

**ФУНКЦИЯ ЭКФРАСИСА
«СИКСТИНСКОЙ МАДОННЫ»
В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО
«БЕСЫ»**

Автор:
Таисия
Фролова

Author:
Taisia
Frolova

*The function of the ekphrasis
of the “Sistine Madonna” in the novel
“Demons” by F.M. Dostoevsky*

Ключевые
слова:
Ф.М. Достоевский,
«Сикстинская
мадонна»,
экфрасис.

Keywords:
F.M. Dostoevsky,
Sistine Madonna,
ekphrasis.

Аннотация

Статья посвящена исследованию функции экфрасиса «Сикстинской мадонны» в романе Ф.М. Достоевского «Бесы». Автор анализирует, каким образом «нулевые» и свернутые экфрасисы данного полотна оказываются антитезой художественному пространству текста, а также этико-эстетическим абсолютом мира «Бесов». Эта гипотеза доказывается через анализ развития персонажа С.Т. Верховенского, тесно сопряженного с отношением героя к «Сикстинской мадонне», и рассмотрение «скрытого» экфрасиса картины, воплощенного в образе М.Т. Лебядкиной.

Abstract

The article is devoted to the study of the function of ekphrasis of the *Sistine Madonna* in the novel *Demons* by F.M. Dostoevsky. The author analyzes how zero and reduced ekphrases of the painting become the antithesis of the artistic space of the text, as well as an ethical and aesthetic absolute idea of the *Demons'* world. This hypothesis is proven to be true through the analysis of the development of the character of S.T. Verkhovensky, which is closely connected to the hero's attitude to the *Sistine Madonna*, and the examination of the “hidden” ekphrasis of the painting, embodied in the image of M.T. Lebyadkina.

Визуальное искусство играло огромную роль в жизни и творчестве Ф.М. Достоевского: сам писатель был талантливым художником-графиком и критиком искусства, во время обучения в Инженерном училище он в числе прочих дисциплин изучал архитектуру; значимость для Достоевского имел эстетический опыт, пережитый им во время посещения знаменитых галерей Европы.

«Впечатления от европейской живописи входят в ткань романов Достоевского, начиная с “вкраплений” в “Преступлении и наказании” <...>, но наиболее мощное звучание европейская живопись приобретает в романах “Идиот” <...>, “Бесы”, “Подросток” <...> и “Братья Карамазовы” <...>, достигая в них наибольшего экфразического, иконологического значения» [Медведев 2011: 82].

Под «экфрасисом» мы понимаем описание произведения искусства или архитектуры в литературном тексте. Понятие «нулевой экфрасис» было введено Е.В. Яценко в работе «“Любите живопись, поэты...”»: описание, которое «лишь указывает на отнесенность реальных словесного текста к тем или иным художественно-образительным явлениям» [Яценко 2011: 49]. Термин «скрытый экфрасис» вводится нами для обозначения воссоздания произведения изобразительного искусства словесными средствами без непосредственного упоминания его названия или автора.

К теме «Достоевский и визуальное» обращались ученые Д.В. Токарев [Токарев 2013], Т.А. Касаткина [Касаткина 2006], Е.В. Степанян-Румянцева [Степанян-Румянцева 2006]. Среди исследований последних лет стоит выделить книгу Н.М. Перлиной «Тексты-картины и экфразисы в романе Ф.М. Достоевского “Идиот”» [Перлина 2018]. Конкретно проблеме «Рафаэль — Достоевский» посвящена статья К.А. Степаняна «Достоевский и Рафаэль», в которой ученый намечает следующие основные точки соприкосновения писателя и художника: проблема реализма и идеализма, проблема совмещения этического и эстетического [Степанян 2004]. Наше исследование мы начнем с последней проблемы.

Несмотря на высоко развитое эстетическое чувство, Достоевский воспринимал произведения искусства крайне субъективно — через призму мучающих его самого «вечных проблем». Эта субъективность прослеживается в интерпретации писателем творчества Рафаэля Санти. При глубоком понимании духовной наполненности полотен великого флорентийца Достоевский игнорировал их гуманистическую и антиаскетичную направленность: кажется едва

ли не парадоксальным, что писатель, считавший смыслом человеческой жизни «обожение», т.е. приближение к Богу, восхищался флорентийскими мадоннами Рафаэля, в которых, по словам исследователя Э. Мюнца, «не осталось совершенно ничего религиозного» [Müntz 1903: 37]. Однако это субъективное «искажение» пропадает, если мы говорим о перцепции Достоевским поздних произведений художника, в частности о почитаемой писателем «Сикстинской мадонне», экфрасис которой и является непосредственным объектом нашего исследования.

На полотне Рафаэль прославляет материнство Марии уже не как возвышенное человеческое переживание, а именно как высочайшее божественное предназначение; жертвенность Христа больше не отторгается, а принимается с торжественной монументальностью, живописец решает перенести свою Мадонну на небеса, но «только с тем, чтобы она возвращалась на землю» [Гращенко 1986: 27]. В полотне гуманистическая и христианская идеи не противоречат друг другу, а сливаются в единую мелодию: фактически картина демонстрирует реализацию «обожения»: Мария, максимально приблизившись к Богу сама, спускается к нам, чтобы сделать этот путь доступным каждому человеку. Этот посыл был безошибочно прочувствован Достоевским, который вслед за многими другими деятелями русской культуры воспринимал рафаэлевскую мадонну как икону, а не как картину в силу высоты ее духовного содержания. Впервые эта модель толкования была задана В.А. Жуковским в письме к великой княгине Александре Федоровне. Помимо



Илл. 1. Рафаэль Санти «Сикстинская мадонна» (1513), фрагмент.

самого описания Мадонны, представляющего собой в действительности апофатическую репрезентацию, крайне значимо, что В.А. Жуковский приводит искаженный пересказ легенды В.Г. Ваккенродера, согласно которой образ «Мадонны» явился Рафаэлю посреди ночи поверх незаконченного полотна; на следующий день художник, вдохновленный божественным откровением, по памяти воссоздает изображение. Уже в версии Ваккенродера создание картины носит отчасти нерукотворный характер, однако В.А. Жуковский усиливает этот мотив: в его пересказе Рафаэль, узрев Деву Марию, сразу бросается к холсту, чтобы запечатлеть ее, таким образом, как замечает Д.В. Токарев, «рисунок является не рисунком собственно Рафаэля, а лишь результатом механической работы по материализации образа» [Токарев 2013: 89]. Общекультурное восприятие «Мадонны» как нерукотворного образа во многом объясняет, почему именно ее экфрасис Достоевский использовал в романе «Бесы», написание которого имело для писателя огромное значение [Достоевский 1996: 450].

Прежде чем перейти к анализу картины в произведении «Бесы», необходимо сказать несколько слов о самом романе. Книга, замысел которой возник у Достоевского в 1869 году, во время его пребывания за границей, изначально задумывалась исключительно как политический тенденциозный памфлет на злобу дня. «Нигилисты и западники требуют окончательной плети», — заявляет писатель в послании Н.Н. Страхову 24 марта (5 апреля) 1870 года [Достоевский 1996: 452]. Дополнительным источником вдохновения становится процесс над группой Нечаева по делу об убийстве студента Иванова. Процесс этот получил широкий резонанс как в России, так и за границей. С использованием мотивов нечаевского убийства историко-политическая сатира романа принимает глобальные масштабы: она нацелена уже не только на идеологов 1840-х, но и на их «преемников» — многочисленных социальных утопистов 1860-х. Теперь Достоевский выражает идейную направленность романа следующим образом:

«Наши Белинские и Грановские не поверили бы, если б им сказали, что они прямые отцы Нечаева. Вот эту родственность и преемственность мысли, развившейся от отцов к детям, я и хотел выразить в произведении моем» [Достоевский 1996: 494–495].

Однако дальнейшая работа над романом приводит к невозможности уложить его в «памфлетические» рамки. Рядом с сатириче-

скими сценами присутствуют эпизоды, полные высокого трагического пафоса. Герои из карикатурных идеологических «типов» превращаются в полноценных личностей с глубокими философскими противоречиями. Таким образом, как замечает исследователь Т.И. Орнатская, роман обретает «двусоставную поэтику»: с одной стороны — ироническую, с другой — философско-трагедийную [Буданова и др. 1990: 756].

Данная «двусоставность» романа обуславливает особый контекст экфрасиса «Сикстинской мадонны»: образ, подчиненный возвышенной христианской идее, существует в амбивалентном трагическо-гротескном пространстве. Таким образом, между текстом и одним из объектов его дескрипции создается антитеза. Сам экфрасис «Сикстинской мадонны», появляющийся в произведении 9 раз, всегда является нулевым или свернутым до нескольких эпитетов, следовательно, его краткость также противоречит общему объему и детальности описаний. Более того, упоминание «Мадонны» никогда не является самоцельным художественным образом, а всегда произносится героями романа в контексте выражения их мнения о картине, т.е. фактически оказывается инструментом для создания образа персонажа.

Однако в действительности эта лаконичность несколько не влияет на значимость художественной функции экфрасиса «Мадонны»: картина воспринималась Достоевским как едва ли не единственное подлинное изображение Богоматери. В беседе с сыном П.А. Брюллова писатель сказал: «Итальянцы представили *истинную богоматерь — Сикстинскую Мадонну* (курсив мой. — Т.Ф.), а мадонна лучшего немецкого художника Гольбейна. Разве это мадонна? Булочница! Мещанка! Ничего больше!» [Чешихин-Ветринский 1912: 15]. Такая категорическая авторская оценка делает «Мадонну» неспособной к субъективной деформации посредством оценок персонажей его романа: они не изменяют и не трансформируют ее образ — наоборот, возникая в качестве объекта чьего-либо суждения, «Мадонна» автоматически превращается в субъект, который выявляет подлинную сущность человеческого объекта, говорящего о ней. Устойчивая трансцендентальная субстанция «Мадонны» властвует над неустойчивым и иллюзорным миром бесов. Поэтому любой, принадлежащий к этому миру, высказываясь о ней, в действительности высказывает свою собственную сущность: и «либеральствующая» губернаторша Юлия Михайловна фон Лембке, рассказывая, что «просидела перед картиной два часа» и «ушла разочарованная», и деспотичная Варвара Петровна Ставрогина, заявляя, что «нынче

никто, никто уж Мадонной не восхищается», — через обесценивание «Сикстинской мадонны» обесценивают самих себя, выдавая свою неспособность к видению высшей реальности и познанию подлинной истины [Достоевский 1990: 284, 320]. При этом обе женщины выражают не только свой взгляд на «Мадонну», но и позицию молодого поколения «бесовского» мира, под влияние которого они попадают: «Она [Мадонна — Т.Ф.] совершенно ни к чему не служит. Эта кружка полезна, <...> этот карандаш полезен, <...> а тут женское лицо хуже всех других лиц в натуре» [Достоевский 1990: 320]. Таким образом, через их мнение о «Мадонне» Достоевский также показывает духовно-обреченные нигилизм и материализм «бесовской» молодежи.

Единственным активным защитником картины, как и героем, упоминающим ее чаще всех, становится персонаж, изначально задуманный как откровенная карикатура на либерала 40-х, Степан Трофимович Верховенский — «прекраснейший человек» и «высший либерал» [Достоевский 1990: 9, 33]. Глава, открывающая повествование романа, — «Вместо введения: несколько подробностей из биографии многотимого Степана Трофимовича Верховенского» — является отчасти пародией на биографию Т.М. Грановского (одного из основных прототипов Степана Трофимовича), написанную А.В. Станкевичем в духе панегирика [Буданова и др. 1990: 683]. Помимо Грановского, в Верховенском нашли отражения отдельные черты самых характерных деятелей 40-х — А.И. Герцена, Б.Н. Чичерина, И.С. Тургенева и других [Буданова и др. 1990: 743].

С расширением замысла романа образ Степана Трофимовича трансформируется: если в начале повествования Верховенский изображен автором исключительно сатирически, то по ходу развития сюжета он показывается со все большим сочувствием, а в конечном итоге превращается в выразителя важнейших мыслей автора — идеи спасительной красоты, обреченности революции и будущего «очищения» России. Отношение персонажа к «Сикстинской мадонне» меняется параллельно с развитием его собственного образа.

Первый экфрасис рафаэлевского полотна используется Верховенским в уже упомянутой нами вступительной главе «Вместо предисловия...». Хроникер цитирует письмо, написанное «высшим либералом» своей покровительнице из Берлина:

«Работаю по двенадцати часов в сутки, роюсь в библиотеках, сверяюсь, выписываю, бегаю; был у профессоров. <...> 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, мечты всечеловеческого обновления, идея вечной красоты, Сикстинская Мадонна, свет с прорезами тьмы, но и в солнце пятна!» [Достоевский 1990: 27].

Варвара Петровна реагирует на письмо со скепсисом («Спяну, что ль, написал?» [Достоевский 1990: 27]) — что, по сути, отражает мнение самого автора о Верховенском: Степан Трофимович пока еще выступает исключительно в роли карикатурного либерала-эстета 1840-х: «Сикстинская мадонна» для него всего лишь такой же поверхностно-эстетический атрибут бесцельно-мечтательной жизни, как «афинские вечера» с молодежью; высказываясь о ней, он выдает, что, несмотря на всю свою образованность, он так же далек от познания высшей истины, как Варвара Петровна, Юлия Михайловна и «бесовская» молодежь.

Но уже второй экфрасис «Сикстинской мадонны», возникающий в споре Степана Трофимовича с его сыном Петром Верховенским, знаменует начало перевоплощения героя из эстетствующего либерала в своеобразного Дон Кихота платоновской красоты, несмотря на прежнее наличие иронического тона в его изображении: герой все еще полон комических черт обобщенного идеолога 1840-х, его сын Петр Степанович — точно такой же обобщенный образ, но уже революционера 1860-х; их спор — пародия на уже несколько клишированную ситуацию конфликта поколений. Однако иронический конфликт затрагивает действительно важную антитезу материального блага и духовной культуры: с этого эпизода Степан Трофимович уже серьезно становится на защиту духовных идеалов, воплощение которых он сам находит в «Сикстинской мадонне»:

«Да понимаешь ли, кричу ему, понимаешь ли, что если у вас гильотина на первом плане и с таким восторгом, то это единственно потому, что рубить головы всего легче, а иметь идею всего труднее! <...> Эти телеги, или как там: “стук телег, подвозящих хлеб человечеству”, полезнее Сикстинской Мадонны...» [Достоевский 1990: 205–206].

Рафаэлевская картина через Степана Трофимовича становится оружием против циничного материализма молодого поколения, что показывает переход Верховенского на новый уровень понимания «Мадонны» и преображение самого персонажа.

Третий и четвертый экфрасисы «Сикстинской мадонны» устами Степана Трофимовича продолжают развивать этот сюжет: они появляются в споре Варвары Петровны и Степана Трофимовича о планируемом литературном вечере. На вопрос своей покровительницы о том, что же он собирается прочесть, Степан Трофимович исступленно заявляет: «А вот именно *об этой царице цариц, об этом идеале человечества, Мадонне Сикстинской*, которая не стоит, по-вашему, стакана или карандаша (курсив мой. — Т.Ф.)» [Достоевский 1990: 321]. «Патронесса» совершенно недовольна решением своего «подопечного», она пытается убедить его прочитать «занимательную средневековую придворную историйку» [Достоевский 1990: 321]. Однако обычно податливый и мягкий Степан Трофимович упорно отказывается: «*Chère*, довольно! Не просите, не могу. Я прочту о Мадонне, но подыму бурю, которая или раздавит их всех, или поразит одного меня!» [Достоевский 1990: 321]. Борьба Степана Трофимовича за «Мадонну» как за «идеал человечества» завершает его перевоплощение из карикатурного либерала в благородный «донкихотовский» характер: «бунт» Верховенского смешон и нелеп, его речь о «Мадонне», по меткому и ироническому замечанию Варвары Петровны, поразит «наверное одного его» [Достоевский 1990: 321]. Но, несмотря на все это, осознание совершенства «Мадонны» не позволяет Верховенскому вернуться к своему прежнему образу жизни: «Таков мой жребий. Я расскажу о том подлом рабе <...>, который взмостится на лестницу с ножницами в руках и раздерет божественный лик великого идеала» [Достоевский 1990: 320]. Трагично-гротескная вера Степана Трофимовича в «божественный лик великого идеала» делает его чужеродным вселенной «бесов», таким образом, он онтологически отделяется от ее пространства.

«Физически» отделение Степана Трофимовича происходит на самом литературном вечере: взамен чтения о «Мадонне», Верховенский неожиданно выступает на чрезвычайно острую тему — прокламации, активно распространяемые по городу. Постепенно его речь перерастает в поношение всего нового поколения и панегирик красоте, в центре которого стоит опять же «Сикстинская мадонна»¹:

«...я объявляю, что Шекспир и *Рафаэль* (курсив мой. — Т.Ф.) — выше освобождения крестьян, выше народности, <...> выше почти всего человечества, ибо они уже плод, настоящий плод всего чело-

¹ — Хотя само полотно не упоминается в речи Степана Трофимовича, безусловно, упоминание ее автора — Рафаэля — отсылает нас к самой «Сикстинской мадонне».

вечества и, может быть, высший плод, какой только может быть! Форма красоты уже достигнутая, без достижения которой я, может, и жить-то не соглашусь...» [Достоевский 1990: 453].

Эти слова фактически пересказывают идею о спасительной красоте, открыто высказанную писателем в статье «Г-н — бов и вопрос об искусстве»: «Потребность красоты и творчества, воплощающего ее, неразлучна с человеком, и без нее человек, может быть, не захотел бы жить на свете» [Достоевский 1993: 76]. Публика реагирует на выступление Верховенского крайним возмущением и прогоняет его: так Степан Трофимович оказывается теперь уже материально вытолкнут из мира бесов, и с этого момента за ним как за «небесовской» личностью утверждается роль выразителя авторской мысли.

После «изгнания» Верховенский без четкой цели уходит из города. Спустя несколько глав он расшифровывает библейскую притчу о бесах, использованную в качестве эпиграфа романа:

«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 <...> Но великая мысль и великая воля осенят ее свыше, <...> и выйдут все эти бесы, <...> и сами будут проситься войти в свиней. Да и вошли уже, может быть! Это мы, мы и те, и lui Петруша, <...>, и я, может быть, первый, во главе, и мы бросимся, безумные и взбесившиеся, со скалы в море и все потонем» [Достоевский 1990: 610–611].

Его трактовка притчи раскрывает сверхидею произведения, фактически она является перефразом слов самого Достоевского из письма к А.Н. Майкову:

«Бесы вышли из русского человека и вошли в стадо свиней, то есть в Нечаевых, в Серно-Соловьевичей и проч. Те потонули или потонут наверно, а исцелившийся человек, из которого вышли бесы, сидит у ног Иисусовых. <...> Россия выблевала вон эту пакость, которую ее окормили» [Достоевский 1996: 467].

Трансформация понимания «Сикстинской мадонны» приводит Степана Трофимовича к тотальному прозрению «бесовского мира». «Сикстинская мадонна» оказывается не просто некой обособленной

трансценденцией, раскрывающей нам сущность говорящих о ней, но также медиатором, позволяющим выйти из парадигмы «бесовского мира» посредством постижения истины.

Ограничиваясь такой оценкой «Сикстинской Мадонны», мы сузим как роль ее образа в художественном мире «Бесов», так и саму систему этого художественного мира. Для того, чтобы полноценно проанализировать роль рафаэлевской картины, нам необходимо помимо ее открытого экфрасиса, также обратиться к ее «скрытому» экфрасису, содержащемуся в образе персонажа Марьи Тимофеевны Лебядкиной.

Этот экфрасис очень гармонично встраивается автором в повествование: до непосредственной встречи с героиней читатель из уст разных персонажей узнает, что Лебядкина — юродивая хромоножка, ее брат, капитан Лебядкин, жестоко издевается над ней, и, по некоторым слухам, между ней и Николаем Ставрогиным существовала скандальная сексуальная связь. Совокупность этих историй создает в читательском воображении жуткий и отталкивающий образ Марьи Тимофеевны. Начало главы, в которой читатель наконец-то знакомится с юродивой, подсознательно форсирует негативное впечатление о ней: Хроникер, приведенный Шатовым в жилище капитана Лебядкина, проходит через две неприбранные и грязные комнаты на пути к калеке, попутно вспоминая, что дом Лебядкиных раньше был харчевней.

Однако уже с первых строк вхождения Марьи Тимофеевны в зрительный ракурс Хроникера это ожидание полностью разрушается:

«Mademoiselle Лебядкина, которую я так желал видеть, *смирно и неслышно* (здесь и далее курсив мой. — Т.Ф.) сидела во второй комнате в углу, за тесовым кухонным столом, на лавке. Она нас не окликнула, когда мы отворяли дверь, *не двинулась даже с места*» [Достоевский 1990: 136].

Смирная обездвиженность юродивой своей тихой гармоничностью не только резонирует с грязью окружающего пространства, но и переносит читателя в иную визуальную среду: ее застылость создает произвольную ассоциацию со статичностью картины, положение в углу усиливает это впечатление, поскольку по православной традиции угловое место всегда отводилось иконе. (Примечательно, что в описании жилища Лебядкина о фактической иконе нигде не упоминается). Хромота Лебядкиной, из-за которой она предпочитает не вставать перед пришедшими, подчеркивает вы-

нужденный характер этой статичности: Марья Тимофеевна оказывается физически неспособна двигаться точно так же, как физически не способно двигаться живописное полотно². Мотив живописной статичности сопровождает Лебядкину на протяжении всего произведения — в эпизоде в храме она, упав на колени перед Варварой Петровной, не желает двинуться с места; видя Николая первый раз после долгой разлуки, она «замирает от испуга», а когда поднимается к нему навстречу, то застывает в позе со сложенными перед собой руками, «как бы умоляя его» [Достоевский 1990: 176]. При второй встрече с Николаем она сначала спит, а проснувшись, большую часть их разговора сидит не двигаясь и «упорно смотрит вниз» [Достоевский 1990: 260].

Так же неподвижно Марья Тимофеевна входит в зрительный ракурс Хроникера. Последующее художественное раскрытие ее образа путем визуального приближения очень напоминает описанный В.А. Жуковским эффект от созерцания «Сикстинской мадонны»: «В Богоматери, идущей по небесам, *неприметно никакого движения. Но чем более смотришь на нее, тем более кажется, что она приближается* (курсив мой. — Т.Ф.)» [Жуковский 1985]. «Всматривание» рассказчика аналогично как бы приближает Марию Тимофеевну к читателю, и таким образом раскрывает трогательную и смиренную красоту ее лица:

«Тихие, ласковые (здесь и далее курсив мой. — Т.Ф.), серые глаза ее были и теперь еще замечательны: что-то мечтательное и искреннее светилось в ее тихом, почти радостном взгляде»;

«Эта тихая, спокойная радость, выразившаяся и в улыбке ее, удивила меня после всего, что я слышал <...> мне стало почти приятно смотреть на нее с первой же минуты» [Достоевский 1990: 137].

Сам портрет Марьи Тимофеевны, созданный Хроникером, напоминает внешность рафаэлевской мадонны: для сравнения приведем некоторые отрывки из описания «Сикстинской мадонны» В.А. Жуковским:

2 — Примечателен комментарий Л.И. Сараскиной насчет хромоты Лебядкиной: «Нигде даже не упоминается, когда и как случилась с Марьей Тимофеевной эта беда; хромота ее как бы исконная, от века» [Сараскина 1990: 34].

«На лице ее ничто не выражено, то есть на нем нет выражения понятного, имеющего определенное имя; но в нем находишь, в каком-то таинственном соединении, все: *спокойствие, чистоту, величие...* (здесь и далее курсив мой. — Т.Ф.)»;

«В глазах *ее нет блистания* (блестящий взор человека всегда есть признак чего-то необыкновенного, случайного; а для нее уже нет случая — все совершилось); *но в них есть какая-то глубокая, чудесная темнота*» [Жуковский 1985].

Примечательно, что оба экфрасиса — и «Сикстинской мадонны», и Марьи Тимофеевны — сосредотачиваются не столько на описании внешних черт, сколько на ассоциируемых с ними эмоциях: чистоте, тишине и радостном умилении. Это «радостное умиление» — ключевой компонент эмоционального содержания визуального образа Марьи Тимофеевны, именно он отсылает нас к впечатлению Ф.М. Достоевского перед рафаэлевским полотном: «Муж мой мог стоять пред этою поразительной красоты картиной часами, умиленный и растроганный», — вспоминала жена писателя А.Г. Достоевская [Достоевская 1987: 169].

Параллелизм портрета Марьи Тимофеевны с «Сикстинской мадонной» становится особенно очевиден, если вспомнить, что в более раннем романе «Преступление и наказание» Достоевский устами Свидригайлова описывает лицо рафаэлевской Марии именно как лицо юродивой: «Ведь у Сикстинской Мадонны лицо фантастическое, *лицо скорбной юродивой* (курсив мой. — Т.Ф.), вам это не бросилось в глаза?» [Достоевский 1989: 454].

Итак, с момента встречи Рассказчика с Лебядкиной ее юродивость, изначально иллюзорно представленная читателю как что-то гадкое и неприятное, утверждается в совершенно ином возвышенно-духовном облике и, по всей вероятности, является скрытым экфрасисом «Сикстинской мадонны».

Однако уже в первом описании Марьи Тимофеевны появляется одна деталь, совершенно дисгармонирующая с образом Богоматери: «Заметно было, что *mademoiselle* Лебядкина белится и румянится и губы чем-то мажет. Сурмит тоже брови, и без того длинные, тонкие и темные» [Достоевский 1990: 137]. Этот странный гипертрофированный макияж, полностью противоречащий смиренной красоте юродивого лица, намекает на искажение образа Приснодевы, которое раскрывается автором в последующем повествовании Марьи Тимофеевны о своей жизни. Рассказ Лебядкиной во многом

перекликается с историей Девы Марии, изложенной в Священном Писании. Аналогичное сходство подмечают В.И. Иванов и С.Н. Булгаков, интерпретируя образ Лебядкиной как «Вечную Женственность», «Душу-Землю русскую» [Иванов 1987: 440] и «отблеск немеркнущего света “Девы и Матери”» [Булгаков 1918]. Помимо очевидной идентичности имен, основными элементами этого параллелизма являются «мистическая» встреча со Святой Елизаветой, непорочное зачатие, рождение жертвенного ребенка.

Вариация на тему встречи Марии и Елизаветы представлена в рассказе воспоминанием Лебядкиной о блаженной Лизавете, жившей в ограде стены монастыря (в котором какое-то время находилась сама Лебядкина). Согласно Священному Писанию, Елизавета первой возвещает пришедшей Марии о ее будущей великой судьбе и первой предвидит ее провиденциальное предназначение. В рассказе Лебядкиной она сама довольно странными и, на первый взгляд, не вполне уместными словами «прочитывает» величественность и святость Лизаветы, заступаясь за нее в ответ на упреки матери-игуменьи: «А по-моему, говорю, бог и природа есть все одно» [Достоевский 1990: 139].

Мотив непорочного зачатия, несмотря на окутывающую его метафизическую тайну, скорее напоминает сумасшедшую фантазию: Марья Тимофеевна не просто не знает своего мужа, но даже окончательно не уверена в реальности его существования. Точно так же она сомневается в существовании ребенка, который, подобно сыну Богородицы, оказывается принесен в жертву, но взамен крестной муки, которую, ради спасения всего человечества, принимает Божественный Сын Марии, дитя Марьи Тимофеевны гибнет от руки собственной матери, которая топит младенца в пруду.

Параллелизм жизни Богородицы раскрывается в судьбе Лебядкиной именно в том болезненном и искаженном виде, на который изначально намекает читателю неестественный макияж, нанесенный поверх ее тихого и ласкового лица. Любопытно, что эта противоречивость Марьи Тимофеевны трактуется разными исследователями диаметрально противоположно: если уже упомянутые нами С.Н. Булгаков и В.И. Иванов либо игнорируют, либо интерпретируют темные стороны натуры Лебядкиной в соответствии с выдвигаемой ими концепцией «Вечной женственности» и «Русской души», то Л.И. Сараскина, напротив, педантирует эти темные стороны и считает, что «зачарована Марья Тимофеевна злой силой, и “зазноба ее неисцелима вовеки”» [Сараскина 1990: 151–152].

Для более широкого понимания параллели Марьи Тимофеевны и Девы Марии, учитывающего также трактовку ее образа в негативном ключе, обратимся к еще одному ключевому эпизоду — второму свиданию Марьи Тимофеевны с Николаем Ставрогиным. Между этим эпизодом и первой встречей Хроникера с Лебядкиной раскрывается один важный сюжетный факт: «несуществующим» мужем Марьи Тимофеевны оказывается Николай Ставрогин. Этот факт, тем не менее, никак не разрушает «мистический» характер ее брака: она, как и Дева Мария, остается девицей, несмотря на замужество. «Непорочное» замужество осложняет интерпретацию эпизода с ребенком Марьи Тимофеевны. С логической точки зрения его просто не могло быть (о чем и говорит сам Ставрогин). Но с точки зрения символической трактовки романа мечта об убийстве собственного ребенка может олицетворять смутное желание Марьи Тимофеевны совершить великую спасительную жертву³. Такая гипотеза подтверждается тем фактом, что «тоска о ребеночке» возникала у Лебядкиной именно в те моменты, когда она, по совету монастырской старицы, орошала слезами землю, веря, что, напоив землю слезами «на пол-аршина», она никогда больше не испытает ни одной горести [Достоевский 1990: 140]. Идея жертвы собственным младенцем, теоретически способная быть спасительной для всего человечества, появлялась у Марьи Тимофеевны именно в моменты совершения эгоистичного мученичества, не способного одарить радостью никого, кроме нее самой (если мы, к тому же, принимаем интерпретацию Лебядкиной как «Души-Земли русской», то слезы ее в буквальном смысле оказываются пролиты ради самой себя).

Вернемся к анализу встречи Лебядкиной с ее мужем. С самого начала поведение Марьи Тимофеевны по отношению к Николаю крайне странно: увидев его после пробуждения (Николай застаёт ее спящей), она плачет «точь-в-точь как испугавшийся ребенок» [Достоевский 1990: 259]. Их беседу она предваряет необычной просьбой — не глядеть на нее во время разговора, — обещая самой так же не смотреть на Николая, и упорно исполняет свое обещание на протяжении их диалога. Здесь необходимо выделить одну деталь: упоминая Николая в своих рассуждениях, Марья Тимофеевна всегда говорит о нем в третьем лице, при этом неизменно используя местоимение «он», которое Достоевский выделяет курсивом (к чему мы вернемся позже); другое слово, используемое Лебядкиной по от-

3 — С.Н. Булгаков пишет: «Это не только бред, это говорит сама рождающая женственность, хочется верить, что этот ребенок есть, хотя и никогда он не рождался» [Булгаков 1918].

ношению к мужу, — «князь»⁴. Так как Ставрогин не является князем, то неуместность этого обращения крайне раздражает его и в конечном итоге доводит до честного признания, что никаким князем он «никогда и не был». Признание производит на Марью Тимофеевну невероятный эффект: «Господи! — всплеснула она руками, — всего от врагов *его* ожидала, но такой дерзости — никогда! <...> Убил ты его или нет, признавайся!» [Достоевский 1990: 264]. После этого Марья Тимофеевна обвиняет Ставрогина в самозванстве и прогоняет, гордо заявляя: «Я моего князя жена, не боюсь твоего ножа!» [Достоевский 1990: 265].

Для интерпретации эпизода вернемся к наблюдению о том, что местоимение «он» выделяется в речи Лебядкиной курсивом. Помимо эпизода свидания Ставрогина и Лебядкиной, «он», выделенное курсивом, используется в тексте «Бесов» только единожды — в речи Кириллова об Иисусе Христе, произнесенной в ночь его самоубийства: «Вся планета, со всем, что на ней, без этого человека — одно сумасшествие. Не было ни прежде, ни после *Ему* такого же, и никогда, даже до чуда» [Достоевский 1990: 576]. Следовательно, местоимение «он», написанное курсивом, автор использует для обозначения некой сверхчеловеческой сущности. Значит, Лебядкина искренне верит, что состояла в браке с существом, куда выше обычного человека. По мнению В.И. Иванова, воображаемый муж юродивой — это «светлый князь — герой-богоносец, в лице которого ждет юродивая духовидица самого Князя» [Иванов 1987: 442]. Однако такой гипотезе резко противоречит поведение Марьи Тимофеевны с Николаем, по мнению Л.И. Сараскиной, совершенно не подходящее под евангельскую концепцию любви: Ставрогина, пришедшего с миром и ищущего у Лебядкиной, возможно, последнего спасения, юродивая не приемлет, в отличие от дерзкого красавца, «героя “бездн”, “углов” и “чудачеств”, женившегося на ней по прихоти» [Сараскина 1990: 151]. Отвергает она и все мирные предложения Николая — уединенную жизнь в горах, уход в монастырь. Кроме того, уже упомянутое местоимение «он» в речи Лебядкиной, в отличие от речи Кириллова, всегда написано с маленькой буквы, из чего можно сделать предположение об искаженной идее «светлого князя» в восприятии Лебядкиной. Как замечает исследователь В.Н. Захаров, написание слов с заглавной или строчной буквы играет в романе Достоевского принципиальную роль, особенно когда

4 — Намеренное написание отдельных местоимений курсивом подтверждается при обращении к прижизненному изданию «Бесов» в типографии К. Замысловского [Достоевский 1873].

речь идет о сакральных предметах — оно показывает истинное отношение персонажей к тому, о чем они говорят [Захаров 2013: 300]⁵. В речи Лебядкиной «он» десакрализируется, заглавная буква меняется на строчную, поскольку для Хромоножки во главе угла становятся не духовные добродетели, а внешняя эффектность, соответствие роли «ясного сокола». Таким образом, божественный жених для «бесовской мадонны» может совсем не быть истинным воплощением христианских идеалов, а только номинально воссоздавать их посредством внешнего облика: идея о «светлом князе» в действительности оказывается мечтой о какой-то пародии на него, а «божественный брак» — маскарадом.

Но мало того, что эта неудачная попытка копии «божественного брака» прочитывается только автором и внимательным читателем и никем из персонажей романа, она, по сути, является нереальной: основные реминисценции евангельской истории являются либо безумными фантазиями Марьи Тимофеевны, либо слишком снижены и искажены, чтобы быть прочитанными кем-либо из персонажей. С этой точки зрения болезненное юродство Марьи Тимофеевны является как бы антитезой возвышенной красоте Богородицы и ее живописному воплощению в «Сикстинской мадонне». При этом, будучи такой антитезой, Марья Тимофеевна — единственное, хотя бы блеклое отражение «царицы цариц» и «идеала человечества» в художественной вселенной «Бесов»; единственно возможный нравственный образец в обществе, состоящем из «бесов, вышедших из человека и вошедших в свиней». Но даже этот «искаженный» намек на идеал оказывается уничтожен самым абсурдным образом: юродивую и хромоногую «Сикстинскую мадонну» жестоко убивает Федька Каторжный — бывший крепостной Степана Трофимовича, которого «высший либерал» когда-то продал в рекруты для уплаты карточного долга. Сбежав из Сибири, Федька вынужден промышлять убийством и грабежом, Лебядкину и ее брата он зарезает по «заказу» Петра Степановича. Вина за гибель юродивой «Мадонны» царства бесов лежит на единственном защитнике ее рафаэлевского прототипа. Парадоксальность этой ситуации демонстрирует тотальную искаженность парадигмы художественной вселенной «Бесов».

Подведем итоги: образ «Сикстинской мадонны» представлен в романе экфрасисами двух типов, несущих две разные функции:

5 — Написание слова курсивом используется Достоевским и для некоторых ключевых и как бы «внечеловеческих» объектов произведения, причем далеко не всегда в положительном ключе, например, «наши» — о группе Верховенского.

нулевые и свернутые экфрасисы самого полотна, несмотря на свою лаконичность, выводятся в качестве моральной максимы, противопоставленной миру бесов и способной выявлять истинную сущность говорящего о ней. «Скрытый» экфрасис, представленный в образе Марьи Тимофеевны Лебядкиной, подчеркивает обреченность мира бесов: мадонна оказывается юродивой хромоножкой, никто из персонажей не способен заметить ее святости в силу сниженности и нереалистичности ее возвышенной миссии, а в конечном итоге она оказывается убита крепостным единственным защитника «подлинной» «Мадонны». Использование экфрасиса «Сикстинской мадонны» расширяет семантические и символические области текста, а способность правильно прочесть его дает нам более глубокое и комплексное понимание всего текста «Бесов».

Список источников

1. [Достоевская 1987] — Достоевская А.Г. Воспоминания. М.: Правда, 1987. 544 с.
2. [Достоевский 1989] — Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15 т. Т. 5. Преступление и наказание. СПб: Наука, 1989. 575 с.
3. [Достоевский 1990] — Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15 т. Т. 7. Бесы. СПб: Наука, 1990. 847 с.
4. [Достоевский 1993] — Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15 т. Т. 11. СПб: Наука, 1993. 571 с.
5. [Достоевский 1996] — Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15 т. Т. 15. СПб: Наука, 1996. 861 с.
6. [Жуковский 1985] — Жуковский В.А. Рафаэлева «Мадонна» // В.А. Жуковский — критик. М.: Советская Россия, 1985. Цит. по эл. публикации. URL: [link](#) (дата обращения: 09.04.2021).
7. [Достоевский 1873] — Ф.М. Достоевский. Бесы. Санкт-Петербург: типография К. Замысловского, 1873. URL: [link](#) (дата обращения: 21.06.2021).

Список литературы

1. [Буданова и др. 1990] — Буданова Н.Ф, Орнатская Т.И., Сухачев Н.Л., Туниманов В.А. Комментарии к роману Бесы // Собрание сочинений Ф.М. Достоевского в 15 т. Т. 7. СПб: Наука, 1990. С. 673–795.

2. [Булгаков 1918] — Булгаков С.Н. Русская трагедия // Тихие думы. М.: Изд. Г.А. Лемана и С.А. Сахарова, 1918. С. 5–31. Цит. по эл. публикации. URL: [link](#) (дата обращения: 21.06.2021).
3. [Гращенко 1986] — Гращенко В.Н. Об искусстве Рафаэля // Рафаэль и его время. М.: Наука, 1986. С. 7–46.
4. [Захаров 2013] — Захаров В.Н. Имя автора — Достоевский. Очерк творчества. М.: Индрик, 2013. 456 с.
5. [Иванов 1987] — Иванов В.И. Основной миф в романе «Бесы» // Собрание сочинений. Т. 4. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1987. С. 437–444.
6. [Касаткина 2006] — Касаткина Т.А. После знакомства с подлинником. Картина Ганса Гольбейна Младшего «Христос в могиле» в структуре романа Ф.М. Достоевского «Идиот» // Новый мир. 2006. № 2. С. 154–168.
7. [Медведев 2011] — Медведев А.А. «Динарий Кесаря» Тициана и «Великий Инквизитор» Ф.М. Достоевского: проблема христианского искусства // Соловьевские исследования. 2011. № 3 (31). С. 79–90.
8. [Перлина 2018] — Перлина Н.М. Тексты-картины и экфразисы в романе Ф.М. Достоевского «Идиот». СПб: Алетейя, 2017. 288 с.
9. [Сараскина 1990] — Сараскина Л.И. «Бесы»: роман-предупреждение. М.: Советский писатель, 1990. 480 с.
10. [Степанян 2004] — Степанян К.А. Достоевский и Рафаэль // Достоевский и мировая культур. 2004. № 20. С. 229–238.
11. [Степанян-Румянцева 2015] — Степанян-Румянцева Е.В. Визуальность в поэтике Достоевского // Искусствознание. 2015. № 1/2. С. 484–500.
12. [Токарев 2013] — Токарев Д.В. Дескриптивный и нарративный аспекты экфрасиса («Мертвый Христос» Гольбейна — Достоевского и «Сикстинская мадонна» Рафаэля — Жуковского) // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 61–113.
13. [Чешихин-Ветринский 1912] — Чешихин-Ветринский В.Е. Достоевский в воспоминаниях современников. М.: Издательство И.Д. Сытина, 1912. 336 с.
14. [Яценко 2011] — Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...»: Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–57.
15. [Müntz 1903] — Müntz E. Raphaël. Paris: Luarens, 1903. 131 p.

Таисия Максимовна Фролова
Литературный институт
имени А.М. Горького,
программа специалитета
«Литературное творчество»
tayamurria@yandex.ru

Taisiia M. Frolova
Maxim Gorky
Literature Institute,
Specialist Degree
“Creative Writing”
tayamurria@yandex.ru