

УДК 821.161

*Н.С. Рубцова***ЖИВОПИСНЫЙ СЮЖЕТ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ». СТАТЬЯ ПЕРВАЯ**

В статье рассматривается роль «Сикстинской Мадонны» в романе Ф. М. Достоевского «Бесы». Обращается внимание на основные особенности картины Рафаэля (образно-символический, композиционный уровни), связанные с эстетикой эпохи Возрождения и новым направлением в изобразительном искусстве – религиозной живописью. Эти особенности находят отражение в «Бесах», преломляясь в авторской картине мира. Несмотря на то, что в романе содержится всего несколько упоминаний о Мадонне, ключевым становится ее восприятие героями, особенно Степаном Трофимовичем Верховенским. «Идеал Мадонны» оказывается тесно связан с идеологией революционеров-нигилистов (таких как Петр Верховенский), но не по принципу отождествления, а по принципу противопоставления. «Идеал Мадонны» и Рафаэль как вечные духовные ценности представляют оппозицию утилитарной правде радикально настроенной части молодого поколения – «бесов» революции. Западнику Степану Трофимовичу Верховенскому, являющемуся связующим звеном между поколениями, суждено духовно переродиться и тем самым заслужить авторское сочувствие. Очень показательно это перерождение реализуется в речевом поведении героя, которое на протяжении всего действия испытывает сильное влияние со стороны двусубъектного повествования (хроникера и автора). В конечном счете сюжет «Сикстинской Мадонны» в ключевых моментах претворен в судьбе не центрального, но не менее важного героя – Верховенского-старшего.

Ключевые слова: религиозная живопись, экфрасис, Мадонна, хроникер, автор, этико-эстетический ориентир.

Роман Ф. М. Достоевского «Бесы» сложно назвать живописным в прямом смысле слова. Если учитывать авторский замысел, то в первую очередь это тенденциозный роман, хотя не лишенный художественности. Форма провинциальной хроники менее всего настраивает на интеграцию литературы и живописи, так как хроника как жанр подразумевает изложение исторических событий в их временной последовательности. Революционное движение, возглавленное Сергеем Нечаевым и мыслившееся им как освободительное, стало историческим контекстом для романного событийного ряда. И это же движение сформировало главную точку зрения Достоевского на переломную эпоху жизни России, запечатленную в «Бесах» и определившую тенденциозность романа-памфлета.

Хроникальное повествование предполагает взгляд пишущего, то есть хроникера, на излагаемое с позиции временной дистанции по отношению к произошедшему. В таком случае хроникер, очевидно, должен соблюдать принцип объективности, ведь его задача – фиксировать исторически достоверные факты.

Хроникер Достоевского несколько иной. Он эмоционален, и степень его эмоциональности в переживании событий может варьироваться по разным причинам, прежде всего в зависимости от точки зрения. Так, будучи участником событий и наблюдая за ситуацией изнутри, хроникер становится объектом повествования, у которого есть имя – Антон Лаврентьевич Г-в, род деятельности – «где-то служит», близкий друг – Степан Трофимович Верховенский. Кроме того, он принадлежит молодому поколению, из которого формируется бесовская «пятерка». Находясь в беспрестанном движении в событийной реальности (постоянно *бегая* по делам), хроникер словно переносит суетливость и торопливость в стиль своего повествования¹. Теперь перед нами рассказчик, называющий себя хроникером и описывающий ситуацию извне, что позволяет ему быть творцом, «автором» хроники, заявить о своем литературном таланте (несмотря на все заверения в том, что он отнюдь не литератор) и, вследствие этого, вольным образом распоряжаться категориями времени и пространства в своем произведении. Такой субъект повествования не может не быть эмоциональным, хотя бы потому, что торопливое слово фиксирует динамичность внутреннего мира рассказчика, его порой хаотичное самоощущение. Однако это ни в коем случае не отменяет своеобразной миссии хроникера: освещающая события лично, то есть будучи свидетелем и тем более участником событий, он – в рамках

¹ К. В. Мочульский говорит о хроникере: «Он – хроникер событий, неожиданных, внезапных, удивительных. Его искусство противоположно поэтике Толстого, Тургенева, Гончарова: против статики описаний и бытописаний он выдвигает динамику “событий” – движение, действие, борьбу. Ему “некогда” живописать словами и эпически повествовать о нравах; он сам схвачен вихрем и несется вместе со стремительным потоком происшествий» [11. С. 353].

данного жанра – вносит свой вклад в решение проблемы «человек и история», даже если это этап истории русской провинции².

В таком «тенденциозном» контексте, предполагающем «тенденциозное» же отношение хроникера к событиям, появляется некий этико-эстетический идеал, который странным образом отсутствует непосредственно в речи хроникера, (между прочим) в известном смысле резонера, но появляется в высказываниях парадоксальных, неоднозначных героев. Речь идет о двух картинах – «Сикстинской Мадонне» Рафаэля и «Пейзаже с Ацисом и Галатеей» Клода Лоррена, представляющих в романе тоже своего рода «тенденцию» – нравственную, то есть нравственный идеал. В данной статье мы сосредоточимся на первой картине, поскольку она, несмотря на свернутость экфрасиса, явственнее участвует в живописном сюжетобразовании.

Как известно, «Сикстинская Мадонна» Рафаэля была одним из любимых живописных произведений Достоевского, считавшего ее «высочайшим проявлением человеческого гения» [5. С. 159]. Во время своего пребывания в Дрездене писатель не раз видел эту «поразительной красоты» картину, перед которой, «умилненный и растроганный», мог стоять «часами» [5. С. 159].

Картина датируется по-разному, так как до сих пор время ее создания вызывает споры. В основном говорят о 1513-1514 гг. или ок. 1516 г., но возможный временной промежуток составляет 1512-1519 гг. Однако нам важно другое – определить культурную эпоху, в которую появился этот шедевр, и, конечно, значимость последнего для романа Достоевского.

Рафаэль, великий художник эпохи Возрождения, приступил к созданию знаменитой картины как признанный мастер Мадонн, однако именно «Сикстинская» стала последней (у Рафаэля) среди картин с изображением Девы Марии, так что «Сикстинская» Мадонна – вершинный образ Девы Марии в творчестве Рафаэля.

Почву для творения художника подготовила эпоха (XVI – начало XVII вв.), отмеченная широким распространением идей гуманизма в Европе. Небывалый расцвет литературы, живописи и архитектуры в это время стал вершиной Возрождения, которое принято называть Высоким. Кроме того, успех культуры был неразрывно связан с развитием науки. Научная картина мира вступила в спор с церковным учением, что привело к мировоззренческому перевороту. Раскрепощенность мысли, творческих сил человека породила многогранную человеческую личность, способную увидеть мир по-другому, познать и объяснить его, что обусловило бóльшую, чем в средневековье, близость человека к богу, или наоборот. Что касается изобразительного искусства, в нем стал господствовать принцип телесности. Разработка принципов линейной перспективы обусловила превращение картины в окно, через которое зритель смотрит на мир, в противовес средневековой иконе с ее обратной перспективой и ее взглядом на зрителя. Открытие линейной перспективы позволило включить в живописное произведение пространство, пейзаж, архитектуру. Так стало возможным перенесение религиозных сюжетов в бытовую обстановку или пейзаж. Другими словами, средневековая икона была заменена возрожденческой картиной, появилась религиозная живопись.

«Сикстинская Мадонна», за исключением некоторых «но», вполне отражает эстетику Возрождения.

Центральный образ – Мадонны с младенцем – сразу бросается в глаза зрителю, причем этот образ композиционно вписывается в вертикаль: Мадонна спускается к людям³. Занавес, символизирующий горизонталь, не становится препятствием, напротив, он раздвинут, в результате чего зритель оказывается причастен к великой тайне бытия. А.Г. Достоевская даже отметила динамику движения Мадонны: «Скажу, что первое впечатление на меня Сикстинской мадонны было ошеломляющее: мне представилось, что богородица с младенцем на руках как бы несется в воздухе навстречу идущим» [5. С. 159]. Следовательно, Мадонна, идущая к людям, отнюдь не абстрактный образ: она идет к конкретному зрителю, для которого приближение к идеалу значимо.

Образ Мадонны в определенном смысле лишен славы, вернее это не подчеркнуто в ее облике (напр.: босые ноги)⁴, но величественно Мадонну воспринимают папа Святой Сикст и Святая Варвара,

² В понимании Достоевского, пореформенная провинция, утратившая «прежнюю замкнутость и патриархальную неподвижность», стала «зеркалом общей картины жизни страны со всеми присущими этой жизни беспокойством, противоположными социально-политическими тенденциями и интересами» [8. С. 236].

³ Признак религиозной живописи Возрождения, так как в иконе фигуры статичны.

⁴ Здесь стоит отметить, что Дева Мария Рафаэля, как правило, воспринималась как простая женщина, которая к тому же по-крестьянски держит младенца, и ее ореол святости – свечение на картине – чуть ли не иллюзия, так как за Мадонной светлый фон. Такое восприятие библейского сюжета Рафаэлю диктовало искусство Возрождения.

склонившиеся перед ней. Причем в повороте их голов также видна динамика движения: Святой Сикст смотрит вверх, на Мадонну, Святая Варвара – вниз, оба – с почтением. Так задается еще одна вертикаль, на этот раз с двунаправленным движением, символизирующим возрожденческую динамику отношений бога и человека: не только бог может стать ближе человеку, главное – человек может приблизиться к богу.

Кроме того, занавес как граница между вечным/небесным (на заднем плане можно различить лица ангелов) и временным/земным мирами раздвигается, чтобы впустить Мадонну с младенцем в мир земной для осуществления Христом миссии. Но не занавес же на самом деле отделяет два мира друг от друга. Если на картине он присутствует скорее как символ бытового/земного мира, если Мадонна босая, в чем угадывается ее земное или человеческое начало, если в ее лице мы видим не только величественную серьезность, но и нежность, тревогу, печаль, скорбь матери, готовящейся отдать своего сына в мир, то становится очевидной мысль художника – «сделать зримым тот идеал человека, к которому стремились моралисты и о котором тщетно вздыхали поэты того времени» [2. С. 24]. Зримый идеал обрел плоть, и здесь, кроме материнского, подчеркнута еще и женское начало, ведь Рафаэлева Мадонна – совершенная и прекрасная *женщина* тоже⁵: в ее облике соединяются красота телесная (в лице воплощен идеал античной красоты) и духовная (христианский идеал).

Со времени переезда во Флоренцию (1504) Рафаэль занят поисками совершенного гармоничного образа, который видится ему в Мадонне. Последняя («Сикстинская») и есть искомое: она, воплощение гармонии (соединение телесной и духовной красоты), изображена скорее трагически, чем идеализированно, о чем говорит, например, взгляд Мадонны, направленный как бы мимо или сквозь зрителя, – взгляд, по которому мы понимаем неотвратимую трагедию матери. На это же указывает и Святой Сикст, вытянувший правую руку в сторону зрителя и как будто предсказывающий путь Мадонне. В своей картине Рафаэль сосредоточился на трансформации светлого материнского чувства, в чем-то безмятежного в более ранних работах, в трагическое, но одухотворенное. В идее материнства соединились эмоциональность, лиричность и величественность, монументальность; но, кроме этого, небесное (божественное) и земное (человеческое), ведь перед нами мать (Матерь), которая скорбит о судьбе сына (Сына)⁶.

Гармоничность образа Мадонны потребовала гармоничность композиционного решения картины. Вообще, церковный канон предписывал художникам изображение традиционного библейского сюжета – в данном случае Богоматери с младенцем – без каких-либо отступлений от темы или тем более попыток придать земные черты библейскому образу. Рафаэль нарушил этот канон⁷, сделав картину многогеройной, при этом основной принцип расположения фигур – равновесность. Так, Мадонна с младенцем (как одно целое) составляют строгую центральную вертикаль, по обе стороны которой разместились Святой Сикст и ангел (внизу) слева и Святая Варвара и еще один ангел (внизу) справа. Верх картины уравнивают две раздвинутые половины занавеса – слева и справа каждая. В итоге картина получила геометрическую точность⁸, стройность, что, безусловно, признак гармонии.

дения, тяготеющее к свободному изменению привычных сцен. Современные Рафаэлю гуманисты считали, что для того, чтобы быть понятным народу, поэт должен изъясняться «*volgare*». В тех же целях художники Возрождения обращались к старинным, широко известным в народе легендам и передавали их в соответствии со своим воображением. Однако Рафаэль не ограничился пересказом средневековой легенды. В качестве художника-гуманиста он позаботился о том, чтобы из-под оболочки сверхъестественного в его образе выступила правда народной мудрости [9. С. 47].

⁵ «Рафаэль снял с легендарной темы ее церковный покров и этим выявил ее глубокий человеческий смысл. Персонаж христианской мифологии стал у Рафаэля образом нормального, прекрасного, идеального совершенного человека, и потому предание о том, что владычица неба спустилась на землю, превратилось в поэму о том, как человеческое совершенство в образе босоногой, но царственно-величавой матери с младенцем на руках способно привести в восхищение свидетелей ее появления. Рафаэль нашел ту точку зрения, откуда человеческое совершенство Марии не кажется противостоящим действительности, но как бы вытекает из нее, венчает ее, как наиболее полное раскрытие тех начал, которые заключены в мире» [2].

⁶ Вспомним, что Христа родила избранная, но все же земная женщина. Божественный облик она обрела позднее. Попутно отметим подобное сочетание земного и небесного в Святом Сиксте. Если присмотреться, на правой его руке, указующей путь Мадонне, 6 пальцев. Здесь и обыгрывание имени (лат. *Sixtus* или *Xystus* – от лат. *sextus* шестой), и превращение физического (земного) недостатка в черту избранного.

⁷ Не только он, конечно. Это в принципе черта религиозной живописи Возрождения.

⁸ Фигуры на картине располагаются в соответствии с определенной геометрической формой, что, в общем, неудивительно, так как это неотъемлемая часть композиции образа в живописи. На картине Рафаэля фигуры можно

Еще один важный композиционный принцип живописи Возрождения – прямая перспектива – оказался подвержен Рафаэлем сомнению. На удивление мы не ощущаем прямой перспективы: все фигуры сосредоточены в одном плане – переднем. Конечно, лица ангелов на заднем фоне небольшие по сравнению с фигурами переднего плана, но это лишь символическое обозначение принадлежности Мадонны божественному миру, к тому же лица ангелов нечеткие, хотя в совокупности образуют светлый фон как указание на мир света. Однако если Святой Сикст и Святая Варвара «выпрямятся», то они не будут больше центрального образа, хотя на картине расположены чуть ближе к зрителю. Значит ли это, что Рафаэль решился на принцип обратной перспективы, традиционный для средневековой иконы? Во всяком случае здесь нет главного, что делает перспективу прямой, – единой точки схода. Мадонна, Святой Сикст, Святая Варвара и ангелы внизу расположены на уровне глаз зрителя в зависимости от того, на кого он смотрит в данный момент. Следовательно, центр схода не на «горизонте» картины, а внутри самого зрителя (ср.: закон обратной перспективы «работает»: все фигуры изображены без перспективных искажений). Что дает такое изображение? В первую очередь целостное символическое пространство, которое ориентировано на зрителя, готового к установлению духовной связи с миром символических образов. Это как нельзя лучше отвечает идее движения Мадонны к зрителю, к тому же если принимать во внимание задачу обратной перспективы – воплощение сакрального содержания в зримой форме.

Таким образом, будучи великим представителем своей эпохи, Рафаэль в изображении Мадонны нарушает некоторые принципы религиозной живописи Возрождения. Дело в том, что искусство Возрождения не отвергло полностью традиции средневековья, наоборот, позаимствовало, например, один из самых распространенных сюжетов – изображение Богоматери с младенцем. Зачастую этот сюжет воспринимался итальянскими живописцами традиционно, как в средние века (ребенок на руках Богоматери). Однако тенденция новой эпохи диктовала свободное, но гармоничное изображение Девы Марии с младенцем, заставляя зрителя не только удивляться величественности изображенного, но и «сопереживать», идти навстречу идеалу, как показал Рафаэль, не недостижимому, а вполне осязаемому. Таков был «авторский» замысел.

Интересно, что в России, отмечает С. Аверинцев, Сикстинская Мадонна Рафаэля была знаковым явлением для русского культурного сознания: «<...> для Жуковского и тех, кто воспринял основанную им традицию⁹, духовная доброкачественность Сикстинской Мадонны, в том числе и с православной точки зрения, ее право почитаться не только “картиной”, но и “иконой”, сомнению не подвергались». Однако в связи с «эстетическим» открытием в начале XX в. византийско-русской иконы в русском культурном сознании происходит сдвиг, выражающийся в создании («строительстве») православными мыслителями так называемого богословия иконы, и последняя обретает единственное право «быть аутентичным выражением православной духовности» [1. С. 101].

Достоевский, вводя в роман картину Рафаэля, делает ее религиозно и эстетически важной¹⁰, хотя формально это всего несколько упоминаний о ней. Оба аспекта настолько прочно слиты друг с другом, что известная формула «красота спасет мир» действительна, пока религиозный и эстетический смысл ее адекватен. И все же это не все функции картины.

Первым в романе заговаривает о картине Степан Трофимович Верховенский. После поражения в «свете» в Петербурге он и Варвара Петровна спешно вернулись домой, но Степан Трофимович пробыл там недолго, отправившись не по своей воле за границу, в Берлин. Оттуда герой шлет письма «подруге», выдержки из которых приводит хроникер. Конечно, хроникер как автор претендует на всеведение, однако странным образом выдержки из писем Степана Трофимовича, о которых тот ничего не говорил хроникеру, да и все происходило «до» хроникера, становятся известны последнему. Его снисходительно-ироничный тон по отношению к «другу» очевиден, и не только в начале первой части романа. Мировоззрение Степана Трофимовича сформировано в 1840-е гг., перед нами западник из поколения «отцов». Хроникер же представляет новое, молодое поколение разночинцев, в большинстве своем оторванное от родной «почвы», зараженное революционными идеями, видящее по-

вписать в пирамиду, обладающую таким свойством, как устойчивость, что немаловажно в передаче библейского сюжета, главный герой которого должен быть «устойчив», то есть вне сомнений в сознании художника и зрителя.

⁹ «Заслуга в разработке легенды о Рафаэле на русской почве принадлежит В. А. Жуковскому. <...> Статья В. А. Жуковского “Рафаэлева Мадонна” (1821) с подзаголовком “Из писем о Дрезденской галерее” стала едва ли не самым главным литературным событием в русской истории легенды о Рафаэле» [4. С. 10, 11]

¹⁰ Об этих двух аспектах восприятия «Сикстинской Мадонны» пишет К. А. Степанян [13].

своему идеал свободы, настоящее и будущее России. Богемная жизнь, которую Степан Трофимович вел в Берлине, в глазах хроникера смешна, поскольку *не это* должно занимать ум образованного человека, «профессора»: «По вечерам с молодежью беседуем до рассвета, и у нас чуть не афинские вечера, но единственно по тонкости и изяществу; все благородное: много музыки, испанские мотивы, Сикстинская Мадонна, свет с прорезами тьмы <...>» [6. С. 25]. Рафаэлева Мадонна становится частью «чуть не» афинских вечеров, что, как известно, означает необузданное веселье. Двойная оговорка Степана Трофимовича «но единственно по тонкости и изяществу; все благородное» не спасет положение, так как она выглядит как нарочитая попытка заглазить вину. Варвара Петровна это угадывает: «Коль до рассвета афинские вечера, так не сидит же по двенадцати часов за книгами» [6. С. 25]. Далее хроникер в своем снисходительно-ироничном тоне заканчивает историю возвращения Степана Трофимовича домой.

Следовательно, первое упоминание о Сикстинской Мадонне вложено в уста героя, отношение к которому автора и хроникера неоднозначно. Во-первых, в речи героя упоминается не картина как таковая (иначе она была бы заковычена), а, очевидно, образ Мадонны; и, поскольку он вписан в ряд «благородных» занятий, мы понимаем, что Степан Трофимович имеет представление, как минимум, об эстетической ценности картины. Во-вторых, положительное отношение к ней будет наблюдаться стабильно у Степана Трофимовича, в речи же хроникера мы не увидим какого-то явного (любого) отношения к картине, другие герои вовсе отзовутся негативно. Наконец, основная часть романа (до эпилога) имеет интересное композиционное построение: начинается и заканчивается Степаном Трофимовичем. Значит, не столько хроникеру нужен герой, дающий повод для развития живописного сюжета в романе, но хроникер в нем играет свою роль. С одной стороны, он как будто не реагирует на упоминание о Мадонне; с другой, позволяет ему появиться в речи собеседника.

Следующую отсылку к Сикстинской Мадонне встречаем в первой главе второй части. С появлением Петра Верховенского и Ставрогина сюжет начинает стремительно набирать ход, так что ко второй части романа Сикстинская Мадонна, кроме своей этико-эстетической функции – символ духовности, нравственности, обретает «идеологическую», находясь в оппозиции утилитаристски настроенному молодому поколению в лице Петра Верховенского и его приспешников. Степан Трофимович рассказывает хроникеру о своей последней встрече с сыном, хотя это скорее встреча западника и нигилиста-революционера: «Говорят, французский ум... – залепетал он вдруг точно в жару, – это ложь, это всегда так и было. Зачем клеветать на французский ум? Тут просто русская лень, наше униженное бессилие произвести идею, наше отвратительное паразитство в ряду народов. <...> О, русские должны бы быть истреблены для блага человечества, как вредные паразиты! Мы вовсе, вовсе не к тому стремились; я ничего не понимаю. Я перестал понимать! Да понимаешь ли, кричу ему, понимаешь ли, что если у вас гильотины на первом плане и с таким восторгом, то это единственно потому, что рубить головы всего легче¹¹, а иметь идею всего труднее! Vous êtes des paresseux! Votre drapeau est une guenille, une impluissance¹². Эти телеги, или как там: “стук телег, подвозящих хлеб человечеству”, полезнее Сикстинской Мадонны, или как у них там... une bêtise dans ce genre¹³» [6. С. 172].

Прежде всего отметим парадоксальное мышление героя. Конечно, от западника трудно ожидать чего-то другого, кроме упоения европейским путем развития. Однако Степан Трофимович не может не знать о событиях, происходящих во Франции в 1870-е гг.: франко-прусская война; падение режима Наполеона III и унижение Франции; Парижская коммуна (так поразившая Достоевского, что его отношение к ней было исключительно отрицательным) с ее трагическим финалом. «Французский ум» не вынес идеи и захлебнулся в крови и позоре. Об этом тоже Степан Трофимович не может не знать, как не может предложить истребление русского народа по французской модели.

Более интересующее нас упоминание о Сикстинской Мадонне в сравнении с телегами хлеба актуализирует идею А.И. Герцена построения справедливого общества на научных началах. В полемике с В.С. Печериным, из прогрессивно настроенного преподавателя Московского университета (1830-е гг.) превратившегося в монаха-католика, Герцен стремился разрушить предубеждение против науки: «Наука не есть учение или доктрина, и потому она не может сделаться ни правительством, ни

¹¹ «Нечаев, едва ли не первым в европейской истории сумевший соединить политическую борьбу с уголовщиной, опиравшийся в своей деятельности на уголовные принципы террора, был тесно связан с русским радикалом Бакуниным, на практике осуществляя его теорию» [10].

¹² Вы лентяи! Ваше знамя – тряпка, воплощение бессилия (франц.).

¹³ Какая-то глупость в этом роде (франц.).

указом, ни гонением. <...> И чего же бояться? Неужели шума колес, подвозящих хлеб насущный толпе голодной и полуодетой? Не запрещают же у нас, для того чтоб не беспокоить лирическую негу, молотить хлеб» [8. С. 189]. Наука в романе оказывается не столь востребованной, даже Верховенским-младшим. Дело в том, что Достоевский видел суть полемики в противостоянии «материальной цивилизации», плода науки, «духовной культуре». Вопрос о пользе был поставлен ребром и, судя по нарастающей тенденции эпохи 1860–70-х гг., предполагал «утилитарный» ответ. Однако здесь Степан Трофимович выражает иную точку зрения.

Пояснение хроникера «залепетал он вдруг точно в жару», кроме насмешки, предполагает волнение собеседника, так как тот уже не раз сталкивался с представителями нового поколения и вполне «идеологически» осознал, с кем и чем имеет дело. Хроникеру важно это. Он летописец своей эпохи, поэтому идеологическая составляющая оказывается доминирующей в хронике (вплоть до того, что периодически воспроизводится стиль судебной хроники). Чуть ранее приведенного выше монолога Степана Трофимовича хроникер, в привычно ироничной манере, замечает изменения в поведении героя: «стал удивительно молчалив», «спокоен», «даже не написал ни одного письма Варваре Петровне <...>, что я счел бы чудом». И вывод: «Он укрепился на какой-то окончательной и чрезвычайной идее <...>. Он нашел эту идею, сидел и чего-то ждал» [6. С. 170]. То, что для хроникера комично, для Степана Трофимовича чрезвычайно важно – преодолеть свое, пусть единичное, «унизительное» бессилие (он всегда чувствовал себя беспомощным, так как думал, что за ним следят, его преследуют, его арестуют) и прийти к осознанию *идеи* – идеи преступной деятельности («беснования») молодого поколения, следовательно, идеи противления злу. Это между прочим уже из другой «идеологии», духовной (ср.: финал жизни героя). Только, поняв, как это сделать? Ответ в духе хроникера: «сидел и чего-то ждал». Ответ в духе автора: «Эти телеги, или как там: “стук телег, подвозящих хлеб человечеству”, полезнее Сикстинской Мадонны, или как у них там... *une bêtise dans ce genre*» (курсив наш. – Н.Р.). В высказывании Степана Трофимовича мысль Герцена оформляется намеренно пародийно. Герцен, ценитель и знаток искусства, не отрицал его, но во фразе героя это звучит абсолютно нигилистически: телеги с хлебом, а не искусство. К тому же синтаксически предложение «строится» на наших глазах и никак не может «достроиться», потому что вся мысль о Мадонне и телегах хлеба – *une bêtise dans ce genre* – какая-то глупость в этом роде. Забегая вперед, скажем, что на празднике она возведена в абсурдный абслют и звучит как вызов: «Шекспир или сапоги, Рафаэль или петролей?» [6. С. 372].

Явную оппозицию Степану Трофимовичу в этом вопросе составляют «утилитаристы», повторяющие «свою» идею (отрицания искусства) с чужого голоса. В этом плане показательна одна сцена в романе. Варвара Петровна, решая порвать всяческие отношения со своим многолетним другом, приглашает его к себе для окончательного расчета (в прямом смысле). Обвиняя Степана Трофимовича в предвзятости к ней, героиня говорит: «Когда вы воротились из-за границы, вы смотрели предо мною свысока и не давали мне выговорить слова, а когда я сама поехала и заговорила с вами потом о впечатлении после Мадонны, вы не дослушали и высокомерно стали улыбаться в свой галстук, точно уж я не могла иметь таких же точно чувств, как и вы» [6. С. 264]. Другими словами, тогда Мадонна Рафаэля смогла пробудить в Варваре Петровне чувства. Сейчас ее мнение резко поменялось: «Нынче никто, никто уж Мадонной не восхищается и не теряет на это времени, кроме закоренелых стариков. Это доказано». Доказательный утилитаризм одержал верх: «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 натуре¹⁴. Попробуйте нарисовать яблоко и положите тут же рядом настоящее яблоко – которое вы возьмете? Небось не ошибетесь» [6. С. 264]. В своем мнении Варвара Петровна несамостоятельна: слышится голос Петра Верховенского (это он доказал полезность Мадонны герценовскими доводами), тем более что желание героини угодить молодому поколению было всегда, да и себя она причисляет к нему (ср.: «закоренелый старик», восхищающийся Мадонной, – исключительно Степан Трофимович). Попутно вспомним реакцию губернаторши Юлии Михайловны на то, что Степан Трофимович хочет писать «что-то о дрезденской Мадонне»: «О дрезденской Мадонне? Это о Сикстинской? Chère Варвара Петровна, я просидела два часа пред этою картиной и ушла разочарованная. Я ничего не поняла и была в большом удивлении. Кармазинов тоже говорит,

¹⁴ «Лицо хуже всех в натуре» более всего замечательно – оно имеет прямое отношение к Варваре Петровне: как известно, она некрасива, чем Степан Трофимович объясняет хроникеру несформулированное предложение руки и сердца, правда, героиня узнает об этом намного позднее.

что трудно понять. Теперь все ничего не находят, и русские и англичане. Всю эту славу старики прокричали» [б. С. 235]. «Закоренелые старики», «старики прокричали», «трудно понять» и пр. – обе героини говорят много, говорят не свое (губернаторша так даже называет автора цитируемого ею мнения), повторяя чужое даже «лексически». Угадывается «бисерный» почерк пропагандиста Петра Верховенского: кружка, карандаш, сапоги полезнее Рафаэля или Шекспира. Кстати, хроникер здесь устранился, давая возможность приверженцам революционной идеологии петь в унисон с чужого голоса, значит, утратить собственный.

Конечно, пелена с глаз Варвары Петровны (равно как и Юлии Михайловны) упадет, но удивительно, как быстро она оказалась готова перенять чужое мнение. Во всем диалоге со Степаном Трофимовичем (когда его «рассчитывают») доминирует Варвара Петровна. Ее манера речи властная, напористая, пресекающая попытку ответного слова собеседника. В этом диалоге хроникер также ретировался, хотя, думаем, это намеренно (как и во всех случаях самоустранения). Напористым слово Варвары Петровны было и до этого, что сыграло на руку «бесам» революции, нашедшим благодатную почву для своей пропаганды. На этом фоне робкий, не договаривающий до конца свою мысль Степан Трофимович выглядит еще более уязвимо, но все же сохраняет иную точку зрения: «<...> именно об этой царице цариц, об этом идеале человечества, Мадонне Сикстинской, которая не стоит <...> стакана или карандаша» [б. С. 265] он собирается говорить на празднике.

Выступление на празднике в пользу гувернанток воспринимается Степаном Трофимовичем как реванш, тем более что до этого его успели несправедливо «описать». К. В. Мочульский, рассматривая композицию романа, третью часть называет развязкой, состоящей из ряда катастроф¹⁵. Открывает череду катастроф литературная часть праздника, в которой все вывернуто наизнанку: вместо марша «грянул <...> просто столовый туш» [б. С. 360]; вместо Кармазинова с шедевром «Mergis» первым на сцене оказался Лебядкин с провокационным стихотворением, посвященным «отечественной гувернантке здешних мест» [б. С. 362]; вместо обещанного литературного шедевра – «жеманная и бесполезная болтовня» [б. С. 366]; вместо эстетически – гастрономически настроенная публика. Степан Трофимович выходит на сцену в разгар такого карнавализованного действия. Нужно сказать, что хроникер при описании праздника не скупится на краски. Он словно попал в вихрь карнавала, и теперь ему остается только двигаться в такт. Однако если до праздника хроникер еще иронизировал по поводу своего друга («Энергически приготавливался и к завтрашнему чтению и – художественная натура! – приготавливался перед зеркалом и припоминал все свои острые словца и каламбурчики за всю жизнь, записанные отдельно в тетрадку, чтобы вставить в завтрашнее чтение» [б. С. 353]), то потом, увидев хаос происходящего, отчаянно отговаривал его читать. К иронии добавилось нескрываемое сочувствие: «Дорог мне был этот человек» [б. С. 371]. Конструкция предложения говорит сама за себя: акцентно важное слово стоит впереди. Сочувствие видно и в описании экзотически истерического состояния Степана Трофимовича: «стукнул изо всей силы по столу кулаком», «визжал без толку и без порядку», «зарыдал истерически», «плечи и грудь его сотрясались от рыданий... Он забыл все на свете» [б. С. 373]. Это сочувствие к человеку *решившемуся*, как называет хроникер героя, то есть решившемуся за много лет слабости и трусости на выполнение своей миссии. Какой? Показать альтернативу утилитаристски настроенной публике.

Начиная свою речь с прокламаций, о чем в принципе бояться говорить открыто, Степан Трофимович объявляет, что «разрешил всю тайну»: «Вся тайна их эффекта – в их глупости!» [б. С. 371]. Действительно, никто не верит в содержание разбрасываемых прокламаций, все ищут правду между строк. Степан Трофимович увидел эту правду, но то, в какой форме он ее преподнес, заставляет читателя понять, что герой ироничен по отношению к самому себе. Это было и раньше, но не так заметно, как сейчас, в кульминационный для Степана Трофимовича момент. Намеренное искажение слова и одновременно патетика («Я пришел с оливную ветвию», «Я принес последнее слово»), синтаксическая («О, никогда еще глупость не получала такой торжественной награды, несмотря на то что так часто ее заслуживала», «<...> глупость, как и высочайший гений, одинаково полезны в судьбах человечества») речи героя перед публикой, характер которой проявился вполне (пока читал Кармази-

¹⁵ «Роман-трагедия разбивается на три акта: завязка дана в драматической форме «ложной катастрофы» (собрание у Варвары Петровны) (1-я часть), кульминация («У Тихона») подготовлена второй сценой ансамбля («У наших») (2-я часть), развязка вводится третьей массовой сценой («Праздник») и распадается на ряд отдельных катастроф (3-я часть)» [11. С. 358].

нов), говорят о крайней степени отчаяния¹⁶. Это действительно так: «последнее странствование» Степана Трофимовича свершилось после провала выступления на празднике. Ирония над собой родилась из отчаяния (или наоборот) – сейчас или никогда, но эта же ирония – и нравственная самооценка, и оценка молодого поколения: «Я, отживший старик, я объявляю торжественно, что дух жизни веет по-прежнему и живая сила не иссякла в молодом поколении. Энтузиазм современной юности так же чист и светел, как и наших времен. Произошло лишь одно: перемещение целей, замещение одной красоты другой! Все недоумение лишь в том, что прекраснее: Шекспир или сапоги, Рафаэль или петролей?» [6. С. 372]. Вера в молодое поколение сменяется, на первый взгляд, нелепым вопросом: что значит «Шекспир или сапоги», «Рафаэль или петролей»? Между тем этот нелепый вопрос закономерно возникает при взгляде на революционеров в романе. Абсурд заключается в том, что критике с их стороны подвергается не столько отдельное, единичное явление, сколько деятельность (жизнь, бытие) в целом. Другими словами, не «Сикстинская Мадонна», частное, а Рафаэль, общее, то есть творчество Рафаэля в целом, как и Шекспира, и шире – искусство. Степан Трофимович «угадал» развивающийся в геометрической прогрессии нигилизм и понял, что, если нет подлинного этического ориентира, нет и спасения. Отсюда непримиримое заключение: «<...> а я объявляю, что Шекспир и Рафаэль – выше освобождения крестьян, выше народности, выше социализма, выше юного поколения, выше химии, выше почти всего человечества, ибо они уже плод, настоящий плод всего человечества <...> Форма красоты уже достигнута, без которой я, может, и жить-то не соглашусь» [6. С. 373]. Так, религиозный и эстетический смысл красоты соединились в речи «невиннейшего из всех пятидесятилетних младенцев», и нравственный ориентир обозначился.

Таким образом, именно Степану Трофимовичу Верховенскому позволено открыть и довести до кульминационной точки живописный сюжет. Правда, позволение дал все же не хроникер. В первую очередь являясь другом героя, хроникер оценивает его как бы изнутри происходящего, отсюда и ирония. Хроникер знает о событиях из прошлого и настоящего Степана Трофимовича – со слов самого Степана Трофимовича, по слухам, к которым хроникер равнодушен, где-то он сам был свидетелем. Однако главное «свидетельствование» заключается в том, что хроникер увидел Степана Трофимовича настоящего, решившегося в одиночку пойти против утилитарной правды общества, объявив Рафаэля (и Шекспира) нравственным ориентиром, мерилем ценности (NB. Здесь Рафаэль не художник Возрождения в частности, а явление нравственного характера в целом, поэтому Сикстинская Мадонна подразумевается как часть явления). В этом видится донкихотство героя. Вот почему ирония в повествовании хроникера уступает место сочувствию (не навсегда, конечно). Самоустранение же в ситуации, когда речь идет о Мадонне или Рафаэле, можно объяснить тем, что хроникер, в силу возложенных на себя обязанностей, является летописцем эпохи, поэтому «живописный» сюжет для него не непосредственный предмет изображения. Хотя, с другой стороны, и это более существенно, хроникер, находясь в тени, позволяет героям высказываться без ограничений, так как ему важно воспроизвести эпоху с ее глосами. Голос Степана Трофимовича – один из принципиальных для хроникера и автора.

Мечтательный, малодушный, с манией преследования, «приживальщик» Степан Трофимович не может не вызвать иронично-снихождительное отношение к себе. Тонко чувствующий, знающий нравственную меру, эстет (в хорошем смысле) Степан Трофимович не может не вызвать сочувствия к себе. Вполне очевидно, что образ Степана Трофимовича лишен идеализации. Ироничный тон хроникера «заимствован» у автора. Первоначальный замысел предполагал столкновение не просто западников (вроде В. Г. Белинского) и нигилистов-революционеров¹⁷, изображение которых Н. С. Лесковым Достоевскому показалось ненатуральным. Речь шла о споре двух поколений – «отцов» и «детей»¹⁸, причем, по мысли писателя, именно либералы-идеалисты «отцы» виновны в появлении моло-

¹⁶ Р. Г. Назиров, рассматривая «отвлекающую» функцию речевых характеристик в «Бесах», говорит о системе двойных значений: «<...> маскируют героев и речевые характеристики. Гладкая и ласковая речь Ставрогина – маска, его дерганая исповедь – это суть (см. прекрасный анализ ее стиля у Гроссмана, “Стилистика Ставрогина”). – Снобистская речь Степана Трофимовича – маска; его роль на вечере, его бредовые захлебывания и слезы – суть. – Робкая речь Хромоножки в салоне – невольная маска; ее песенно-сказовый стиль и анафема – суть. “Ноздревское” залихватство ее брата – маска, его пресмыкательство, угрюмая трусость – суть. Озлобленность и нелюдимость Шатова – маска, его энтузиазм в диалогах со Ст<аврогиным> и женой – суть» [12. С. 16].

¹⁷ Кстати, «для Достоевского конца 1860 – начала 1870-х годов Белинский, как и другие представители “поколения 40-х годов”, – это западник и нигилист одновременно, оторванный от родной почвы» [3. С. 682].

¹⁸ Разумеется, отсылка к И. С. Тургеневу, тоже с приличной долей иронии.

дого поколения, движущегося к хаосу революции. Эта основная линия идеологического противостояния отца и сына, то есть «отцов» и «детей», осталась, хотя в окончательной редакции романа Степан Трофимович заметно «обеднел» в плане силы идеологического противника. Предположительно, это связано с тем, что прототипом героя был Т.Н. Грановский, родоначальник русского западничества, в котором были видны «возвышенность и благородство личности историка; свойственное ему тяготение ко всему возвышенному и прекрасному; склонность к меланхолии, своеобразно сочетающаяся в нем с блестящим остроумием и любовью к каламбуру; неспособность забывать потери и горести, потребность в чувствительных письменных излияниях, горькое сознание бесцельно прожитой жизни и стремлений найти забвение в картах и вине; жалобы на административные преследования и т. д.» [3. С. 683]. Достоевский пародирует эти черты в Степане Трофимовиче, особенно указывая на чрезмерную отвлеченность идей западников, но не лишает его сочувствия и своеобразной миссии. Степан Трофимович осознает свою, личную вину в появлении «бесов» революции (учитель нескольких героев романа, отец, бросивший сына), но также он осознает трагичность ситуации – время все исправить ушло: не только молодое поколение оторвано от народа, но и его тоже, он тоже. «Последнее странствование» явилось попыткой не только говорить об истине, но приблизиться к ней на деле. Пророчество автора «Сикстинской Мадонны» осуществилось: истина стала ближе человеку, человек приблизился к истине. Неистовый западник пошел «в народ». В результате взгляд именно этого героя на «бесов» как явление отражает авторскую позицию: «Эти бесы, выходящие из больного и входящие в свиней, – это все язвы, все миазмы, вся нечистота, все бесы и все бесенята, накопившиеся в великом и милом нашем больном, в нашей России, за века, за века! Oui, cette Russie, que j'aimais toujours¹⁹. Но великая мысль и великая воля осенят ее свыше, как и того безумного бесноватого, и выйдут все эти бесы, вся нечистота, вся эта мерзость, загноившаяся на поверхности... и сами будут проситься войти в свиней. Да и вошли уже, может быть! Это мы, мы и те, и Петруша et les autres avec lui²⁰, и я, может быть, первый, во главе, и мы бросимся, безумные и взбесившиеся, со скалы в море и все потонем, и туда нам дорога, потому что нас только на это ведь и хватит. Но большой исцелится и “сядет у ног Иисусовых”... и будут все глядеть с изумлением... Милая, vous comprendrez après²¹, а теперь это очень волнует меня... Vous comprendrez après... Nous comprendrons ensemble²²» [6. С. 498-499]²³. Это еще одно пророчество – на этот раз автора тенденциозного романа, в котором идея обречена, если у ее последователей нет нравственного идеала.

Сикстинская Мадонна стала таким идеалом²⁴, но не для революционеров. И даже не для хроникера как еще одного, лучшего, представителя молодого поколения. Как отмечалось выше, хроникер, в силу своих обязанностей, летописец эпохи. Этот статус предполагает скорее идеологическое (политическое) мышление. Сикстинская Мадонна – та точка, с которой именно в жизни Степана Трофимовича начинается «обратный» отсчет, его «обратная» перспектива: преодоление земных страстей во имя причащения к великой тайне. «Последнее странствование» героя воплощает идею движения к богу²⁵, что в черновых записях было обозначено Достоевским как *самосовершенствование* [7. С. 168]. Писателю понадобился герой, который, осознав ошибочность своей идеи, будет готов духовно переродиться. Религиозная живопись Возрождения настаивала на перерождении. В этом отношении Степан Трофимович благодарный зритель, которого – под пером Достоевского – обрел шедевр Рафаэля.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С. «Цветики милые братца Франциска»: Итальянский католицизм – русскими глазами // Православная община. 1997. № 38. С. 97-105.
2. Алпатов М.В. «Сикстинская Мадонна» Рафаэля // Алпатов М.В. Этюды по истории западноевропейского искусства. 2-е изд., доп. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963. 424 с.

¹⁹ Да, Россия, которую я любил всегда (франц.).

²⁰ и другие вместе с ним (франц.).

²¹ вы поймете потом (франц.).

²² Вы поймете потом... Мы пойдем вместе (франц.).

²³ Степан Трофимович даже в трактовке евангельского сюжета не может не говорить по-французски. Это исключительно его, западника, черта. Показательно, что во всех диалогах Степана Трофимовича и хроникера на французскую речь хроникер отвечает всегда по-русски.

²⁴ «Не будем забывать, что еще у Достоевского чистый и целомудренный, то есть, очевидно христианский идеал красоты, противостоящий “идеалу содомскому”, именуется “идеалом Мадонны”» [1. С. 98]

²⁵ Кто бы что ни говорил о комичности героя.

3. 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.
4. Владимирова Т.Л. Легенда о Рафаэле в русской литературной римлиане // Вестн. ТГПУ. Сер. Гуманитарные науки (филология). 2006. – Вып. 8 (59). С. 10-14.
5. Достоевская А.Г. Воспоминания / вступ. ст., подгот. текста и примеч. С.В. Белова и В.А. Туниманова; под общ. ред. В.Э. Вацура и др. М.: Худож. лит., 1986. 518 с.
6. 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.
7. 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.
8. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. / гл. ред. В.Г. Базанов. Л.: Наука. Ленингр. отд-е, 1975. Т. 12. Бесы. Рукописные редакции. Наброски 1870-1872. 375 с.
9. Ионина Н. 100 великих картин. М.: Вече, 2006. 512 с.
10. Кантор В. Бесы versus Мадонна // Журнальный зал. 2007. № 9. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2007/9/ka10.html> (дата обращения: 24.06.2015).
11. Мочульский, К. Достоевский. Жизнь и творчество. Репринт. изд. (1947). Paris: YMCA-PRESS, 1980. 563 с.
12. Назиров Р.Г. Материалы к монографии о романе Ф.М. Достоевского «Бесы» // Назировский архив. 2013. № 2. С. 11-85.
13. Степанян К.А. Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского / отв. ред. Е. Ходова. СПб.: Крига, 2010. 400 с.

Поступила в редакцию 20.08.15

N.S. Rubtsova

THE PICTORIAL SUBJECT IN THE NOVEL “DEMONS” BY F.M. DOSTOYEVSKY. PART 1

The function of the “Sistine Madonna” in “Demons” by F.M. Dostoyevsky is considered in the article. Attention is paid to the main features of Raphael’s picture (figurative and symbolical, composite levels) connected with Renaissance esthetics and a new direction in fine arts – religious painting. These features find reflection in “Demons”, refracting in the author’s picture of the world. In spite of the fact that the novel contains a few mentions of Madonna, the key moment is heroes’ perception of her, especially by Stepan Trofimovich Verkhovensky. “Madonna’s ideal” appears to be closely connected with ideology of revolutionary nihilists (such as Pyotr Verkhovensky) by the principle of opposition, rather than the principle of identification. “Madonna’s ideal” and Raphael as eternal cultural wealth represent opposition to the utilitarian truth of the radical part of a younger generation – “demons” of revolution. To the Westerner Stepan Trofimovich Verkhovensky, being a link between generations, it is fated to regenerate spiritually and by that to deserve author’s sympathy. This regeneration is realized very indicatively in speech behavior of the hero which throughout all action is strongly influenced by two-subject narration (the reporter and the author). Eventually “Sistine Madonna’s” plot in the key moments is realized in destiny of not central, but no less important hero – Verkhovensky Sr.

Ключевые слова: religious painting, ekphrasis, Madonna, reporter, author, ethic and esthetic reference point.

Рубцова Наталья Сергеевна,
кандидат филологических наук, доцент
ФГБОУ ВПО «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
426034, Russia, Izhevsk, Universitetskaya st., 1/2
E-mail: izmestyevans@mail.ru