля «Сикстинская Мадонна», выявляется еще одна линия в живописном сюжете – миф о Богородице, являющийся частью православной традиции. Вслед за Вяч. Ивановым исследуются основные особенности этого мифа, связанные с несколькими героями: Марьей Лебядкиной, Федькой Каторжным, Лямшиным и, конечно, хроникером. В структуре мифа о Богородице речь идет об именном сюжете, реализуемого по отношению к трем героиням: Марье Лебядкиной, Марье Шатовой и Матреше. Кроме того, обращается внимание на повествовательную структуру, анализ которой позволяет вычленировать механизм создания мифа о Богородице хроникером и соотнести его с жанром провинциальной хроники.

Ключевые слова: хроникер, миф о Богородице, живописный сюжет, православная традиция.

Картина Рафаэля «Сикстинская Мадонна» в строгом смысле не является сюжетно-композиционным центром романа Ф.М. Достоевского «Бесы», так как автор любого тенденциозного романа не выводит на первый план вопросы искусства. Однако именно эта картина становится этико-эстетическим ориентиром для героя, ищущего себя в вихре эпохи русского революционного движения 1870-х гг. Четыре упоминания о картине Рафаэля, соотносимые главным образом с неоднозначным для автора и хроникера героем – Степаном Трофимовичем Верховенским, создают живописный сюжет, в рамках которого «идеал Мадонны» противостоит напору радикально настроенного молодого поколения – «бесов» революции – во главе с Петром Верховенским. Правда, противостоящие силы не равны: фактически «идеал Мадонны» защищает только Верховенский-старший, в количественном отношении проигрывающий «пятерке» Верховенского-младшего и его многочисленным приспешникам, – но тем весомее нравственный переворот, произошедший со Степаном Трофимовичем и обозначивший его духовное перерождение. Живописный сюжет сыграл свою роль в этом¹.

Образ Мадонны важен не только в связи с неоднозначным, но симпатичным автору и хроникеру героем. Мадонна как «скульптурное или живописное изображение Богородицы» [13. Стб. 540; 14. С. 556] связана с католической традицией. Безусловно, Мадонна не вмещает в себя всю ее идеологию, но почитание Девы Марии, признание догматов о ее непорочном зачатии и телесном вознесении являются важнейшими особенностями католицизма, считавшего, что первородный грех не коснулся Девы Марии, следовательно, ее «земная» ипостась невозможна. Религиозная живопись Возрождения здесь идет дальше, позволяя художнику вписать Мадонну в пейзаж или интерьер, тем самым приближая человека к идеалу.

Рафаэль все это воплотил и привел в восхищение не только западноевропейского зрителя. В русском культурном сознании «Сикстинская Мадонна» после статьи В.А. Жуковского вплоть до открытия византийско-русской иконы в начале XX в. почиталась как икона [1. С.101]. Собственно, даже как картина она была в числе любимейших у Достоевского. Идеальный образ, равновесная композиция, насыщенная цветовая гамма символизируют непреходящую гармонию и полноту бытия, увиденные художником в Богоматери. Либерал-эстет Степан Трофимович желал бы обрести эту гармонию, противопоставить «идеал Мадонны» (определение Достоевского) хаосу настоящего – кстати, последнее герой попытался сделать на празднике в честь гувернанток. Разумеется, его усилия не затмили критику католицизма², вложенную автором в уста хроникера и Верховенского-младшего: «Па-

¹ См. подробнее: Рубцова Н.С. Живописный сюжет в романе Ф.М. Достоевского «Бесы». Статья первая // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2015. Т. 25, вып. 5. С. 114-124.

² Ср.: в романе «Идиот» критика католицизма князем Мышкиным ярче, злее, чем в «Бесах». К. Мочульский, размышляя о работе Достоевского над романом «Бесы», пишет: «Из своего заграничного изгнания он жадно всматривается в Россию, прочитывает три русские газеты ежедневно, ужасно боится отстать от “живой струи” и страстно верит в рождение нового русского человека. Жизнь на Западе обостряет его ненависть к Европе и

пе давным-давно предсказали мы роль простого митрополита в объединенной Италии и были совершенно убеждены, что весь этот тысячелетний вопрос, в наш век гуманности, промышленности и железных дорог, одно только плевое дело. Но ведь “высший русский либерализм” иначе и не относится к делу» [4. С. 30]; «Знаете ли, я думал отдать мир папе. Пусть он выйдет пеш и бос и покажется черни: “Вот, дескать, до чего меня довели!” – и всё повалит за ним, даже войско. Папа вверх, мы кругом, а под нами шигалевщина. Надо только, чтобы с папой Internationale согласилась; так и будет. А старикашка согласится мигом. Да другого ему и выхода нет, вот помяните мое слово, ха-ха-ха, глупо?» [4. С. 323].

Понижение Папы – единого главы католической церкви – в статусе (митрополит, номинальный лидер революционного движения) звучит одинаково комично и в высказывании хроникера, лучшего представителя молодого поколения, и в сумбурном монологе Петра Верховенского, лидера провинциального революционно-террористического движения. Вообще, отношение Достоевского к католицизму и Европе – отдельная тема. В любом случае отметим, что оно отрицательное, основанное на убеждении писателя в искажении католиками идеи Христа и в создании идеи Человекобога. Как ни странно, противостоящие друг другу хроникер и Петр Верховенский единодушно комичны в оценке католицизма, по крайней мере в том, что касается главы церкви³.

Рафаэлева Мадонна, конечно, оценивается ими по-разному. Более прозрачная оценка принадлежит Верховенскому-младшему, правда, открыто он не высказывается. Это делает за него генеральша Ставрогина, заявляя, что все уже «доказано»: «Она [Мадонна] совершенно ни к чему не служит. Эта кружка полезна, потому что в нее можно влить воды; этот карандаш полезен, потому что им можно все записать, а тут женское лицо хуже всех других в натуре. Попробуйте нарисовать яблоко и положите тут же рядом настоящее яблоко – которое вы возьмете? Небось не ошибетесь» [4. С. 264]. «Утилитарная» правда непримиримо отрицает искусство. В противовес такой однозначности позиция хроникера отличается неопределенностью: с одной стороны, в его речи нет даже намека на какой бы то ни было отклик о картине Рафаэля; с другой, он позволяет Степану Трофимовичу не просто высказаться о картине, но открыть и довести до кульминационной точки живописный сюжет.

Как летописец эпохи хроникер отмечает события исторической важности, и «Сикстинская Мадонна», по-видимому, не мыслится им как исторически важный факт, даже на уровне противостояния православия католицизму, по крайней мере в повествовании это не выражено явно. Однако в романе есть то, что способно опровергнуть внешнюю безотносительность хроникера к Мадонне. Для этого обратимся к ее имени.

Этимологически Мадонна восходит к итальянскому *Madonna*, образованному от *mia* – «моя» и *donna* – «госпожа» («женщина») [13. Стб. 540; 15. С. 345-346]. Другими словами, первоначально речь шла об обращении к женщине у итальянцев, правда, потом, у итальянцев же, появилось другое – более распространенное – религиозное значение: заимствованное в XVIII в. из итальянского языка, слово *Madonna* стало обозначать одно из имен Богородицы. Безусловно, Рафаэль, помимо главного – материнского – начала, в «своей» Мадонне подчеркнул женское, женственное, отчего Дева Мария, как правило, воспринималась как простая женщина, да еще и по-крестьянски державшая младенца [7. С. 47]. Со временем *Madonna* утратила «бытовое» значение и по сей день воспринимается в религиозном контексте.

Подобный «бытовой» аспект в известной мере задействован Достоевским в романе. Ценителем женской красоты является Степан Трофимович Верховенский, которому свойственно превозносить безвременно ушедших двух жен, Лизу Дроздову, Дашу Шатову, попутчицу Софью Матвеевну Улитину, а в случае с Варварой Петровной Ставрогиной – даже преображать внешность. Так – иронично, порой комично – Степан Трофимович, «обожествляющий» женщин, преподнесен хроникером. Однако этот же герой становится катализатором для развития живописного сюжета в его сакральном значении. Именно Степан Трофимович, единственный в романе, говорит о нравственном значении Ма-

любовь к родине. Русский “Бог и Христос” резко противопоставляется католическому Западу, потерявшему Христов лик. Франко-прусская война и парижская коммуна окончательно убеждают его, что борьба между европейским Антихристом и русским Христом – близка и неизбежна. Готова ли Россия к этому поединку? Понимает ли она опасность европейских ядов – позитивизма, атеизма, социализма? Родился ли в ней уже новый человек, соединенный с почвой, народом, православием?» [9. С. 329].

³ Позиция хроникера здесь в объяснении не нуждается. Петр Верховенский же неоднократно назван Ставрогиным «обезьяной», да и сам герой о себе отзывается как о «мошеннике», а не «социалисте». В «Бесах» есть другой герой, идеально воплощающий тенденцию замещения собой Бога, – Кириллов.

донны Рафаэля; именно Степану Трофимовичу, единственному в романе, осознавшему свою, личную вину в появлении «бесов» революции, а также трагичность ситуации в целом (время все исправить ушло: не только молодое поколение оторвано от народа, но и его тоже, он тоже), и предпринявшему попытку не просто говорить об истине, но приблизиться к ней на деле («последнее странствование» героя), суждено духовно возродиться. И все же интересующая нас тенденция в живописном сюжете связана не с этим героем. Хотя Степан Трофимович и не католик, но он определенно западник, размышляющий о русском Боге по-французски.

Православное имя – *Богородица* – впервые появляется в разговоре, свидетелем которого становится хроникер, Марья Лебядкиной и Шатова в первой части романа. Героиня вспоминает свою жизнь, свое пребывание в монастыре, где ей пришлось скрываться от брата. На вопрос «старицы на покаянии» о том, что есть Богородица, Марья Тимофеевна отвечает вполне в богословском духе: «Великая мать, <...> упование рода человеческого» [4. С. 116]. Однако отклик «старицы» иного рода: «Так, <...> богородица – великая мать сыра земля есть, и великая в том для человека заключается радость. И всякая тоска земная и всякая слеза земная – радость нам есть; а как напоишь слезами своими под собой землю на пол-аршина в глубину, то тотчас же о всем и возрадуешься. И никакой, никакой <...> горести твоей больше не будет» [4. С. 116]. Внешне соглашаясь с собеседницей («так»), «старица» делает акцент на народном представлении. Далее в сознании Лебядкиной богословское и народное в осмыслении Богородицы сливаются, и героиня говорит о том, что, молясь и «творя земные поклонны», она целует землю и плачет. Здесь наблюдается некоторое противоречие: в народном представлении Богородица не отождествляется с Матерью Сырой Землей, хотя последняя почитается как священная, ассоциативно – по принципу «плодородности» – соотносится с Богородицей. Что касается православного богослужения и святоотеческой литературы, то здесь, напротив, Богородица напрямую называется «землей», и рождение Спасителя сравнивается с произрастанием из земли (сада) колоса или древа [см. об этом, напр.: 10].

Как следствие, неизбежно возникает проблема языческой или христианской идентификации героини Достоевского, занимающей особое место в системе персонажей романа. Авторская интенция в отношении этой героини была максимально почувствована лишь к началу XX в., став важным предметом размышлений русской религиозно-философской мысли. К образу Хромоножки обращались Д. Мережковский, Н. Бердяев, В. Розанов, С. Булгаков и др.⁴ Не вдаваясь в подробности, отметим то, что объединяет их всех: при апелляции к Достоевскому и его «народному» пониманию Богородицы, как правило, Богородица все же сравнивалась с Матерью-Землей, и, соответственно, в Хромоножке виделось церковное и народное начало, при явном доминировании первого.

Кроме того, вопрос о языческих и христианских корнях героини привел к открытию в романе важной сюжетной – мифопоэтической – линии, которая впервые после публикации произведения была четко определена. Важную роль в этом сыграл Вяч. Иванов. Изучая основной миф в «Бесах», он исходил не только или не столько из «символического изображения жизни», но главным образом опирался на авторскую позицию, связанную, по его мнению, с воплощением в мифе «средствами поэтической изобразительности» художественной идеи романа. В таком ракурсе идея была обозначена как «прозревание в сверх-реальное действие, скрытое под зыбью внешних событий» [6. С. 438.], и, конечно, эта идея имела прямое отношение к основному мифу в романе: «Достоевский хотел показать в “Бесах”, как Вечная Женственность в аспекте русской Души страдает от засилия и насильничества “бесов”, искони борющихся в народе с Христом за обладание мужественным началом народного сознания. Он хотел показать, как обижают бесы, в лице Души русской, самое Богородицу (отсюда символический эпизод поругания почитания иконы), хотя до самих невидимых покровов Ее достягнуть не могут (символ нетронутой серебряной ризы на иконе Пречистой в доме убитой Хромоножки)» [6. С. 440].

Таким образом, речь идет о мифе о Богородице. Разумеется, ни в коем случае не следует приравнивать Марью Лебядкину к Богородице, так как подобное уподобление является заведомо ложным. К тому же, размышляя далее и сравнивая роман Достоевского с «Фаустом» Гете, Вяч. Иванов акцентирует внимание на том, что Хромоножка занимает место Гретхен, тождественной Матери-Земле (Ставрогин – отрицательный русский Фауст, Петр Верховенский – Мефистофель) [6. С. 441].

⁴ См., напр.: Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. М., 2000; Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского. Прага, 1923; Розанов В. Белинский и Достоевский. М., 2013; Булгаков С. Русская трагедия. О «Бесах» Ф.М. Достоевского, в связи с инсценировкой романа в московском Художественном театре // Русская мысль. М., 1914.

Заметим, что тождественность героини Достоевского Матери-Земле не явная, она опосредуется героиней Гете; да и, деля мир на мужественное / небесное (Христос) и женственное / земное (Мать-Земля, Душа), Вяч. Иванов не говорит о Богородице как таковой: внимание заострено на том, что она появляется в романе только как обозначение иконы – Пречистая, в связи с чем «бесы» глумятся над Богородицей-иконой, хотя страдает при этом и Мать-Земля. Следовательно, Вяч. Иванов, разводя народное и богословское представления о Богородице, в Хромоножке видит не конкретное начало – небесное или земное, а нечто третье, промежуточное – «медиум» Матери-Земли, юродивая со знаком «тайной богоборческой вины» (хромота) и при этом «сокровенная келейница» [6. С. 441].

Рассматривая миф о Богородице в рамках живописного сюжета, подчеркнем, что Марье Лебядкиной суждено сыграть в нем важную роль. Учитывая параллельное, но не одномоментное (в первой части романа) завязывание двух линий живописного сюжета – Мадонны и Богородицы, необходимо обратить внимание на их исходную точку. Мадонна впервые появляется в выдержке из заграничного письма Степана Трофимовича, при этом она становится частью его «чуть не афинских вечеров». О Богородице впервые говорит Шатову Марья Лебядкина, вспоминая свою жизнь в монастыре и радость, которую дала слезная молитва. При всей разнице в социальном положении, в характере, в отношении к миру, в самоопределении, оба героя прозревают сверхреальность, о которой говорил Вяч. Иванов, оба героя указывают духовный путь человека. При этом если упоминание о Мадонне означает прежде всего упоминание о картине, то вопрос «старицы» о Богородице – это вопрос о глубинной сущности образа, ответ на который необходим после того, как Мадонна была «явлена» в романе.

Присутствие хроникера в сцене встречи Шатова и Марьи Лебядкиной представляется очень важным, так как на этот раз он не с чужих слов или из чужого письма, как в случае с первым упоминанием о Мадонне, воспроизводит событие, а непосредственно «свидетельствует» о нем. Хроникер здесь немой созерцатель, но в этом есть свое преимущество. Давая слово героине, хроникер получает возможность оценить ее со стороны. Так, по отношению к Марье Тимофеевне сразу же возникает ироничное «mademoiselle Лебядкина». Описание ее внешности несколько меняет впечатление, так как хроникер, несмотря на белила, румяна и сурьму, видит женщину с «замечательными», «тихими, ласковыми» глазами, в которых есть «что-то мечтательное и искреннее» [4. С. 114], напоминающую ребенка, тем не менее неуместно дипломатичное mademoiselle не исчезает (ср.: о Лизе хроникер так никогда не говорит, она для него «Лиза», «Лизавета Николаевна»). И все же не внешность главным образом определяет особенность героини, а ее речь. Марья Тимофеевна склонна к монологам, построенным по законам ассоциативного мышления: на столе лежат карты – заговорила о картах, о том, что в монастыре нельзя гадать; вспомнила о матери Прасковье, которая приходила гадать, – рассказала о ее жизни, о своей жизни в монастыре и о Богородице и т.д. При этом монолог героини склонна «диалогизировать»: чужая речь звучит как прямое цитирование. Интересующий нас фрагмент – о Богородице – как раз в духе монолога-диалога, в котором Марьей Лебядкиной не просто переданы лексические и синтаксические особенности речи собеседника, но – через этого собеседника, хотя практически интуитивно – угадано народное постижение Богородицы, принятие ее как части себя (слезная молитва). Преимущество стороннего наблюдателя в том, что хроникер стал свидетелем создания образа Богородицы посредством слова («живописание словом»). Если для Марьи Тимофеевны создание такого образа органично, свойственно ее внутреннему миру, то для хроникера это открытие: он, в отличие от ситуации с Мадонной и Степаном Трофимовичем Верховенским, стал причастен к созданию другой линии живописного сюжета.

Следующее упоминание о Богородице содержится в начале второй части, в сцене посещения Ставрогиным Шатова. В напряженной беседе Шатов угадывает «духовное отступничество» своего учителя Ставрогина и советует ему пойти к Тихону, живущему в Спасо-Ефимьевском Богородском монастыре на краю города, у реки. В данном эпизоде сверхреальности Богородицы предназначено материализоваться – в виде Богородского монастыря, что и произойдет в главе «У Тихона», правда, «подвешенной» в романном времени и пространстве, так как под давлением Достоевский не включил ее в основной текст. После смерти писателя не обнаружилось четкого указания, где должна быть эта глава, поэтому, как правило, она печатается в конце⁵.

⁵ Конечно, по описанным в главе событиям можно установить ее место в романе: приблизительно еще до поджога Заречья, но уже во время волнений на Шпигулинской фабрике.

В комментариях к роману отмечается, что название монастыря условное, хотя и близкое названию реально существовавшего монастыря в Твери (установлен «прототип» города в «Бесах» – Тверь)⁶. Забегая вперед, скажем, что дело не в совпадении или несовпадении названий, а в самоощущении Ставрогина, находящегося в чуждом ему пространстве. Хроникер не описывает монастырь, лишь констатирует факт: место действия – монастырь; зато психологическая дуэль героев восстановлена до мельчайших подробностей. Придя к Тихону, Ставрогин *дерзнул*, поскольку принес исповедь, предназначенную для публичного чтения. В первые века христианства вплоть до Петра I исповедь, действительно, была не тайной, а публичной. Это означало, что кающийся открывал свои грехи перед Церковью, присутствовавшие молились за него и считали его грехи своими. Такое покаяние требовало от человека мужества – и со временем прекратилось. Дерзновение Ставрогина проистекает не от порыва мужества покаяться публично, это порыв гордыни. Тихон прав в том, что Ставрогин не выдержит огласки, так как его убьет «некрасивость преступления», которую герой понял верно: «<...> некрасиво, гадливо, нет, не то что гадливо, а стыдно, смешно»⁷. Преступление Ставрогина – удар не по совести, а по гордыне, что тот хорошо понимает, но от этого понимания только усиливается желание бросить вызов обществу: неоднократно хроникер, говоря о Ставригине, характеризовал его как «зверя»: «зверь показал свои когти» [4. С. 37], «зверь вдруг выпустил свои когти» [4. С. 38]. «Звериный» облик Ставрогина со всей отчетливостью обнаруживается в пространстве монастыря, в которое герой вошел, что называется, со своим уставом – согласен исповедаться, но на собственных условиях. Отчаяние, злоба, бешенство, тревога и подозрительность просыпаются с такой силой, что психологически и, разумеется, нравственно Ставрогин проигрывает поединок с Тихоном и спасается бегством. Кстати, согласно первоначальному замыслу автора, Тихон, прототипом для которого послужил Тихон Задонский, должен был стать «положительно прекрасным человеком», способным противостоять миру «бесов». Но поскольку глава «У Тихона» сохранилась только в корректуре, архиерею Тихону не суждено было войти в роман, а данной главе (с разоблачением самозванца) – стать его кульминацией.

Как бы то ни было, хроникер в этой главе поступает мудро, отстранившись от героев на максимальную дистанцию. Он снова сторонний наблюдатель, но на данный момент важно не его непосредственное участие в сотворении мифа, а выстраивание текста в связи с жанром исповеди, ведь каноны именно этого жанра Ставрогин стремится разрушить. Покаянная рукопись с намеренно изъятым фрагментом, свидетельствующим о преступлении, не очень похожа на исповедь, так как в ней есть моменты самолюбования, в которых, справедливости ради отметим, Ставрогин признается⁸. За прочтением исповеди следует беседа духовника и исповедующегося, правда, тоже мало напоминающая каноническое отпущение грехов. Именно поэтому хроникер, избегая описания внешнего пространства (даже монастыря), избегая собственных оценок, сосредоточивается на воспроизведении реакции героев, их интонации, тихом, ровном и мягком голосе одного и осторожном, порой отчаянном, почти всегда тревожном, подозрительном и раздражительном – другого. Самоустранение хроникера проявляется и в сокращении «авторского» текста: кроме исповеди Ставрогина, текст главы строится как диалог, причем и здесь «слова автора» минимизированы. Хроникер всячески стремится соответство-

⁶ В Твери в числе одиннадцати монастырей был Спасо-Евфимиевский – близкий по названию к обозначенному в романе (Спасо-Ефимьевский). Кроме того, здесь же, в черте города, находился мужской Отрочь монастырь. На тот момент (1870-е гг.) в России было три Богородицких монастыря, в одном из них, мужском, в Задонске (Воронежская губерния), на левом берегу Дона, с 1769 г. поселился по нездоровью бывший архимандрит Тверского Отроча монастыря, впоследствии воронежский епископ Тихон (ум. в 1783 г.), получивший известность под именем Тихона Задонского [2. С. 821].

⁷ Приведем более пространную цитату: «В преступлениях, каковы бы они ни были, чем более крови, чем более ужаса, тем они внушительнее, так сказать, картиннее; но есть преступления стыдные, позорные, мимо всякого ужаса, так сказать, даже слишком уж не изящные...

Тихон не договорил.

– То есть, – подхватил в волнении Ставрогин, – вы находите весьма смешною фигуру мою, когда я целовал ногу грязной девчонки... и все, что я говорил о моем темпераменте и... ну и всё прочее... понимаю. Я вас очень понимаю. И вы именно потому отчаиваетесь за меня, что некрасиво, гадливо, нет, не то что гадливо, а стыдно, смешно, и вы думаете, что этого-то я всего скорее не перенесу?

Тихон молчал» [5. С. 27.].

⁸ Рукопись Ставрогина сложно назвать исповедью еще и потому, что исповедь – это не список грехов, а покаянное чувство, не детально исследованное самоощущение, а сокрушенное сердце.

вать жанру⁹, несмотря на то, что в начале главы все же заявил о себе как о летописце, и исповедь назвал документом.

Еще раз скажем о том, что посещение Ставрогиним Тихона фактически вынесено в конец романа, так что у этой главы свое место в структуре мифа о Богородице.

Тем не менее в середине второй части романа, в главе «Перед праздником» символическое пространство – церковь Рождества Богородицы – представлено отчетливо, без каких-либо оговорок по поводу «авторских указаний» о месте главы в романе. Это третье упоминание о Богородице в тексте. Данный эпизод предваряет комментарий хроникера, указывающий на важный момент как в событийной реальности, так и в мифе о Богородице: «<...> но тут произошла одна возмущающая история, в которой он, как уверяют, тоже участвовал, а истории этой я никак не могу обойти в моей хронике» [4. С. 252]. «Он» – это Лямшин, а «история» – ограбление иконы Богоматери. Как выяснилось, ограбление совершили Федька Каторжный и Лямшин (из венца и ризы иконы они вынули несколько камней и жемчуг).

Почему «возмущающая история» ограбления иконы не может не войти в хронику, автор которой задался целью представить эпоху в ее общественно-политическом ракурсе? Прежде чем ответить на этот вопрос, следует внимательно присмотреться к кульминационному моменту в живописном сюжете, связанном с Богородицей. В указанной выше сцене появляется икона. Говоря о Богородице, невозможно не ожидать ее появления, поэтому все, что было до главы «Перед праздником», является своего рода приготовлением к «явлению» иконического образа Богородицы. Если картина Рафаэля заявлена сразу и в эстетическом контексте («афинские вечера»), в начале первой части романа, то идея Богородицы должна быть «выстрадана» (это тоже в какой-то мере противостояние православия католицизму): от ее широкого толкования в рамках богословского и народного представления – через воплощение в сверхреальном пространстве монастыря или церкви – к созерцанию образа на иконе здесь и сейчас. Только так Богородица может стать частью духовного мира человека (что доказывает, например, путь Марьи Лебядкиной, какой бы сложной героиня ни вышла из-под пера писателя). Достоевскому нужна «почва», из которой выйдет русский человек, способный понимать важность исторического пути России не в отрыве от духовного, а вкупе с ним. Эпизод с ограблением иконы не доверен писателем никому, кроме хроникера. Если раньше он был немым свидетелем и предоставлял право слова героям, то в этот момент никто не может говорить, кроме него самого. Пришло время лучшей части молодежи осознать тот самый «свой» путь России, о котором спорили западники, славянофилы, почвенники, народники. И, конечно, неслучайно повествование доверено молодому человеку с жизненной позицией, кардинально отличающейся от социальной утопии революционеров-нечаевцев. В конечном итоге духовное развитие общества – это тоже исторический факт, достойный быть запечатленным в хронике.

Если вернуться к главному факту – ограблению иконы, то можно заметить нюанс, на который обратил внимание В. Лепахин. Хроникер называет все произошедшее с иконой «безобразным и возмутительным кощунством», но главное – «бессмысленным» и «глумительным». Что именно вызвало такой отклик? Помимо кражи камней и жемчуга, совершенной Федькой Каторжным, было и то, что как раз называется кощунством, – за разбитым стеклом иконы нашли мышь (это сделал Лямшин). Как отмечает В. Лепахин, кражи происходили еще в языческих храмах в дохристианскую эпоху, грабили и христианские храмы. Для обозначения этого преступления существовало понятие святотатство. Что касается кощунства, то именно оно вызвало возмущение жителей города и хроникера, и оно вовсе не бессмысленное [8]. Позднее, в разговоре с Петром Верховенским, Федька вспоминает сказание, в котором укравший ризу иконы Божьей Матери купец опомнился и, покайсявшись в своем святотатстве, сделал новую, однако в течение пяти лет украденная риза все же помогала купцу, не говоря уже о том, что икона позволила дотронуться до себя (в народе бытует мнение, что порой икона за попытку дотронуться до себя наказывает болезнью, слепотой, немотой и пр.). По-видимому, Федька понимает главное – внешнее и внутреннее в иконопочитании и вере. Верующий человек, совершая преступле-

⁹ Однако хроникеру все же не удалось избежать привычной для него иронии, правда, в плане объема это занимает два небольших абзаца. Во-первых, внешне сброшюрованные листы исповеди напомнили хроникеру прокламации (о каком жанре исповеди может идти речь?); во-вторых, ему пришлось исправить орфографические ошибки («довольно многочисленные и даже несколько меня удивившие, так как автор все-таки был человеком образованным и даже начитанным (конечно, судя относительно)» [5. С. 12]; наконец, хроникер не стал править стиль, так как хотелось подчеркнуть, что в отличие от него самого, «автор прежде всего не литератор» [5. С. 12].

ние, отдает себе отчет в этом и готов понести наказание, даже ждет его. Этому типу преступников противостоит другой: по мнению В. Лепахина, сюда относятся герои Достоевского, разрешающие себе кровь по совести [8. С. 248]. Если следовать данной типологии, то Федька Каторжный – преступник с возможностью покаяния, а Петр Верховенский – сверхчеловек, позволяющий себе нарушить евангельские заповеди. Правда, первому В. Лепахин сам не верит, но указывает главное в этом герое: «Федька чувствует себя преступником, и это для Достоевского главное», тогда как Верховенский, по мнению Федьки, «кошунствует по отношению к Промыслу Божию» [8. С. 248]¹⁰.

То ли со знанием дела, то ли интуитивно, хроникер называет случившееся кошунством, следовательно, он видит высший – духовный – смысл в происходящем сейчас, как видит и то, что «беснование» – признак современного общества.

Таким образом, живописный сюжет, связанный с мифом о Богородице, достиг своей кульминации в трагической точке. Во второй половине второй части, начиная с главы «Перед праздником», с героев-смутьянов сорваны маски и обозначена их истинная природа. Петр Верховенский, еще раньше названный «премудрым змием», обрел настоящий статус – главного «беса», «мошенника, а не социалиста». Герои, обезличенные, вошедшие в «пятерку» Верховенского, основанную на идее преступления как главного инструмента в управлении миром, стали именоваться «наши» (Липутин, Толкаченко, Виргинский, Шигалев, Лямшин), отбросив тень позора на лучших представителей молодого поколения. Николай Ставрогин сам себя справедливо идентифицировал как «самозванца»¹¹, правда, к этому истинному определению нужно добавить еще «Ивана-Царевича» и «чудотворца»¹². Кроме того, Петром Верховенским сделан своего рода социальный срез относительно расширения «организации»: «Слушайте, я их всех сосчитал: учитель, смеющийся с детьми над их богом и над их колыбелью, уже наш. Адвокат, защищающий образованного убийцу тем, что он развратее своих жертв и, чтобы денег добыть, не мог не убить, уже наш. Школьники, убивающие мужика, чтоб испытать ощущение, наши. Присяжные, оправдывающие преступников сплошь, наши. Прокурор, трепещущий в суде, что он недостаточно либерален, наш, наш. Администраторы, литераторы, о, наших много, ужасно много, и сами того не знают!» [4. С. 324].

В противовес авторскому (и хроникера, конечно) мифу о Богородице, в романе создается еще один – как антипод христианской модели. Петр Верховенский, определяя временной промежуток, говорит: «к началу будущего мая начнется, а к Покрову все кончится» [4. С. 289], апеллируя опять-таки к Богородице. Е.А. Гаричева отмечает, что Петр Верховенский объявляет войну всему православному миру, так как Россия, переняв от Византии православие, уверовала и в заступничество Пресвятой Богородицы, то есть Россия считалась ее уделом [3. С. 152]. Кстати, глумление над иконой Божьей Матери в романе, как подсчитала Л.И. Сараскина, происходит 27 сентября, то есть после Рождества Пресвятой Богородицы (8 сентября по старому стилю), а праздник в честь гувернанток состоялся перед Покровом Пресвятой Богородицы (1 октября по старому стилю) [12. С. 55]. Соответственно, для верующего человека это время заступничества Богоматери за Русскую землю. Именно на это время назначен переворот – социальный, мировоззренческий, мировой. Этот переворот уже начался. В сцене собрания «наших» (под предлогом именин) можно увидеть искажение евангельского сюжета – Тайной вечери. Речь идет о вопросе, заданном Петром Верховенским собравшимся: «Неужели между нами может заключаться теперь доносчик?» [4. С. 317]. Выявленный «Иуда» – Шатов – вынужден спешно уйти, так как он не смог бы пойти против совести. Невыявленный же «Иуда» – Верховенский – демонстративно отказался отвечать на вопрос, но не был уличен в предательстве.

Если до середины второй части была возможность разоблачить «бесов», по крайней мере маски были сорваны с них, то с середины этой же части начинается история, что называется, после точки невозврата (ограбление иконы). Праздник в честь гувернанток становится кульминацией в антихристианском мифе, в котором Верховенский неустанно «диктует» как действовать, другими словами – правила нового мироустройства, не только своим приверженцам, но и местной правящей власти. «Беснование» оборачивается позором и безумием для губернатора Лембке; глубоким разочарованием в себе и осознанием собственной гордыни в стремлении определить мужа на «посту» – для Юлии Михайловны; унижением писательского таланта и, соответственно, его дискредитацией вообще, а

¹⁰ Ситуация «преступник поучает преступника» у Достоевского встречается неоднократно.

¹¹ Правда, самозванца в нем увидела значительно ранее Марья Лебядкина.

¹² Это определение принадлежит капитану Лебядкину: «Правда, с таким чудотворцем все сдеется; для зла людям живет» [4. С. 214].

также унижением веры в красоту, которой суждено спасти мир, – для Степана Трофимовича Верховенского; трагической невозможностью изменить существующий хаос и безысходным согласием отдаться его течению – для хроникера. Страшному пророчеству Петра Верховенского («мы <...> пустим смуту, <...> мы проникнем в самый народ» [4. С. 324]) суждено исполниться.

К. Мочульский обращает внимание на то, что роман Достоевского был задуман как «грандиозный иконный диптих»: «темной створке противопоставлялась светлая; демонической личности – “положительно-прекрасный человек”» [9. С. 381]. Темное начало, разумеется, должен был воплотить Николай Ставрогин, светлое – Тихон, а их борьба стала бы основной сюжетной линией, что позволило бы избежать перекося в сторону «страшного пророка» Петра Верховенского и обозначить нравственную победу Тихона. Однако глава «У Тихона» М. Катковым была изъята, это разрушило «иконный диптих» и спровоцировало пушкинское видение мира-хаоса: «Хоть убей, следа не видно; / Сбились мы. Что делать нам! / В поле бес нас водит, видно, / Да кружит по сторонам» [11. С. 297].

Миф о Богородице стремится к разрушению и на именном уровне. Марья Лебядкина и Марья Шатова имеют нечто общее не только между собой или по отношению к Николаю Ставрогину. Конечно, их нельзя однозначно интерпретировать как проекцию на Деву Марию, так как уже их имена отличаются от имени Богородицы подчеркнутым «бытовым» аспектом. Тем не менее ситуативно обе героини находятся в одной плоскости – предательства, и обе героини обречены быть матерью («материнский» аспект заложен в имени *Богородицы*). В случае с Марьей Лебядиной речь идет о ребенке, которого героиня выдумала или бросила (если верить ее словам). В случае же с Марьей Шатовой – о ребенке, который невозможен в мире хаоса не только в силу социальных причин. Если Ставрогин центральный герой в романе и, по замыслу автора, должен нести свой крест (греч. σταυρός – крест), то его миссия так же невозможна, как невозможна Россия, одолеваемая «бесами», вследствие этого не способная разродиться спасителем. В романе дискредитирована сама идея материнства, связанная не только с двумя женскими персонажами, но и с ребенком. Судьба ставрогинской Матрешки неотвратимо трагична, хотя в именном отношении эта героиня и есть воплощение матери (лат. *matrona* – производное от *mater* – мать).

Таким образом, миф о Богородице, развиваясь в структуре живописного сюжета, обозначил главную трагедию в романе, которую можно определить как болезнь беснования, охватившую Россию и оторвавшую в первую очередь интеллигенцию от народной «почвы». Эта сюжетная линия важна в равной степени, как и сюжетная линия Мадонны, поскольку обе берут начало в первой части и иницированы неоднозначными героями; обе сосредоточены в рамках своей миссии – противостоять «утилитарной правде» и революционному беснованию эпохи; обе в конечном итоге трагичны в силу «массового» оппонента и его «массированного» удара, хотя финал жизни Степана Трофимовича и был озарен светом высшей нравственной идеи, а Марья Лебядкина сразу органично впитала ее в себя.

«Переломной» в этом сюжете можно назвать главу «Перед праздником». Если до нее хроникер был способен следить за темпом развития событий и даже выстраивал в своей хронике миф о Богородице, то после кульминационного момента – ограбления иконы Богородицы – он мог только наблюдать хаос, устроенный «бесами», и плыть по течению. Тем не менее это не снижает его значения как летописца эпохи, особенно учитывая авторскую интенцию, связанную с субъектом повествования. Личностный взгляд на современность, противостояние ее бездуховности способствовали созданию своей модели мира – хроники, в жанровом отношении подвижной и впитывающей лучшее, что может предложить история.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С. «Цветики милые братца Франциска»: Итальянский католицизм – русскими глазами // Православная община. 1997. № 38. С. 97-105.
2. Буданова Н.Ф., Орнатская Т.И., Сухачев Н.Л., Туниманов В.А. Комментарии: Ф.М. Достоевский. Бесы // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 15 т. Т. 7. Бесы. Л.: Наука, Ленингр. отд-е, 1990. 846 с.
3. Гаричева Е.А. Ф.М. Достоевский о преобразении личности в романе «Бесы» // Знание. Понимание. Умение. Сер. «Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения». 2008. № 3. С. 150-155.
4. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. / гл. ред. В.Г. Базанов. Л.: Наука. Ленингр. отд-е, 1974. Т. 10. Бесы. 517 с.
5. Достоевский, Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. / гл. ред. В.Г. Базанов. Л.: Наука. Ленингр. отд-е, 1974. Т. 11. Бесы. Глава «У Тихона». Рукописные редакции. 415 с.

6. Иванов Вяч. Экскурс: основной миф в романе «Бесы» // Иванов Вяч. Собр. соч.: в 4 т. / под ред. Д.В. Ивановой и И.О. Дешарт. Т. 4. Брюссель, 1987. С. 437-445.
7. Ионина Н. 100 великих картин. М.: Вече, 2006. 512 с.
8. Лепахин В. Икона в русской художественной литературе. М.: Отчий Дом, 2002. 736 с.
9. Мочульский К. Достоевский. Жизнь и творчество. Paris: YMCA-PRESS, 1980. 564 с.
10. Паршин А.Н. «Богородица – Мать сыра земля» (о трех лекциях в Московской Духовно академии) // Вестник ПСТГУ. Сер. «Богословие. Философия». 2011. Вып. 5 (37). С. 71-81.
11. Пушкин А.С. Собр. соч.: в 10 т. / под общ. ред. Д.Д. Благого, С.М. Бонди, В.В. Виноградова [и др.]. Т. 2. Стихотворения. 1823-1836. М.: Гос. изд-во худож. литер., 1959. 799 с.
12. Сараскина Л. «Бесы». Роман-предупреждение / ред. Е.И. Изгородина. М.: Советский писатель, 1990. 480 с.
13. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / гл. ред. Б. М. Волин, Д.Н. Ушаков; сост. В.В. Виноградов, Г.О. Винокур [и др.]. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. слов, 1938. Т. 2: Л – Ояловеть. 1040 стб.
14. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева. 2-е изд., стер. М.: Прогресс, 1986. Т. 2 (Е – Муж). 672 с.
15. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона: в 86 т. / под ред. проф. И.Е. Андреевского. Т. XVIII (35). Лопари – Малолетние преступники. СПб.: Брокгауз-Ефрон. 1896. 500 с.

Поступила в редакцию 22.12.15

N.S. Rubtsova

THE PICTORIAL SUBJECT IN THE NOVEL “DEMONS” BY F.M. DOSTOYEVSKY. PART 2

The myth of the Mother of God as part of the pictorial subject of F.M. Dostoyevsky's novel “Demons” is considered in the article. Assuming the features of Raphael's “Sistine Madonna”, there is another line in the pictorial subject such as the myth of the Mother of God which is a part of the Orthodox tradition. Following Vyacheslav Ivanov, the author examines the main features of this myth associated with several heroes: Marja Lebjadkina, Fedka Katorzhnyi, Lyamshin and, of course, chronicler. In the structure of the myth of the Mother of God the nominal plot is realized with respect to three heroes: Marja Lebjadkina, Marja Shatova and Matresha. Besides, the analysis of the narrative structure allows discovering the mechanism of the myth of the Mother of God created by chronicler and correlating it with the genre of provincial chronicles.

Keywords: chronicler, the myth of the Mother of God, pictorial subject, Orthodox tradition.

Рубцова Наталья Сергеевна,
кандидат филологических наук, доцент

ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
426034, Россия, г. Ижевск, ул. Университетская, 1 (корп. 2)
E-mail: izmestyevans@mail.ru

Rubtsova N.S.,
Candidate of Philology, Associate Professor

Udmurt State University
Universitetskaya st., 1/2, Izhevsk, Russia, 426034
E-mail: izmestyevans@mail.ru