

© 2024. А. А. Юдахин

Московский университет им. А. С. Грибоедова,  
г. Москва, Россия

### **Живописный код в романе «Бесы» Ф. М. Достоевского («Сикстинская Мадонна» в судьбе С. Т. Верховенского)**

**Аннотация:** Статья посвящена анализу живописного сюжета в романе Ф. М. Достоевского «Бесы», выстроенного вокруг полотна итальянского мастера Рафаэля Санти «Сикстинская Мадонна» в его смысловой и символической динамике — внутренней духовной взаимосвязи с судьбой Степана Трофимовича Верховенского. Образ Мадонны Рафаэля составляет важнейший элемент этической и эстетической системы мировоззрения героя, определяя образ его мыслей и модель поведения. Вместе с тем, в концептуальном пространстве романа «Сикстинская Мадонна» приобретает черты духовно амбивалентного образа: вдохновляя Степана Трофимовича на высокий образ мыслей, она оказывается бессильна преобразить его жизнь. В статье осуществляется анализ богословского содержания полотна в контексте русской традиции (Жуковский, Карамзин, Достоевский, Булгаков), что позволяет дешифровать живописный код в судьбе Верховенского-отца. Духовное исцеление и предсмертное преображение героя становятся возможными благодаря двум символично-смысловым переходам, осуществленным Верховенским-отцом в финальной части романа: от западно-католической «Сикстинской Мадонны» к Русской Богородице; от западного образа мыслей и жизни к русской «почве» и православной духовности.

**Ключевые слова:** Ф. М. Достоевский, «Бесы», «Сикстинская Мадонна», Богородица, С. Т. Верховенский, православие, антикатолицизм, человекобожие.

**Информация об авторе:** Артем Александрович Юдахин, старший преподаватель кафедры истории журналистики и литературы, Московский университет им. А. С. Грибоедова, ш. Энтузиастов, д. 21 г., 111024 Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4552-859X>

E-mail: [Artemyudakhin@yandex.ru](mailto:Artemyudakhin@yandex.ru)

**Дата поступления статьи в редакцию:** 22.11.2023

**Дата одобрения статьи рецензентами:** 14.01.2024

**Дата публикации статьи:** 25.03.2024

**Для цитирования:** Юдахин А. А. Живописный код в романе «Бесы» Ф. М. Достоевского («Сикстинская Мадонна» в судьбе С. Т. Верховенского) // Два века русской классики. 2024. Т. 6, № 1. С. 170–193. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-1-170-193>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

*Dva veka russkoi klassiki*,  
vol. 6, no. 1, 2024, pp. 170–193. ISSN 2686-7494  
**Two centuries of the Russian classics**,  
vol. 6, no. 1, 2024, pp. 170–193. ISSN 2686-7494  
Research Article

© 2024. Artem A. Yudakhin

A. S. Griboyedov Moscow University  
Moscow, Russia

## The Pictorial Code in F. M. Dostoevsky’s Novel “Demons” (“Sistine Madonna” in S. T. Verkhovensky’s Fate)

**Abstract:** The article is devoted to the analysis of the picturesque plot in F. M. Dostoevsky’s novel “Demons,” built around the canvas of the Italian master Raphael Santi, “Sistine Madonna,” in its semantic and symbolic dynamics — the inner spiritual relationship with the fate of Stepan Trofimovich Verkhovensky. The image of Raphael’s Madonna is the most significant element of the ethical and aesthetic system of the character’s worldview, defining the way of thinking and behavior of the character. At the same time, in the conceptual space of the novel, the Sistine Madonna acquires the features of a spiritually ambivalent image: inspiring Stepan Trofimovich to a high way of thinking, she, nevertheless, turns out to be powerless to transform his life. The article analyzes the theological content of the canvas in the context of the Russian tradition (Zhukovsky, Karamzin, Dostoevsky, Bulgakov), which makes it possible to decipher the pictorial code in the fate of Verkhovensky’s father. Spiritual healing and the near-death transformation of the hero become possible thanks to two symbolic and semantic transitions carried out by the Verkhovensky’s father in the final part of the novel: from the Western Catholic “Sistine Madonna” to the Russian Mother of God, from the Western way of thinking and life to the Russian “soil” and Orthodox spirituality.

**Keywords:** F. M. Dostoevsky, “Demons,” “Sistine Madonna,” The Mother of God, S. T. Verkhovensky, Orthodoxy, anti-Catholicism, man-godliness.

**Information about the author:** Artem A. Yudakhin, Senior Lecturer at the Department of History of Journalism and Literature, A. S. Griboyedov Moscow University, Enthusiastov St., 21 g, 111024 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4552-859X>

E-mail: [Artemyudakhin@yandex.ru](mailto:Artemyudakhin@yandex.ru)

**Received:** December 22, 2023

**Approved after reviewing:** January 14, 2024

**Published:** March 25, 2024

**For citation:** Yudakhin, A. A. “The Pictorial Code in F. M. Dostoevsky’s Novel ‘Demons’ (‘Sistine Madonna’ in S. T. Verkhovensky’s Fate).” *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 6, no. 1, 2024, pp. 170–193. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-1-170-193>

В 1924 г. в очерке «Две встречи» протоиерей Сергей Булгаков описал то двойственное впечатление, которое произвело на него полотно итальянского мастера эпохи Возрождения Рафаэля Санти «Сикстинская Мадонна». Дистанцируясь от образа ренессансной Мадонны в силу совершившейся в лоне Православия переоценки ценностей, отец Сергей пишет: «Да, теперь я духовно нахожу себя уже по *ту сторону* Сикстины, и все видится мне в обратном порядке, неизбежна становится переоценка» [Булгаков 1996: 396]. Подобную же переоценку полотна Рафаэля задолго до отца Сергея *переживает* и *проживает* вымышленный литературный персонаж — герой романа Ф. М. Достоевского «Бесы» Степан Трофимович Верховенский. Примечательно, что и в жизни самого Достоевского переход «по *ту сторону* Сикстины» в некотором смысле также совершился. Ю. Ф. Карякин указывает на одну важную и одновременно показательную деталь: умирая в своем кабинете, на стене которого висела фоторепродукция «Сикстинской Мадонны», русский писатель в руках держал православную икону Богоматери «Всех скорбящих Радость» [Карякин: 659]. И если упомянутый автор видит в этом финальном событии символ состоявшегося на пороге смерти примирения Достоевского с католицизмом [Карякин: 659], то, на наш взгляд, эту сцену можно интерпретировать и совсем иначе, в духе откровения отца Сергея. Умирая, Достоевский как православный верующий также оказывается «по *ту сторону* Сикстины» и богородичная икона в его руках скорее оппонирует Мадонне, а не находится в согласии с ней. Таким образом, концептуальная контрверза Рафаэлевой Мадонны и Русской Богоматери, и, шире, католицизма и Православия, Запада и России оказалась вписанной в судьбу как отца Сергея Булгакова, так и Ф. М. Достоевского. Однако с особым драматизмом эта оппозиция проявилась в жизни литературного героя Достоевского — Степана Трофимовича Верховенского, определив его предсмертную и посмертную участь. Полагаем, что исследование живописного дискур-

са романа «Бесы» позволит не только лучше понять сюжетно-композиционное устройство романа, но и по-новому осмыслить его идейное содержание.

Образ Мадонны был написан Рафаэлем по заказу папы римского Юлия II в промежутке между 1512 и 1519 гг. С середины XVIII в. одно из самых известных полотен итальянского Возрождения находится в Дрезденской галерее старых мастеров (нем. «Gemäldegalerie Alte Meister»). В российском контексте, начиная с первой половины XIX в., картина Рафаэля оказывается «в центре внимания русской литературной жизни» [Владимирова: 11] и, благодаря В. А. Жуковскому (1783–1852), становится «воплощением эстетического мирообраза» [Владимирова: 11] отечественного романтизма. Также как и «Мертвый Христос» Гольбейна, «Сикстинская Мадонна» оказала серьезное влияние на творчество Ф. М. Достоевского, воспринимавшего полотно итальянского живописца в рамках русской культурной парадигмы XIX столетия. Образ Мадонны Рафаэля писатель созерцал как воплощенные на холсте «красоту, невинность и святость» [Карамзин: 52] или же, выражаясь словами В. А. Жуковского, как «гений чистой красоты» [Жуковский: 235]. А. Г. Достоевская в «Воспоминаниях» пишет, что Федор Михайлович выше всего в живописи ставил произведения Рафаэля [Достоевская 1987: 377], признавая «Сикстинскую Мадонну» «за высочайшее проявление человеческого гения» [Достоевская 1987: 169]. В день своего 58-летия Достоевский получил в подарок от графини С. А. Толстой фоторепродукцию Мадонны Рафаэля в натуральную величину. Анна Григорьевна отмечает особую важность картины Рафаэля для духовной жизни писателя: «Сколько раз в последний год жизни Федора Михайловича я заставала его стоящим перед этою великою картиною в таком глубоком умилении, что он не слышал, как я вошла, и, чтоб не нарушать его молитвенного настроения, я тихонько уходила из кабинета» [Достоевская 1987: 378].

В романе «Бесы» «Сикстинская Мадонна», так высоко ценимая Достоевским, становится благодаря автору одним из смыслообразующих центров всего повествования и даже ключом к пониманию романа. Образ Мадонны Рафаэля фигурирует в романе как живописное воплощение религиозного и этико-эстетического идеала [Рубцова 2015: 115] и ассоциируется с жизнью Степана Трофимовича Верховенского, главным образом, с двумя основными этапами его пути. Наряду со Ставро-

гиным именно жизнь и поступки Верховенского-старшего определяют фабулу романа. Об этом свидетельствует как сюжетная структура, так и оглавление книги. Историей Степана Трофимовича начинается и заканчивается действие романа, так что, по замечанию К. В. Мочульского, именно в рамках истории Степана Трофимовича вставлена основная сюжетная линия «Бесов» — духовная трагедия Ставрогина [Мочульский: 362]. В конце концов, Верховенский-старший оказывается единственным персонажем, преодолевшим бесовское наваждение. И это обстоятельство не случайно, поскольку роман «Бесы» следует рассматривать как концептуальное продолжение романа «Идиот». Вместе обе книги формируют своеобразный диптих, «в одной части которого преобладает свет, борющийся с тьмой, а в другой — тьма, сквозь которую едва пробивается свет» [Ашимбаева: 181–182]. Такой проблеск света в сгущающемся мраке тотального беснования оказывается возможным благодаря предсмертному покаянию Степана Трофимовича Верховенского. А путь к этому покаянию для Верховенского-отца Достоевский прокладывает через восприятие героем образа «Сикстинской Мадонны» Рафаэля.

Именно защита идеала Мадонны подвигает Степана Трофимовича вступить в «последнюю схватку» [Достоевский 1972–1990. 10: 377] с нигилизмом и утилитаризмом бесов на празднике, организованном губернатором фон Лембке (III часть I глава). Речь Верховенского в защиту красоты становится «кульминационной точкой живописного сюжета» [Рубцова 2016: 6] и, одновременно, кульминационной точкой в жизни самого героя. Осмеянный публикой, он, прежде чем удалиться навсегда, поднимает руки над залом и произносит: «Отрясаю прах ног моих и проклинаю... Конец... конец...» [Достоевский 1972–1990. 10: 374]. После этого мы встречаем Степана Трофимовича Верховенского в образе русского странника, который в предчувствии наступающего конца в агонии бредет по матушке России, ища спасения. Н. М. Ильченко и С. В. Пепеляева указывают на следующий факт: «Перерождение Степана Трофимовича, ужаснувшегося “бесовству”, происходит постепенно. Важную роль в этом обновлении сыграла “Сикстинская Мадонна” Рафаэля» [Ильченко, Пепеляева: 81]. Соглашаясь с данным тезисом, мы, однако, хотели бы его несколько дополнить и уточнить. Действительно, внешне образ жизни Верховенского-старшего кардинальным образом меняется именно после скандального выступления на празднике.

Однако внутреннее изменение самого Степана Трофимовича происходит позднее — на «большой дороге» [Достоевский 1972–1990. 10: 480] русской земли, причем происходит не только благодаря, но отчасти и вопреки образу Мадонны Рафаэля.

Степан Трофимович предстает в романе раздвоенным, буквально двойким образом мыслящим. Причем раздвоенность заложена в само основание структуры литературного персонажа. В набросках к роману Достоевский, среди прочего, перечисляет следующие характерные черты Верховенского: «всежизненная беспредметность и нетвердость во взгляде и чувствах» [Достоевский 1972–1990. 11: 65], «неустойчивость в мнениях» [Достоевский 1972–1990. 11: 65], «плачет о всех женах — и поминутно жениться» [Достоевский 1972–1990. 11: 66]. Однако одна из самых ярких лабильных черт Степана Трофимовича относится к его мировоззренческой идентичности. В черновых набросках указано, что Верховенский «просмотрел совсем русскую жизнь» [Достоевский 1972–1990. 11: 65]. Именно эта черта, согласно Достоевскому, фундирует раздвоенность всей жизни Степана Трофимовича. Наряду с одержимостью злом и беснованием в романе присутствует историко-софская проблематика, артикулированная самим автором в черновых вариантах: «Никто не знает себя на Руси. Просмотрели Россию. Особенность свою познать не можем и к Западу самостоятельно отнести не умеем» [Достоевский 1972–1990. 11: 66]. Эти слова вполне могли бы послужить эпиграфом к роману, проясняя внутреннюю логику самопредания злу и пораженностью бесовскими силами Ставрогина, Верховенского-младшего и кружка «наших» [Достоевский 1972–1990. 10: 291]. Оторванность интеллигенции от России, от русской «почвы» [Достоевский: 1972–1990. 20: 217] Достоевский возводит к Петровским реформам, спровоцировавшим раскол [Достоевский 1972–1990. 11: 88] русского народа на образованное «общество» и, собственно, «народ» — безграмотное крестьянство, составлявшее основную массу населения Российской империи. Элиты и народ в пореформенной Империи жили отныне разными идеями и идеалами. Одни — идеалами европейского Просвещения, другие — идеалами и ценностями православия. Достоевский констатирует: «Весь верхний слой России кончили тем, что переродились в немцев, и оторвавшиеся кончили любовью к немцам и презрением и ненавистью к своим» [Достоевский 1972–1990. 11: 112]. Русский, переродившийся в немца и просмотревший Россию — это,

прежде всего, Степан Трофимович Верховенский, персонифицирующий трагическую раздвоенность, расколотость постпетровской России.

Русский по национальности, он мыслит по-европейски и изъясняется по-французски. Формально исповедуя православное христианство, он, тем не менее, позиционирует себя как «древний язычник, как великий Гете или как древний грек» [Достоевский 1972–1990. 10: 33]. Взрослый человек, он ведет себя как избалованный ребенок и прямо говорит о себе: «я блажной ребенок, со всем эгоизмом ребенка, но без его невинности» [Достоевский 1972–1990. 10: 98]. Эстет в теории, на практике он порой выступает откровенным аморалистом. В этом смысле красноречивым эпизодом духовной биографии Верховенского-старшего является проигрыш им в карты своего крепостного Федьки [Достоевский 1972–1990. 10: 204]. Именно Степан Трофимович, идеалист и эстет, человек высоких убеждений, взращивает двух главных бесов романа — Николая Ставрогина и родного сына Петрушу. Путь от двойственности к единству как России, так и Верховенского-отца Достоевский усматривал лишь в возвращении к русской «почве» [Достоевский 1972–1990. 20: 217], т. е. к самобытной духовно-нравственной культуре русского народа, для чего высшему сословию необходимо было, по мнению писателя, «свергнуть иго немецкое и западничское» [Достоевский 1972–1990. 11: 186] и стать самим собою «с ясно сознанный целью» [Достоевский 1972–1990 11: 186]. Этот путь возвращения и предстояло пройти Степану Трофимовичу в финальной части романа «Бесы».

Впервые Мадонна Рафаэля упоминается в тексте романа в письме Степана Трофимовича из Берлина, адресованном Варваре Петровне. В этом письме Верховенский описывает свои знакомства и времяпрепровождение, между прочем, сообщая следующее: «По вечерам с молодежью беседуем до рассвета, и у нас чуть не афинские вечера, но единственно по тонкости и изяществу; всё благородное: много музыки, испанские мотивы, мечты всечеловеческого обновления, идея вечной красоты, Сикстинская Мадонна, свет с прорезами тьмы, но и в солнце пятна!» [Достоевский 1972–1990. 10: 25]. Полотно Рафаэля помещается Верховенским в эстетический контекст «всего благородного», Мадонна оказывается рядоположенной музыке, испанским мотивам и одновременно идее вечной красоты, с которой она отождествляется. Идеалист

и эстет, почитатель «Сикстинской Мадонны», «прекраснейший человек» [Достоевский 1972–1990. 10: 8] Степан Трофимович на поверку оказывается человеком противоречивым и лицемерным в прямом смысле этого слова. Верховенский, как отмечает хроникер, «постоянно играл между нами некоторую особую и, так сказать, гражданскую роль и любил эту роль до страсти, — так даже, что, мне кажется, без нее и прожить не мог» [Достоевский 1972–1990. 10: 7]. Поэтер и актер по жизни, с присущим ему самолюбием [Достоевский 1972–1990. 10: 7] и высокомерием [Достоевский 1972–1990. 10: 264], Степан Трофимович высмеивает попытку Варвары Петровны размышлять о тех впечатлениях, которые произвела на нее «Сикстинская Мадонна» [Достоевский 1972–1990. 10: 264]. Важными окончательными штрихами к портрету Верховенского-старшего являются, во-первых, отсутствие интереса к единственному сыну, воспитывавшемуся «все время на руках каких-то отдаленных теток, где-то в глуши» [Достоевский 1972–1990. 10: 11], и, во-вторых, уже упомянутый проигрыш в карты собственного крепостного Федьки [Достоевский 1972–1990. 10: 204]. Мадонна Рафаэля, эстетическое восхищение которой красной нитью проходит через всю сознательную жизнь Степана Трофимовича, не оказывает на него никакого этического воздействия. Таким образом, присутствие «Сикстинской Мадонны» в жизни Верховенского носит неоднозначный и амбивалентный характер: с одной стороны, она является идеалом красоты и чаемого обновления жизни, с другой стороны, она оказывается бессильна преобразить жизнь Степана Трофимовича здесь и сейчас. Последнее обстоятельство проистекает как из-за духовной неподготовленности Верховенского, созерцателя картины, так и, что не менее важно, из-за свойств самого полотна Рафаэля.

Н. С. Рубцова отмечает, что Рафаэль, игнорируя живописные приемы перспективного искажения и фиксации единой точки схода, реализует в «Сикстинской Мадонне» принцип обратной перспективы, характерный для средневековой иконописной традиции [Рубцова 2015: 117]. Об иконическом восприятии Мадонны Рафаэля в России XIX в. пишет С. С. Аверинцев: «Для Жуковского и тех, кто воспринял основанную им традицию, духовная доброкачественность Сикстинской Мадонны, в том числе и с православной точки зрения, ее право почитаться не только “картиной”, но и “иконой”, сомнению не подвергалась» [Аверинцев 1997: 101]. Уже в XX столетии М. Хайдеггер отметит,

что в «Сикстинской Мадонне» Рафаэля «совершается явление вочеловечения Господня — совершается то самое превращение, которое на алтаре совершается как самое центральное событие литургии, как пресуществление» [Хайдеггер 2008: 419–421]. Однако иконическую, сакральную и даже сакраментальную (М. Хайдеггер) природу образа Рафаэля оспаривает протоиерей С. Н. Булгаков в уже упоминавшемся автобиографическом очерке «Две встречи», опубликованном в журнале «Русская мысль» в 1924 г. Отец Сергей, анализируя личный опыт соприкосновения с творением Рафаэля, постулирует двойственность и противоречивость «Сикстинской Мадонны». Опыт первой «встречи» с Мадонной Рафаэля С. Н. Булгаков ярко описал в фундаментальном труде «Свет Невечерний» (1917). Оказавшись в 1898 г. в Дрезденской галерее, тогда еще безбожник и марксист Булгаков предстает перед образом Мадонны и переживает состояние глубочайшего духовного потрясения:

Я не помнил себя, голова у меня кружилась, из глаз текли радостные и вместе горькие слезы, а с ними на сердце таял лед, и разрешался какой-то жизненный узел. Это не было эстетическое волнение, нет, то была встреча, новое знание, чудо... Я (тогда марксист!) невольно называл это созерцание молитвой и всякое утро, стремясь попасть в Zwinger, пока никого еще там не было, бежал туда, пред лицо Мадонны, «молиться» и плакать, и немного найдется в жизни мгновений, которые были бы блаженнее этих слез... [Булгаков 1999. 1: 31].

В начале 1920-х гг., находясь в Дрездене после эмиграции из Советской России, уже принявший священный сан отец Сергей Булгаков вновь посещает Галерею старых мастеров и переживает совершенно иной опыт соприкосновения с Мадонной Рафаэля. Испытанное некогда «духовное потрясение» [Булгаков 1996: 390] сохраняется, однако теперь приобретает негативную коннотацию, оборачиваясь смущением и даже настоящим религиозным возмущением:

К чему таить и лукавить: я не увидел Богоматери. Здесь — красота, лишь дивная человеческая красота, с ее религиозной двусмысленностью, но... безблагодатность. Молиться пред этим изображением? — да это хула и невозможность! [Булгаков 1996: 391].

Отмечая сверхчеловеческую гениальность картины, отец Сергей, тем не менее, категорически отвергает ее иконическое достоинство. Сопоставляя аскетический символизм византийской иконографии и натурализм религиозной живописи Ренессанса, отец Сергей усматривает в последней бездуховное и даже антидуховное содержание. Философ и богослов, отец Сергей Булгаков выявляет в ренессансной живописи глубинный мотив подмены: «Вся она есть очеловечение и обмирщение божественного: эстетизм — в качестве мистики, мистическая эротика — в качестве религии, натурализм — как средство иконографии» [Булгаков 1996: 395]. Двусмысленное и даже «демоническое начало» [Булгаков 1996: 392] Мадонны Рафаэля эксплицирует состояние духовного кризиса, религиозно-мистической аберрации европейского христианства эпохи Возрождения [Булгаков 1996: 393–395]. «Теперь я увидел и почувствовал нечистоту, нецеломудрие картины Рафаэля, сладострастие его кисти и кощунственную ее нескромность» [Булгаков 1996: 393] — так отец Сергей выражает новый опыт соприкосновения с картиной итальянского мастера. Более того, в полотне Рафаэля отец Сергей прозревает «языческое человекобожие на месте святом» [Булгаков 1996: 395]. Примечательно, что об этом же еще в 1904 г. в очерках о Достоевском писал А. Л. Вольтинский: «...в искусстве полного расцвета, среди великих идейных осложнений ренессанса, мы уже не находим ни одного облика с истинными чертами богочеловека, даже у таких гигантов, как Микеланджело, Рафаэль, Леонардо да Винчи» [Вольтинский: 97]. Таким образом, отмеченный нами выше в «Бесах» дискурс человекобожия обретает в романе свое живописное воплощение.

Опыт двух «встреч» о. С. Булгакова с «Сикстинской Мадонной» позволяет прояснить место и значение этого полотна в жизни Степана Трофимовича. Опыт и 1898 г., и начала 1920-х гг. во многом объясняется эффектом субъективной проекции, при котором картина превращается в симптом, «говорящий не столько о произведении, сколько о реципиенте этого произведения» [Статкевич: 289]. В случае Степана Трофимовича эта проекция также осуществляется, однако, в отличие от жизни Булгакова, не имеет спасительного исхода. Потребитель и эгоист, отвлеченный идеалист и актерствующий позер, Верховенский-старший не может почерпнуть в образе Мадонны ничего, что контрастировало бы с его собственным внутренним духовным содержанием. Именно поэтому живописный эффект полотна оказывается нулевым.

В отличие от религиозной живописи, иерографическое искусство, например, иконография, не предполагает эффекта субъективной проекции хотя бы потому, что субъект и объект созерцания меняются местами. Принцип обратной перспективы делает саму икону, а точнее — изображенное на ней не просто созерцающим, но и действующим лицом, поэтому икона, наряду с информативной, выполняет еще одну, наиболее важную функцию — преобразовательную. Согласно замечанию Г. С. Колпаковой, икона является источником «реального воздействия на окружающий исторический мир благодатной божественной энергией ... с целью его преобразования» [Колпакова: 11]. «Сикстинская Мадонна» написана при использовании главного элемента византийской иконографии — обратной перспективы, и все же иерографический аспект композиции нивелируется внутренним содержанием полотна. Действительно, творение Рафаэля «художественно пленяет и покоряет» [Булгаков 1996: 396] Верховенского-старшего. Однако эстетическим впечатлением дело и ограничивается. В Мадонне Рафаэля сочетаются наличие теологического сюжета-парадигмы и одновременное отсутствие иконической природы образа Богоматери и Младенца Христа. Именно это обстоятельство так возмущало отца С. Булгакова, распознавшего «нечистоту, нецеломудрие картины Рафаэля, сладострастие его кисти и кощунственную ее нескромность» [Булгаков 1996: 393]. Интересно, что «Дневник 1867 года» А. Г. Достоевской косвенно подтверждает наши размышления. К примеру, она заносит в дневник эпизод, свидетелем которого стала чета Достоевских в Дрезденской галерее:

(Забыла: у Мадонны Рафаэля был какой-то иностранец, может быть грек, армянин или француз, который, видимо, восхищался Мадонною, то вскакивал и подбегал к картине, то складывал руки на груди, то опускал голову, то тяжело вздыхал. Наконец, встал, посмотрел еще раз поближе и быстро ушел из комнаты.) [Достоевская 1993: 15].

Аффектация, восхищение картиной Рафаэля как бы препятствуют тихой молитве и созерцанию образа, что само собой предполагает икона. Кроме того, посещая православный храм преподобного Симеона Дивногорца в Дрездене, Анна Григорьевна заносит в дневник следующий комментарий: «Образ Богоматери на правой стороне иконостаса

взят с Мадонны Рафаэля (что Федя очень не одобряет)» [Достоевская 1993: 24]. Достоевский, восхищаясь «Сикстинской Мадонной», созерцающая в конце жизни полотно Рафаэля в «глубоком умилении» [Достоевская 1987: 378] и «молитвенном настроении» [Достоевская 1987: 378], противился, однако, тому, чтобы ей воздавалось религиозное почитание. Н. Нейчев пишет: «Достоевский проявлял к готическому храму и рафаэлевой Мадонне (и вообще к культуре Ренессанса) *эстетическую*, а к иконе и православному храму *религиозную интенциональность* — их ни в коем случае нельзя путать» [Нейчев: 39]. Отметим также следующее: Образ Богоматери, не имеющий в основе своей иконической природы, с одной стороны, не может быть объектом молитвенного почитания, а с другой — не может оказать решительного религиозного воздействия на зрителя посредством освящающей благодати.

Восприятие образа Мадонны Степаном Трофимовичем находится исключительно в эстетической плоскости. Отрицающий христианскую веру [Достоевский 1972–1990. 10: 33], именующий себя язычником [Достоевский, 1972–1990. 10: 33], Верховенский-старший никак не может созерцать в Мадонне Рафаэля Богоматерь с Божественным Младенцем Иисусом. На протяжении всего романа герой пребывает в состоянии духовной летаргии — забвении и бездействии, и вовсе не «Сикстинская Мадонна» провоцирует Степана Трофимовича пробудиться и радикально изменить свою жизнь. Анабиоз (др.-греч. ἀναβίωσις, «возвращение к жизни, воскрешение») Верховенского осуществляется благодаря Русской Богоматери и Русской мадонне, находящихся в концептуальной и идеологической оппозиции католической Мадонне Рафаэля.

Катастрофа на празднике, организованном губернатором фон Лембке, неприятие публикой его «последнего слова» [Достоевский 1972–1990. 10: 372] оказали серьезное влияние на Степана Трофимовича. Еще во время выступления он, по свидетельству хроникера, придя в состояние «совершенного исступления» [Достоевский 1972–1990. 10: 372], «визжал без толку и без порядку» [Достоевский 1972–1990. 10: 373] и, в конце концов, истерически зарыдал [Достоевский 1972–1990. 10: 372]. Сумасшедший вид [Достоевский 1972–1990. 10: 374] Верховенского, возбужденное и экспрессивное поведение, а также проклятие в адрес нигилистов и утилитаристов — все это показывает, что сам Степан Трофимович глубоко, по-настоящему переживал происходившее.

Однако ни в речи, ни в поведении Верховенского мы не обнаруживаем покаянного подтекста — искреннего сожаления о том, что именно он, Степан Трофимович, своими воззрениями и своим двойственным, противоречивым образом жизни спровоцировал появление в России бесов. Это осознание, согласно сюжетному замыслу романа, приходит позже, когда герой отправляется, по собственному выражению, «искать Россию» [Достоевский 1972–1990. 10: 412].

В художественном мире «Бесов» Мадонна Рафаэля, как предмет восхищения Верховенского, символически отражает актуальное духовное состояние персонажа, языческое и, в перспективе, человекобожеское мироощущение которого предельно четко эксплицировано в берлинской поэме Степана Трофимовича. М. М. Дунаев совершенно верно указывает на тот факт, что «идея замещения Бога человекобожием в романном пространстве впервые возникает <...> при пересказе несуразной поэмы старика Верховенского» [Дунаев: 189] в самом начале романа. В сюжете последней сцены присутствуют три опорных точки: атлеты, достраивающие Вавилонскую башню, Олимп, сбегаящий «в комическом виде» [Достоевский 1972–1990. 10: 10] и человечество, завладевающее его местом и начинающее «новую жизнь с новым проникновением вещей» [Достоевский 1972–1990. 10: 10]. Античная мифологема, использованная здесь Степаном Трофимовичем, является заведомой условностью — пафос поэмы направлен именно против библейского Бога. Внимание читателя должны также привлечь два следующих обстоятельства. Во-первых, мы узнаем, что за год до начала романного действия Верховенский-старший в беседе с хроникером возмущается замечанием последнего о «совершенной невинности» [Достоевский 1972–1990. 10: 10] поэмы. Во-вторых, позднее оказывается, что это произведение, без ведома автора, печатают и публикуют за границей в одном из революционных сборников [Достоевский 1972–1990. 10: 10]. Однако это обстоятельство вовсе не огорчает Верховенского-старшего, наоборот, «он чуть не спал с экземпляром доставленного ему сборника, а днем прятал его под тюфяк и даже не пускал женщину перестилать постель» [Достоевский 1972–1990. 10: 10]. Эта малозначимая и даже анекдотическая деталь оказывается важным идентификатором духовного состояния Степана Трофимовича. Ценитель прекрасного, поклонник Мадонны Рафаэля, «язычник» [Достоевский 1972–1990. 10: 33] Верховенский оказывается прямым

соучастником революционного заговора, духовным родителем богоборцев-бесов.

Однако мотивом человекобожия антикатолический дискурс «Сикстинской Мадонны» в романе не исчерпывается. В романном измерении «Бесов» Достоевский выстраивает концептуально значимую оппозицию, которую можно обозначить следующей формулой: Мадонна / Богородица — русская мадонна. Под «русской мадонной» мы подразумеваем Софью Матвеевну Улитину, сыгравшую решающую и, пожалуй, самую важную роль в судьбе Степана Трофимовича Верховенского. На наш взгляд, события последних дней жизни Верховенского-старшего могут быть осмыслены во всей глубине лишь в контексте изначально заданной Достоевским евангельской парадигмы повествования. В свою очередь именно новозаветная терминология оказывается предельно точным инструментом анализа душевного и духовного состояния героя.

К примеру, выше нами было отмечено отсутствие покаянной темы в речи Степана Трофимовича на празднике. Одновременно с этим, неожиданно резкая и агрессивная реакция публики потрясает Верховенского. Степан Трофимович переживает то, что евангелист Матфей в рассказе об Иуде обозначает глаголом «μεταεῴλοισι» (Мф. 27: 3), т. е. чувство глубокого разочарования и сожаления от того, что ему не удалось примириться с молодым поколением и убедить его в ошибочности радикальных нигилистических воззрений [Достоевский 1972–1990. 10: 372–373]. Однако состояние духовного потрясения, в деталях описанное хроникером, еще не тождественно покаянию. Нравственное перерождение Степана Трофимовича, согласно замыслу Достоевского, могло состояться лишь на русской «почве», в единении с русским народом и его верой. В автокомментариях писателя к роману читаем: «Нравственность хранится только у русского народа, ибо у него православие» [Достоевский 1972–1990. 11: 179]. И, далее: «Православие заключает в себе образ Иисуса Христа. Христос — начало всякого нравственного основания» [Достоевский 1972–1990. 11: 185]. Встреча Степана Трофимовича со Христом должна была состояться через русское православное крестьянство, о котором Достоевский напишет в конце жизни следующее: «Оно лишь носитель Христа, на него одного и надеется. Народ наш назван крестьянином, то есть христианином» [Достоевский 1972–1990. 26: 325].

Переход от «μεταμέλομαι» к «μετάνοια», т. е. подлинному покаянию как «перемене ума», происходит в Степане Трофимовиче на русской «почве» благодаря встрече с вдовой-книгоношей Софьей Матвеевной Улитиной. Исследователи отмечают теофанический аспект встречи, говоря о Софье Матвеевне как о «проводнике высшей Истины» [Габдуллина: 139], в лице которой к потерянному Степану Трофимовичу обращается Сам Бог [Касаткина 2003: 77]. Образ Софьи Матвеевны исполнен глубочайшего символизма, как на уровне имени, так и на уровне ее профессии, слов и поступков. Акцентирование идеи о божественном посланничестве осуществляется и в удвоении как бы «усиливается», в имени (греч. Σοφία — «Премудрость Божия») и отчестве персонажа (евр. מַתְוִיָּהוּ — «дар Яхве», «дар Божий»). Книгоношество и распространение Священного Писания в евангельской проекции прочитывается как реализация миссии женского апостолата, в чем, опять-таки, фигурирует идея посланничества (др.-греч. ἀπόστολος — «посол, посланник»). Кенотический образ вдовы-книгоноши передан через описание ее внешнего вида и поведения: «Очень скромная на вид, одетая по-городскому, в темненькое платье и с большим серым платком на плечах» [Достоевский 1972–1990. 10: 486], она обращается к Степану Трофимовичу «тихим женским голосом» [Достоевский 1972–1990. 10: 486]. В образе Софьи Матвеевны отчетливо «звучит» также и мариологическая тема. И. Садаёси и Т. А. Касаткина указывают на то, что в православной традиции София ассоциируется с Богородицей, заступницей перед Богом за грешников [Садаёси: 80–81; Касаткина 2004: 372–378]. Весьма показательна в этом аспекте сцена в бричке на пути в Спасов. Находясь в лихорадочном состоянии, Степан Трофимович видит во сне угрожающее ему inferнальное существо, «какую-то раскрытую челюсть с зубами» [Достоевский 1972–1990. 10: 492]. В страхе и в поиске защиты он хватается за руку Софьи Матвеевны, боясь, что она его покинет [Достоевский 1972–1990. 10: 492]. Защита от злых сил символически соотносит и сближает образ Софьи Матвеевны с образом Богородицы Оранты (лат. «Oranta» — «Молящая»), Молитвенницы и Заступницы православных христиан. Именование Софьи Матвеевны Степаном Трофимовичем на французский лад «дамой» [Достоевский 1972–1990. 10: 436; 488], в свою очередь, корреспондирует с итальянским аналогом вежливого обращения к женщине «мадонна» (итал. «madonna» — «моя госпожа»). Подчеркнем, что обе формы обраще-

ния применялись в Средние века к Богородице [Ветловская: 169–170], в честь которой во Франции и Италии возводились такие известные храмы и соборы, как, например, Нотр-Дам-де-Пари (XII в.) или Мадонна-дель-Орто (XIV в.). Наименование «почтенной женщины» [Достоевский 1972–1990. 10: 251] Софьи Матвеевны «дамой» духовно возвышает ее, выводит за рамки повседневной действительности. Вместе с тем именование Богородицы «мадонной», особенно в культурном контексте Ренессанса, является, в той или иной степени, актом профанации и десакрализации святыни. На это обстоятельство указывает Г. С. Померанц: «Мадонна достаточно перекликается с культом дамы. Она не вне светской культуры, не вне отношений мужчины и женщины, а как бы на земном небе» [Померанц: 138]. Кроме того, уже сам факт подобного наименования «оставляет открытым вопрос о богословской идентичности поименованного лица» [Аверинцев: 99]. Интересно, что в главе «Последнее странствование Степана Трофимовича» отсутствует какое-либо упоминание о Мадонне Рафаэля. Это забвение Мадонны не случайно и знаменует, по мнению О. А. Богдановой, переход Степана Трофимовича из сферы «человечности» в сферу «спасения» и «обожения», отступление от гуманистического любования Мадонной Рафаэля и предание себя подлинно спасающей христианской Красоте Богоматери [Богданова: 50].

Богородица фигурирует в романе сразу в нескольких измерениях: визуальном, пространственно-временном и мистическом. Иконы Богоматери своим благодатным присутствием освящают город [Достоевский 1972–1990. 10: 252], дома людей, например, Марьи Тимофеевны Лебядкиной [Достоевский 1972–1990. 10: 214], или же простой деревенской бабы, в избе которой умирает Верховенский-отец [Достоевский 1972–1990. 10: 492]. Церковь Рождества Пресвятой Богородицы [Достоевский 1972–1990. 10: 252], Ефимьевский Богородский монастырь [Достоевский 1972–1990. 10: 263], а также Богоявленская и Вознесенская улицы города [Достоевский 1972–1990. 10: 433], в пространственном отношении созидают священную топографию России. Богородичная тема присутствует в романе также и во временном срезе: провокации и преступления бесов-заговорщиков (осквернение иконы Богоматери, праздник в пользу гувернанток, пожар в Заречье) осуществляются накануне или же после праздников Рождества и Покрова Пресвятой Богородицы. Е. А. Гаричева констатирует: исторически

в сознании русского православного народа «Россия считалась уделом Пресвятой Богородицы. Вместе с Православием Русь от Византии переняла веру в заступничество Пресвятой Богородицы» [Гаричева: 152]. Однако святость Русской земли обуславливалась не только внешними сакральными атрибутами. Богородица, как говорит Марья Тимофеевна, есть «великая мать сыра земля» [Достоевский 1972–1990. 10: 116] и, прежде всего, русская земля. Особое присутствие Христа и Богородицы в русской истории, в котором был убежден Достоевский, освящали Россию изнутри. Именно поэтому спасение Степана Трофимовича осуществляется на русской почве и при участии Богоматери, Заступницы «христоликой России» [Палибрк: 184].

«Сотериологическим обострением» [Палибрк: 185] фабулы романа «Бесы» становится, как и в «Преступлении и наказании», чтение Евангелия. Впервые за прошедшие тридцать лет [Достоевский 1972–1990. 10: 486] Степан Трофимович, уже на пороге смерти, обращается к Священному Писанию. Именно оно раскрывает герою суть, метафизическое основание произошедшей в его жизни катастрофы. Однако еще до чтения Апокалипсиса и Евангелия от Луки, Верховенский-отец в полуобморочном состоянии совершает поступок, который и является проявлением подлинной евангельской *μετάνοια*:

Часам к трем пополуночи ему стало легче; он привстал, спустил ноги с постели и, не думая ни о чем, свалился пред нею на пол. Это было уже не давешнее коленопреклонение; он просто упал ей в ноги и целовал полы ее платья... [Достоевский 1972–1990. 10: 495–496].

Степан Трофимович, «столь заботящийся о красоте и о строгости форм в сношениях с друзьями» [Достоевский 1972–1990. 10: 377], именно в полузабытьи, «не думая ни о чем», совершает, возможно, самый важный поступок в своей жизни. Искреннее покаянное движение души воплощается не в эстетически выразительном коленопреклонении (рыцаря перед дамой), а в падении «в ноги» Софье Матвеевне. Далее, Верховенский сообщает: «Я вам давеча все налгал, — для славы, для роскоши, из праздности, — все, все до последнего слова, о негодяй, негодяй!» [Достоевский 1972–1990. 10: 496]. Чуть позже Степан Трофимович, резюмируя итог своей жизни, признается в своем главном грехе:

Друг мой, я всю жизнь мою лгал. Даже когда говорил правду. Я никогда не говорил для истины, а только для себя, я это и прежде знал, но теперь только вижу... [Достоевский 1972–1990. 10: 497].

Раскаяние Степана Трофимовича должно быть осмыслено сразу в двух аспектах. Поскольку префикс «μετα» «может быть истолкован не только в пространственно-временном аспекте, но и в значении “сообща”, “совместно”» [Романенко: 36], понятие μετανοια означает не только «перемену ума», но и «совпадение ума в самом себе» [Романенко: 36]. Это филологическое уточнение, базирующееся на терминологическом аппарате аристотелевской философии, имеет релевантное значение для понимания романа «Бесы». Раскаяние Степана Трофимовича является не только радикальным переосмыслением жизни и осуждением того зла, что он совершил напрямую или косвенно, оно знаменует также возвращение Верховенского-старшего к самому себе, преодоление внутренней раздвоенности и обретение цельности. Примечательно, что Степан Трофимович, прослушав евангельский рассказ об исцелении гадаринских бесноватых (Лк. 8: 32–35), уподобляет самого себя евангельским бесам, злым духам, вошедшим в свиней:

Это мы, мы и те, и Петруша... et les autres avec lui, 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 [Достоевский 1972–1990. 10: 499].

Свиньи фигурируют сразу в нескольких евангельских сюжетах, в том числе в известной притче о блудном сыне (Лк. 15: 11–32). Духовно умерший, распутный человек, он, расточив свое имение, стал пасти свиней вдали от родного дома. В притче сказано, что в условиях начавшегося голода он был бы рад «наполнить чрево свое рожками, которые ели свиньи, но никто не давал ему» (Лк. 15: 16). Лишь дойдя до такого плачевного, унижительного состояния, блудный сын «приходит в себя» (εις εαυτον δε ελθων), т. е. осознает и преодолевает греховную раздвоенность, возвращается к самому себе из греховного забвения, метафизического блуда в смысле заблуждения и уклонения от правильного пути. Герой притчи в раскаянии возвращается к отцу и во вновь обретенных семейных узах обретает Бога и самого себя.

Архетипический мотив блудного сына или кающегося грешника, воплощенный в образе Степана Трофимовича [Габдуллина], масштабируется писателем и соотносится с историческими судьбами России. Мотивема *μετάνοια* как «перемены ума» и «возвращения к себе» корреспондирует с религиозно-политическими положениями идеологии почвенничества, обозначенными Достоевским в черновых набросках к роману:

Чтоб сохранить Иисуса, т. е. православие, надо прежде всего сохранить себя и быть самим собою. Только тогда будет плод, когда сберется и разовьется дерево; и потому России надо: проникнувшись идеей, какого сокровища она одна остается носительницей, свергнуть иго немецкое и западническое и стать самой собою с ясно сознанной целью [Достоевский 1972–1990. 11: 186].

Эти слова, принадлежащие Ставрогину, в полной мере отображают воззрения Достоевского на Россию, православие и русскую судьбу.

Забвение «Сикстинской Мадонны» Степаном Трофимовичем на пороге смерти, отмеченное О. А. Богдановой, вписывается в общий идейный конструкт мотивемы «возвращения к себе», реализованной в образе Верховенского-отца. Либерал-западник и самовлюбленный эстет, Степан Трофимович в финале романа оборачивается кающимся русским странником, обретшим единение с Богом и русским народом через общение с русской мадонной — Софьей Матвеевной Улитиной, вдовой-книгоношей и посланницей Богородицы. «Сикстинская Мадонна», почитание которой сочеталось в Степане Трофимовичем с языческими и человекобожескими тенденциями, уступает место смиренному принятию Христа<sup>1</sup> и тем удивительным по глубине мысли *profession de foi* [Достоевский 1972–1990. 10: 505–506], который излагает Верховенский-отец накануне смерти. Концептуальная оппозиция Мадонны Рафаэля Богородице и русской мадонне Софье Матвеевне, на наш взгляд, вписывается в характерную для послекаторжного творчества Достоевского лейттему противостояния Запада и России, в том числе в ее религиозно-конфессиональном, антикатолическом аспекте. При этом восхищение Достоевским «Сикстинской Мадонной» в жизни

---

<sup>1</sup> «Он исповедовался и причастился весьма охотно» [Достоевский 1972–1990. 10: 504].

несколько не противоречит той амбивалентной проблематике полотна, которую автор конструирует в романе «Бесы». Данное утверждение базируется на выявленном советским литературоведом Б. О. Корманом разграничении значений автора как реально существующего человека, как носителя концепции произведения, а также как рассказчика и повествователя [Кривонос: 174].

Подводя итог, следует еще раз подчеркнуть особую сюжетно-композиционную и идейную важность живописного дискурса романа «Бесы». Путь от Мадонны Рафаэля к русской «почве» и Богородице через *μετάνοια* выстраивает не только жизненную дорогу Степана Трофимовича, но и является своеобразным указанием на дальнейшую траекторию развития России, обретения ею духовной независимости и самостоятельности по отношению к Западу. Как верно отмечает О. И. Сыромятников, третий роман «великого Пятикнижия» явился результатом «художественного синтеза двух основных идей писателя, постоянно присутствующих во всем его творчестве: идеи личного спасения человека и идеи исторического предназначения России — русской идеи» [Сыромятников: 114].

### Список литературы

#### Источники

- Булгаков С. Н.* Тихие думы. М.: Республика, 1996. 508 с.  
*Булгаков С. Н.* Первообраз и образ: в 2 т. М.: Искусство, 1999. Т. 1: Свет неведомый. 416 с.  
*Волынский А. Л.* Достоевский: философско-религиозные очерки. СПб.: Леонардо, 2011. 672 с.  
*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.  
*Достоевская А. Г.* Воспоминания. М.: Правда, 1987. 544 с.  
*Достоевская А. Г.* Дневник 1867 года. М.: Наука, 1993. 454 с.  
*Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем в 20 т. М.: Языки славянских культур, 2000. Т. 2: Стихотворения 1815–1852 гг. 839 с.  
*Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. Л.: Наука, 1984. 717 с.

#### Исследования

- Аверинцев С. С.* «Цветики милые братца Франциска»: итальянский католицизм русскими глазами // Православная община. 1997. № 2 (38). С. 98–105.  
*Ашимбаева Н. Т.* Швейцария в романах «Идиот» и «Бесы». К вопросу о поэтике топонима у Достоевского // Достоевский и мировая культура. СПб.: Серебряный век, 2001. С. 177–185.

*Богданова О. А.* Спасет ли мир красота? Проблема красоты и женские характеры в романном творчестве Ф. М. Достоевского // Новый филологический вестник. 2014. № 1 (28). С. 41–69.

*Ветловская В.Е.* Pater Seraphicus // Достоевский: Материалы и исследования. Л.: Наука, 1983. С. 163–178.

*Владимирова Т. Л.* Легенда о Рафаэле в русской литературной римлиане // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2006. № 8. С. 10–13.

*Гаричева Е. А.* Ф. М. Достоевский о преображении личности в романе «Бесы» // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 3. С. 150–155.

*Дунаев М. М.* Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература в XVII–XX веках. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2003. 1055 с.

*Ильченко Н. М., Пенелеева С. В.* «Сикстинская Мадонна» Рафаэля в восприятии В. А. Жуковского и Ф. М. Достоевского // Вестник Вятского государственного университета. 2016. № 2. С. 79–83.

*Карякин Ю. Ф.* Достоевский и Апокалипсис. М.: Фолио, 2009. 701 с.

*Касаткина Т. А.* Софиология Достоевского // Достоевский и мировая культура: альманах. М.: [Б. и.], 2003. С. 71–79.

*Касаткина Т. А.* О творческой природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: Серебряный век, 2004. 480 с.

*Колпакова Г.* Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб.: Азбука-классика, 2004. 524 с.

*Кривонос В. Ш., Б. О.* Корман и М. М. Бахтин: спор об авторе // Новый филологический вестник. 2005. № 1. С. 173–181.

*Мочульский К.* Достоевский. Жизнь и творчество. Paris: YMCA-PRESS, 1980. 561 с.

*Нейчев Н.* Таинственная поэтика Ф. М. Достоевского. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2010. 316 с.

*Габдуллина В. И.* Архетипический мотив «Договора с дьяволом» в романах Ф. М. Достоевского: «Богоотметное Писание» // Проблемы исторической поэтики. 2012. № 10. С. 133–142.

*Палибрк В.* Парадигма постмодерна в романе «Бесы» Ф. М. Достоевского // Христианское чтение. 2016. № 6. С. 178–188.

*Померанц Г. С.* Открытость бездне. Встречи с Достоевским. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 416 с.

*Романенко Ю. М.* Метафизическое значение понятия «метанойя» // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова. СПб.: Изд-во Ин-та Человека РАН, 1997. С. 36–39.

*Рубцова Н. С.* Живописный сюжет в романе Ф. М. Достоевского «Бесы». Статья первая // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. 2015. № 5. С. 114–123.

Рубцова Н. С. Живописный сюжет в романе Ф. М. Достоевского «Бесы». Статья вторая // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. 2016. № 2. С. 5–13.

Садаёси И. Славянский фольклор в произведениях Ф. М. Достоевского: «Земля» у Достоевского: «Мать сыра земля» — «Богородица» — «София» // Japanese contribution to the ninth international congress of slavists. Kiev, September 7–13, 1983. Tokio: Japanese association of slavists, 1983. С. 80–81.

Статкевич И. А. Проекция и интерпретация в структуре художественного произведения // Вестник Бурятского государственного университета. 2010. № 6. С. 287–292.

Сыромятников О. И. Антихрист в романе Ф. М. Достоевского «Бесы» // Вестник Вятского государственного университета. 2014. № 4. С. 112–121.

Хайдеггер М. Исток художественного творения. Избранные работы разных лет. М.: Академический проект, 2008. 527 с.

#### References

Averintsev, S. S. “‘Tsvetiki milye bratstva Frantsiska’: ital’ianskii katolitsizm russkimi glazami” [“‘The Lovely Flowers of Brother Francis’: Italian Catholicism Through Russian Eyes”]. *Pravoslavnaia obshchina*, no. 2 (38), 1997, pp. 98–105. (In Russ.)

Ashimbaeva, N. T. “Shveitsariia v romanakh ‘Idiot’ i ‘Besy’. K voprosu o poetike toponima u Dostoevskogo” [“Switzerland in the Novels ‘Idiot’ and ‘Demons.’ On the Issue of Dostoevsky’s Poetics of the Toponym”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura [Dostoevsky and World Culture]*. St. Petersburg, Serebrianyi vek Publ., 2001, pp. 177–185. (In Russ.)

Bogdanova, O. A. “Spaset li mir krasota? Problema krasoty i zhenskie kharaktery v romannom tvorchestve F. M. Dostoevskogo” [“Will Beauty Save the World? The Problem of Beauty and Female Characters in F. M. Dostoevsky’s Novels”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 1 (28), 2014, pp. 41–69. (In Russ.)

Vetlovskaiia, V. E. “Pater Seraphicus” [“Pater Seraphicus”]. *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia [Dostoevsky: Materials and Research]*. Leningrad, Nauka Publ., 1983, pp. 163–178. (In Russ.)

Vladimirova, T. L. “Legenda o Rafeale v russkoi literaturnoi rimliane” [“The Legend of Raphael in the Russian Literary on Rome”]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, no. 8, 2006, pp. 10–13. (In Russ.)

Garicheva, E. A. “F. M. Dostoevskii o preobrazhenii lichnosti v romane ‘Besy’” [“F. M. Dostoevsky on the Transformation of Personality in the Novel ‘Demons.’”] *Znanie. Ponimanie. Umenie*, no. 3, 2008, pp. 150–155. (In Russ.)

Dunaev, M. M. *Vera v gornile somnenii: Pravoslavie i russkaia literatura v XVII–XX vekakh [Faith in the Crucible of Doubt: Orthodoxy and Russian Literature in the 17<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> Centuries]*. Moscow, Izdatel’skii Sovet Russkoi Pravoslavnoi Tserkvi Publ., 2003. 1055 p. (In Russ.)

Il’chenko, N. M., and S. V. Pepeliaeva. “‘Sikstinskaia Madonna’ Rafealia v vospriiatii V. A. Zhukovskogo i F. M. Dostoevskogo” [“The Sistine Madonna by Raphael in the

Perception of V. A. Zhukovsky and F. M. Dostoevsky”]. *Vestnik Viatskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 2, 2016, pp. 79–83. (In Russ.)

Kariakin, Iu. F. *Dostoevskii i Apokalipsis [Dostoevsky and the Apocalypse]*. Moscow, Folio Publ., 2009. 701 p. (In Russ.)

Kasatkina, T. A. “Sofilogiia Dostoevskogo” [“The Sophiology of Dostoevsky”]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura: al'manakh [Dostoevsky and World Culture: Almanac]*. Moscow, [S. n.], 2003, pp. 71–79. (In Russ.)

Kasatkina, T. A. *O tvoriashchei prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorchestve F. M. Dostoevskogo kak osnova “realizma v vysshem smysle” [About the Creative Nature of the Word. The Ontology of the Word in F. M. Dostoevsky's Works as the Basis of “Realism in the Highest Sense”]*. Moscow, Serebrianyi vek Publ., 2004. 480 p. (In Russ.)

Kolpakova, G. *Iskusstvo Vizantii. Rannii i srednii periody [The Art of Byzantium. Early and Middle Periods]*. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2004. 524 p. (In Russ.)

Krivosos, V. Sh. “B. O. Korman i M. M. Bakhtin: spor ob avtore” [“B. O. Korman and M. M. Bakhtin: The Dispute about the Author”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 1, 2005, pp. 173–181. (In Russ.)

Mochul'skii, K. *Dostoevskii. Zhizn' i tvorchestvo [Dostoevsky. Life and Work]*. Paris, YMCA-PRESS Publ., 1980. 561 p. (In Russ.)

Neichev, N. *Tainstvennaia poetika F. M. Dostoevskogo [The Mysterious Poetics of F. M. Dostoevsky]*. Ekaterinburg, Ural University Publ., 2010. 316 p. (In Russ.)

Gabdullina, V. I. “Arkhetipicheskii motiv ‘Dogovora s d'iavolom’ v romanakh F. M. Dostoevskogo: ‘Bogootmetnoe Pisanie.’” [“The Archetypal Motif of the ‘Contract with the Devil’ in F. M. Dostoevsky's Novels: ‘The Divine Scripture.’”] *Problemy istoricheskoi poetiki*, no. 10, 2012, pp. 133–142. (In Russ.)

Palibrk, V. “Paradigma postmoderna v romane ‘Besy’ F. M. Dostoevskogo” [“The Postmodern Paradigm in the Novel ‘Demons’ by F. M. Dostoevsky”]. *Khristianskoe chtenie*, no. 6, 2016, pp. 178–188. (In Russ.)

Pomerants, G. S. *Otkrytost' bezdne. Vstrechi s Dostoevskim [Openness to the Abyss. Meetings with Dostoevsky]*. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2013. 416 p. (In Russ.)

Romanenko, Iu. M. “Metafizicheskoe znachenie poniatia ‘metanoia.’” [“The Metaphysical Meaning of the Concept of ‘Metanoia.’”] *Metafizika ispovedi. Prostranstvo i vremia ispovedal'nogo slova [Metaphysics of Confession. Space and Time of the Confessional Word]*. St. Petersburg, Institute of Human of the Russian Academy of Sciences Publ., 1997, pp. 36–39. (In Russ.)

Rubtsova, N. S. “Zhivopisnyi suzhet v romane F. M. Dostoevskogo ‘Besy’. Stat'ia pervaiia” [“The Pictorial Subject in the Novel ‘Demons’ by F. M. Dostoevsky. Part 1”]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Serii: Istorii i filologii*, no. 5, 2015, pp. 114–123. (In Russ.)

Rubtsova, N. S. “Zhivopisnyi suzhet v romane F. M. Dostoevskogo ‘Besy’. Stat'ia vtoraiia” [“The Pictorial Subject in the Novel ‘Demons’ by F. M. Dostoevsky. Part 2”]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Serii: Istorii i filologii*, no. 2, 2016, pp. 5–13. (In Russ.)

Sadaesi, I. “Slavianskii fol’klor v proizvedeniakh F. M. Dostoevskogo: ‘Zemlia’ u Dostoevskogo: ‘Mat’ syra zemlia’ — ‘Bogoroditsa’ — ‘Sofia’.” [“Slavic Folklore in F. M. Dostoevsky’s Works: Dostoevsky’s ‘Earth’: ‘Mother Damp Earth’ — ‘The Virgin’ — ‘Sofia’]. *Japanese Contribution to the Ninth International Congress of Slavists. Kiev, September 7–13, 1983*. Tokio, Japanese association of slavists, 1983, pp. 80–81. (In Russ.)

Statkevich, I. A. “Proektsiia i interpretatsiia v strukture khudozhestvennogo proizvedeniia” [“Projection and Interpretation in the Structure of a Work of Art]. *Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 6, 2010, pp. 287–292. (In Russ.)

Syromiatnikov, O. I. “Antikhrisť v romane F. M. Dostoevskogo ‘Besy’.” [“The Antichrist in F. M. Dostoevsky’s Novel ‘Demons’.”] *Vestnik Viatskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 4, 2014, pp. 112–121. (In Russ.)

Khaidegger, M. *Istok khudozhestvennogo tvoreniia. Izbrannye raboty raznykh let* [The Origin of Artistic Creation. Selected Works from Different Years]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2008. 527 p. (In Russ.)