

## Парадоксы рассказчика «Бесов»

*Мурзин Н. Н.,*

к. ф. н., научный сотрудник Центра философских проблем  
социальных и гуманитарных наук  
Института философии РАН  
[shywriter@yandex.ru](mailto:shywriter@yandex.ru)

**Аннотация:** Среди бесчисленных сложностей и загадок романа «Бесы», за вихрем страстей, идей и экстравагантного поведения его персонажей, как правило, теряется Рассказчик — тот, кому автор доверил ведение своей «хроники». Часто его преподносят как неприметную или шаблонную фигуру, функции которой сводятся к чистой и беспристрастной фиксации событий и фактов. При этом его необычайная осведомленность толкуется как обстоятельство стилистическое, знак неполной отделенности его от автора, с подразумеваемыми для последнего всезнанием и трансцендентностью. Так или иначе, в силу разных причин, рефлекслируемых или нет, странности Рассказчика и его манера повествовать редко попадают в фокус внимания исследователей Достоевского и почти никогда ими не проблематизируются. Между тем, именно Рассказчик определяет наше отношение к героям романа, расставляет акценты, высвечивает направление для наших суждений о происходящем в «Бесах». Продолжать игнорировать его, не замечать его влияния — значит упускать из вида, возможно, самый существенный конфликт романа, задающий его содержательную неоднозначность и структурную изощренность.

**Ключевые слова:** Достоевский, «Бесы», Рассказчик, хроника, субъективность, имманентность, трансцендентность.

Рассказчика (или Хроникера) «Бесов» всегда обнаружишь в любом перечне основных действующих лиц романа, и в то же время он редко привлекает читателей и специалистов. Это как минимум странно — учитывая, что все, что мы знаем о случившемся в городе N, мы знаем от него и через него. Кто же он, тот человек, который выступает для нас исчерпывающим свидетелем по делу «бесов», ведет не просто хронику неких событий, но дает отчет о серьезном деле, с серьезными последствиями для всех в него вовлеченных, из чьих «показаний» строится наше восприятие произошедшего?

«Бесы» — лишь видимость хроники, в большей степени это реконструкция событий. Исходит она от человека, который действительно являлся очевидцем некоторых из них, пускай основной объем его работы осуществляется задним числом, с многочисленными оговорками вроде «теперь, когда все это уже кончилось...». Реконструкция нормальна для хроники исторического типа, которая охватывает значительное пространство и время и составляет *post factum*, без личного отношения или с ограничением такового со стороны хроникера. Элемент подобного повествовательного устройства в «Бесах» имеется. Но если брать актуальное действие романа, то нетрудно заметить: там Рассказчик работает с куда более ограниченным

хронотопом, при этом привлекает ресурсы, о которых не дает нам полного отчета, и демонстрируя преимущества, которых у автора хроники не бывает в принципе<sup>1</sup>.

Все это лежит на поверхности, но исследователи, так или иначе, склонны игнорировать, принижать или извинять данное обстоятельство<sup>2</sup>.

Для Л. Сараскиной, автора классической работы по «Бесам», Рассказчик — именно и исключительно Хроникер. В отличие от многих своих коллег, Сараскина заинтересована в Хроникере и посвящает ему основательную разработку. Во-первых, она фиксирует упомянутую нами временную «расслоенность» повествования и то, как в нее вписан Хроникер. «Летопись романа слагается из трех основных временных пластов. Это, во-первых, прошлое, досюжетное время, в котором разворачивается предыстория событий; во-вторых, собственно сюжетное время, в течение которого происходит действие романа, и, в-третьих, постсюжетное время, пролегающее между концом романного действия и появлением текста хроники из-под пера Хроникера» [Сараскина Л. И., 1990, с. 12].

То, что Хроникер как персонаж имманентен по времени описываемым им событиям, а создаваемая им *post factum* — а также *post mortem* других персонажей «Бесов» — Хроника как текст по времени к ним трансцендентна, было бы несущественно, не будь вмешательство Хроникера столь значительно (как увидим)<sup>3</sup>. Не может Хроника быть и просто его дневником, мемуарами, записями по памяти — с какого-то момента она выступает трансцендентной уже не только ко времени описываемых событий, но и к самой личности Хроникера. Проще говоря, он начинает описывать то, чему никак не мог быть свидетелем, и первый это признает, но как бы вдруг спохватившись и неожиданно проявляясь, чтобы взять слово поперек уже совершенно авторского, а не свидетельского по типу, отстраненно-всеведущего повествования.

Сараскина также признает, что «подробности, связанные с Хроникером, особенно драгоценны, ибо повествователь «Бесов» исключительно редко и мало говорит о себе. Как «образное ничто», «определенный стиль изложения событий, облаченный Достоевским в сюртук и брюки», воспринимается порой Хроникер. Между тем у Антона Лаврентьевича

---

<sup>1</sup> М. Бахтин распространяет проблематичность подобного рода вообще на всех рассказчиков у Достоевского. «Хроникеры Достоевского пишут свои записки уже после окончания всех событий и будто бы с известной временной перспективой. Рассказчик «Бесов», например, очень часто говорит «теперь, когда мы вспоминаем все это» и т. п., но на самом деле рассказ свой он строит без всякой сколько-нибудь существенной перспективы» [Бахтин М. М., 2017, с. 244]. Бахтин отмечает нарушение временной перспективы; но аналогично в «Бесах» Рассказчик нарушает и пространственно-корпоральную онтологию.

<sup>2</sup> Или отделяться формулами, возводящими данное свойство в т. н. «принципиальный характер» — что по факту означает отказ его рефлексировать.

<sup>3</sup> С чем категорически не согласен — со своей позиции полифониста, т. е. уравнивателя — М. Бахтин. Для него любой рассказчик Достоевского не выделяется, а, напротив, тускнеет на фоне остальных персонажей. «Слово рассказчика и в позднейших произведениях не приносит с собою по сравнению со словом героев никаких новых тонов и никаких существенных установок. Оно по-прежнему слово среди слов. В общем рассказ движется между двумя пределами: между сухоосведомительным, протокольным, отнюдь не изображающим словом и между словом героя... Между этими двумя пределами слово рассказчика движется в каждом романе» [Бахтин М. М., 2017, с. 269]. Провозгласив полифонию, т. е. многоголосие персонажей, как основу творческого метода Достоевского, Бахтин дальше делает все, чтобы исключить из этой полифонии голоса рассказчиков, принизить их значение. В то время как, и особенно в случае с «Бесами», хочется предположить в духе все тех же музыкальных метафор, что Рассказчик задает и умело направляет, организует-оркеструет эту самую полифонию, выступая своего рода дирижером или «регентом» хора героев, пусть часто и исподволь.

Г-ва, повествователя «Бесов», тоже есть биография, только она как бы заслонена событиями других жизней» [там же, с. 14–15].

Что Хроникер в «Бесах» многими воспринимается как «образное ничто», отмечено верно. Пример — К. Мочульский, автор еще одного классического исследования жизни и творчества Достоевского. Мочульский признает, что «Достоевского... сильно занимала... проблема тона повествования. Задумав новый роман, он прежде всего спрашивал себя: как рассказывать? От имени автора, вездесущего и всевидящего, или от имени рассказчика, свидетеля событий? Будет ли повествование сухой протокольной записью фактов или эмоциональным рассказом лично заинтересованного участника?» [Мочульский К. В., 1947, с. 170]. По мнению Мочульского, Достоевский, тяготея «к личному, лирическому тону рассказа, не всегда мог преодолеть связанные с ним трудности: свидетель-информатор не годился в герои; должность осведомителя неизбежно отводила его на второй план. Так разрешен был вопрос в "Бесах", где рассказчик — безличное существо, простой обыватель, один из членов кружка Степана Трофимовича. В "Подростке" была сделана попытка совмещения в одном лице рассказчика и героя. Аркадий Долгорукий рассказывает о себе, своей жизни и своей "идее", но и он недолго удерживается на пьедестале героя и, уступая место Версилу и Ахмаковой, незаметно спускается до роли простого рассказчика. Неразрешенное противоречие между тоном "протокола" и тоном "исповеди" — важнейшая особенность стилистики Достоевского» [там же, с. 171].

Вердикт: рассказчик «Бесов» — безличное существо, простой обыватель. Это и имеет в виду Сараскина, говоря об «образном ничто», и следует признать, эта точка зрения на Антона Лаврентьевича Г-ва действительно влиятельна и очень распространена. Что говорить, если даже М. Бахтин, уделив столько времени в своем анализе полифонии другим произведениям Достоевского, от «Бедных людей» до «Подростка» и «Братьев Карамазовых», дойдя до «Бесов», разбирает только исповедь Ставрогина<sup>4</sup>. Бахтин, подвергший сам тип повествования у Достоевского невероятно подробному структурному анализу, получается, не нашел ничего особо интересного в структуре повествования в «Бесах».

Возвращаясь к Мочульскому, отметим: он вовсе не слеп к архитектонике повествования у Достоевского, ровно наоборот. Он часто поднимает вопросы, связанные с ней. В другом месте, разбирая «Неточку Незванову», он пишет: «Рассказчица оказалась слишком бесцветной, чтобы претендовать на роль героини» [там же, с. 94]. Далее — о «Записках из мертвого дома»: «Автор постоянно подчеркивает характер свидетельского показания: он-де описывает просто и точно все, что видел и слышал сам. Фикция рассказчика, уголовного преступника Александра Петровича Горянчикова, не может обмануть: всюду слышится голос самого Достоевского, очевидца событий» [там же, с. 152].

Тон Мочульского неопровержимо свидетельствует: проблему он видит. Но определенным образом разрешает ее — а именно, признает, что у Достоевского часто имеет место напряжение между позициями автора, рассказчика и героя, и, как правило, рассказчик выходит слабее, прозрачнее, несамостоятельнее, чем и автор, и герой. Попросту, рассказчик — слабое звено у Достоевского. Он либо вообще «никакой», либо оттесняется автором — если нужен только для обозначения отношения к происходящему. И это при том, что сам Достоевский хвалился тем, как он ловко умеет «спрятаться», убрать свое авторское присутствие — например, в «Бедных людях», что отмечено и Бахтиным, и другим классиком, Ю. Тыняновым. Правда, Тынянов, как и Мочульский, тоже не склонен обольщаться на предмет «исчезновения» Достоевского за его рассказчиками: «Уже в «Бедных людях» устами Макара сделан выпад именно против...

---

<sup>4</sup> См. Бахтин М. М., с. 261.

«Шинели»: «Это просто неправдоподобно, потому что и случиться не может, чтобы был такой чиновник»; здесь говорит Макар, и введение литературы в обиход действующих лиц — счастливый и испытанный прием Достоевского. Но, сбрасывая маску действующего лица, очень определенно говорит о том же сам Достоевский, в начале 4-й части «Идиота» [Тынянов Ю. Н., 1977, с. 207].

Тынянов постулирует: рассказчик у Достоевского — не более чем маска, которую тот в какой-то момент сбрасывает. Мочульский выражается еще яснее: баланс нарушается не только между рассказчиком и автором (в пользу автора). Порой и герой, как в «Подростке», может не выдержать навязываемой ему двойной роли. Если от него требуется быть одновременно и героем, и рассказчиком, он в какой-то момент соскользнет к чему-то более однозначному и определенному. Так в «Подростке» герой в процессе повествования нивелируется до (не более чем) рассказчика, уступив авансцену другим персонажам.

Но в отличие от Подростка с его борениями, Рассказчик в «Бесах» повествует вообще не о себе. В центре истории — не его личность, не его судьба. Т. о., здесь нет срыва, нивелировки «Подростка». Рассказчик изначально окуляр, объектив, направленный на других. «Другие» — это всем известные Ставрогин, Верховенский, Шатов, Кириллов, а также кордебалет второстепенных персонажей, подхваченный вихрем зловещих событий романа. Когда мы читаем «Бесов», нам кажется, что мы имеем дело непосредственно с ними — такова сила Достоевского, захватывающая нас и с ходу погружающая в действие, в атмосферу, в «идеи». Но не будем забывать: всякий раз перед нами — они, но за ними — Рассказчик. И он отнюдь не просто бесстрастный, безликий живописатель некоего «здесь-и-сейчас» или «там-и-тогда», где сам он есть или был. В ряде случаев он вообще не может таковым выступить, поскольку не только никак не присутствовал при изображаемых событиях, но даже не мог получить их изложения от другого свидетеля или участника, что уже обговорено.

В сухом изложении Мочульского эти странности прорываются. Не упуская, что повествование — своего рода хроника, он не упускает и того, кто ведет ее. Все важно. И вот что мы видим. «Проходит восемь дней; хроникер возобновляет рассказ с понедельника вечером, "потому что, — заявляет он, — в сущности, с этого вечера началась "новая история"» [Мочульский К. В., 1947, с. 356]. Хроника, которая прерывается — при том, что сам текст непрерывен, повествование идет себе и идет, — это очень нетривиальная хроника. Понятно, что имеется в виду опять-таки очевидная вещь — текст, продолжаясь, вдруг снимает с себя бирку «хроники», Хроникер выходит со сцены, и дальше идет чистая авторская безличность. Только потом вдруг Хроникер возвращается. Или он и не уходил?

То, что рассказ хроникера — не просто рассказ, Мочульский отчетливо видит. Все дело в том, как он это объясняет.

«Особенность выразительного искусства Достоевского — *занимательность*. Действие романа должно увлекать читателя, возбуждать его любопытство. Автор вовлекает нас в мир своего вымысла, требует нашего соучастия и сотворчества. Активность читателя поддерживается приемами загадочности, странности, необыкновенности и неожиданности происшествий. Хроникер *предваряет и укрепляет впечатление своими личными оценками, догадками и намеками*. События... окружены таинственностью. Эта неясность так и не выясняется: хроникер *строит предположения и теряется в догадках*, наш интерес возбужден. Загадки нагромождаются на загадки. И рассказчик *загадочно* сообщает: "Одна невероятная мысль все более и более укреплялась в моем *воображении*". Мы *подготовлены* (курсив мой. — Н. М.) к невероятности последующих разоблачений» [там же, с. 358].

Итак, что мы имеем? Рассказчик «предваряет и укрепляет впечатление своими личными оценками и намеками», «строит предположения и теряется в догадках», когда надо, призывает на помощь воображение и «невероятные мысли». Можно ли после этих слов быть уверенным в том, что перед нами — чистая хроника, а ее автор — как выразился сам Мочульский, «безличное существо» и «простой обыватель»? Он как минимум человек впечатлительный и с этим самым воображением, чем не каждый обыватель может похвастаться, человек хоть и молодой, но проницательный, эмоциональный, с открытым темпераментом (см. его общение с Верховенским-старшим, с Кармазиновым). Он обладает невероятно отчетливой памятью не только на события, но и на прошлого себя. Если даже допустить, что все, что он реконструировал позже, он реконструировал на основе реальных сведений, попавших к нему так или иначе, из других рук, — он великолепно вводит и описывает в своей «хронике» тогдашнего себя, который еще ничего этого не знал и терялся в предположениях. Да и сама его хроника — не строгая фиксация событий, с вынесенной за скобки личностью запечатлевающего их. Она на каждом шагу пронизана, проплетена его «оценками, догадками и намеками», которые, на минуточку, «предваряют и укрепляют» впечатление от нее.

Проще говоря — она НЕ объективна.

Л. Сараскина тоже признает некоторую субъективную окрашенность Хроники. Более того, Хроника не просто «окрашена» — она мастерски ведется Хроникером. Вот, например, Хроникер «неприметно для читателя и как бы ненароком... поселяет под одной крышей Ставрогина и Дашу» [Сараскина Л. И., 1990, с. 19]. То он излагает обстоятельства того или иного события «как рядовой свидетель... без знания дела» [там же, с. 23], то поражает нас полнотой ретроспекции и реконструкции: «И память не подводит Хроникера» [там же, с. 25], «Хроникер настойчиво подчеркивает хронологическую связь двух событийных рядов, точно отмеряя время наиболее важных эпизодов» [там же, с. 32]. Но, каким бы блестящим детективом ни был Хроникер, сколь бы великолепное расследование он ни провел, сколько бы источников для достраивания картины случившегося во всей полноте он ни выявил — есть области, недоступные ему, если только им не преодолена сама ограниченная человеческая онтология. Ведь «повествование «Бесов», чередующее временные точки восприятия происходящего («теперь» и «тогда»), заведомо неполно: Хроникер, даже и «с знанием дела» описывающий события, не может овладеть всем явным и тайным содержанием только что протекшего момента» [там же, с. 31]. Однако мы видим, что и эта проблема в «Бесах» решена. Когда Хроникер не может уже достичь своей цели ни в качестве очевидца, ни кропотливым картезианским раскладыванием постфактум всего имеющегося у него знания по ящичкам и ячейкам строгой структуры — он будто перевоплощается в самого Автора, трансцендентного и всезнающего. Внутреннее, имманентное роману «Я» повествователя истаявает; текст идет сам по себе, от лица «самих вещей». Затем вдруг Хроникер возвращается, снова напоминает о себе: я все еще тут, говорит он; только что, хотя казалось, что меня не было, это все равно был я. Просто в ином качестве. Или не просто?

Большинство читателей спокойно игнорирует эти странности — возможно, потому что считает их не более чем данью художественной условности. Им важнее то, о чем говорится, и с какой силой/убедительностью, нежели то, как именно автор обставляет происхождение своего слова, как он осуществляет ведение речи. Профессиональный исследователь, конечно, не склонен обходить эти вопросы стороной. Но он, так или иначе, как правило — адвокат и поклонник автора, постоянно пересекающий границу между достоверностью и художественностью. Он до последнего будет отстаивать, как у автора все *реалистично* — а когда дойдет до места, которое уже никак в это не укладывается,

перекинется в эстета, рассуждающего о гениальной художественности данного шага, более ни словом не упоминая отстаиваемую до этого реалистичность.

Так, К. Мочульский видит в рассказчике не более чем средство автора, кончик его пера или кисти, которым Достоевский выписывает истинно значимых героев. «Образ "обворожительного демона" создан с непостижимым искусством. Ставрогин появляется сначала вдалеке, в неясных очертаньях: *хроникер рассказывает по слухам* о его детстве и юности (далекое прошлое); потом кратко описывает его недолгое пребывание в губернском городе три года тому назад (близкое прошлое) и, наконец, излагает события последнего месяца (настоящее). Создается временная перспектива: герой медленно приближается к нам, становясь все виднее и определеннее» [Мочульский К. В., 1947, с. 371].

Мочульский — верный последователь Достоевского, идущий за ним и несущий его мантию — грандиозную идеологию романа. Он видит ровно то, что автор хочет и намерен показать с помощью своего агента, Рассказчика. Для Мочульского в этой фигуре нет проблемы, зазора, камня преткновения. Он словно бы не обращает внимания на собственный текст о Рассказчике, где уже проступает вся сложность задачи, возложенной на него, как на исполнителя, организатором-Достоевским. Задача эта — вывести Ставрогина как центрального персонажа романа, в уготованной ему автором роли, с каждым следующим описанием наращивая мощь авторской интерполяции, пускай и за счет жертвы здравого смысла и последовательного, непротиворечивого повествования.

Чтобы не быть голословным, приведу пример того, как Мочульский проходит мимо Рассказчика, даже когда он подробно рассматривает фрагмент романа с его непосредственным и очень сильным, хотя и совершенно не физическим участием. Пошагово разбирая хронологию романа и явления в ней Ставрогина, Мочульский фиксирует один из поворотных пунктов повествования. «Ставрогин снова появляется в городе, и хроникер вторично описывает его наружность: "Как и четыре года назад, когда в первый раз я увидел его, так точно и теперь, я был поражен с первого на него взгляда... Одно поразило меня: прежде хоть и считал его красавцем, но лицо его действительно походило на маску... Теперь-же, не знаю почему, он с первого же взгляда показался мне решительно неоспоримым красавцем, так что уже никак нельзя было сказать, что лицо его походило на маску. Не оттого-ли, что он стал чуть-чуть бледнее, чем прежде, и кажется, несколько похудел? Или, может быть, какая-нибудь новая мысль светилась теперь в его взгляде?" Он со снисходительной улыбкой целует руку матери и "ласковым, мелодическим голосом" говорит Марии Тимофеевне: "Вам нельзя быть здесь". В глазах его светится необыкновенная нежность; он почтительно уводит хромоножку и возвращается "веселым и спокойным". "Добродушно и шутливо" говорит он о своем рыцарстве, нежно обнимает мать, "с самым невинным и простодушным видом" обращается к Лизе. Рассказчик прибавляет: "Замечу, что он был необыкновенно сдержан и вежлив, но, откинув вежливость, имел совершенно равнодушный вид, даже вялый". Кажется, что эта комедия ему начинает надоедать; под официальной его усмешкой "чувствуется нетерпение и даже раздражение". Перед рассказом о пощечине хроникер вставляет заметку: "При бесконечной злобе, овладевавшей им иногда, он все-таки мог сохранить полную власть над собой"» [там же, с. 372].

Целых три уровня присутствия и участия Рассказчика избочивает этот поистине вавилонский фрагмент романа — но Мочульский совершенно никак это не отмечает и не комментирует. На первом Рассказчик фиксирует, что Ставрогин, объект его наблюдения и предмет описания, «был необыкновенно сдержан и вежлив, но, откинув вежливость, имел совершенно равнодушный вид, даже вялый». Допустим, тут достаточно банальной *наблюдательности* со стороны Рассказчика, хотя характер наблюдения уже неоднозначен,

логично-синтетичен в своем выводе, заключает от обратного, благо строится на противопоставлении «сдержанности и вежливости» и «вялости и равнодушия» в Ставрогине. Но обе эти вещи — внешние («вид»), и заметить их мог каждый присутствовавший там наряду с Рассказчиком. Ничего сверхъестественного для их фиксации не требуется. Пока. Идем дальше. «Кажется, что эта комедия ему начинает надоедать; под официальной его усмешкой чувствуется нетерпение и даже раздражение». Кажется; чувствуется. Это уже не «вид», явленный всем. Мы незаметно перемещаемся из области относительно объективного и интерсубъективного (открытого и другим Я) в чистую субъективность Рассказчика, в область его уже упоминавшихся «догадок и предположений». Но допустим, что Рассказчик прав в этот момент в своих догадках и предположениях, что он правдиво угадал, что Ставрогин чувствует. Тогда, если он прав, он проявил *чувствительность* и *психологическую зоркость*. Даже с этим мы все еще в рамках эмпирически объяснимого. При этом он мог быть неправ, но его неправота еще не будет смертельна для понимания нами Ставрогина.

А вот дальше следует *абсолютный* ход. «Перед рассказом о пощечине хроникер вставляет заметку: "При бесконечной злобе, овладевавшей им иногда, он все-таки мог сохранить полную власть над собой"».

Откуда *это*? С чего Хроникер взял, что Ставрогиным «овладевает иногда бесконечная злоба»? Это уже не догадка-предположение о нетерпении и раздражении. Здесь ставки взвинчиваются невообразимо. Достоевский, через своего рассказчика, идет ва-банк. Он знает, что то, что сейчас он устами Рассказчика скажет о Ставрогине (хотя говорил и раньше), прозвучит как гром среди ясного неба — и в то же время должно быть воспринято как магистральная линия понимания этого героя, несомненная правда, последняя реальность. Сказать о человеке, что им владеет бесконечная злоба — никак и ничем в тот момент это не подкрепляя — не то же самое, что заподозрить его в сиюминутном и ситуативном нетерпении-раздражении по каким-то, скажем, гримасам. Это константа, регулятивная идея. Но откуда, как Хроникер ее получил? Здесь уже мало даже его субъективности. Эмпатия? Духовная интуиция? Пророческое вдохновение? Мы переходим в область сверхъестественного.

Или — не переходим, как Мочульский. Она остается закрытой для нас, если мы не задумаемся о собственном смысле этого фрагмента, если для нас главное — его функция, назначение, если угодно, интенциональность: если мы воспринимаем эту информацию как элемент художественного текста, доносимый до нас его автором, и более ничего. И неважно, как.

«Таково наше первое знакомство с героем, — комментирует этот вавилонский фрагмент Мочульский, — он *показан, но не объяснен*; мы его видим (лицо, фигура, движения, жесты), следим за его странными поступками, но его *не понимаем*. Пытаются *объяснить* его другие действующие лица: рассказчик, Варвара Петровна, Липутин, Лебядкин, Петр Верховенский, но *их догадки* только вводят нас в заблуждение» (курсив мой — Н. М.). Вместо критического перечисления столь негативных характеристик текста следует тотальное восхищение им, принятие его, оправдание на всех уровнях. «Этот прием "показа" — художественное открытие Достоевского. Эффект достигнут: Ставрогин нас поражает. Мы попадаем под обаяние его необыкновенной личности, мы пленены его красотой, силой и тайной» [там же, с. 372]. Более того, с позиции Мочульского, вторящего тут В. Иванову и всем остальным, это верно еще и метафизически: «Духи отрицания и разрушения — они не могут быть до конца объяснены и изображены» [там же, с. 359].

Откуда мы знаем, что Ставрогин — «дух тьмы»? Да от Рассказчика, по большей части. А он откуда это знает? Каковы его полномочия в постановке и решении данного вопроса?

Мочульский не задается этим. Он благодарный зритель в театре Достоевского, где тот разыгрывает для него свой спектакль. Где кто-то скажет «не понимаю...», Мочульский возразит: а так и должно быть! автор хочет, чтобы герой явился как нечто непонятное, чтобы сами средства явить его тоже были загадочны! как вы этого не видите?!

Единственная ошибка Мочульского заключена не в самом по себе таком отношении к тексту. Для этого у него есть все основания, первое и значительнейшее из которых — интенция Достоевского, самого автора, с которой восприятие Мочульского совпадает. Он ошибается, помещая Рассказчика в список всех остальных персонажей, чьи догадки вводят нас в заблуждение по поводу Ставрогина. То есть он прав, что вводят. Но в очень разное. Один тип — это догадки всех, кроме Рассказчика — Достоевский и сам хочет показать и изобличить как заблуждение. Поэтому он окрашивает их в насмешливо-скептические тона и отдает хору фоновых персонажей. А вот свои (авторские) истины Рассказчик изрекает абсолютно серьезно и убежденно. Потому что во второй тип заблуждения он сам хочет нас ввести. Но его-то Достоевский продвигает, наоборот, как истину. Ровно для этого ему и нужен Рассказчик. Возвращаясь к метафоре игры и ставок, Достоевский осознает: если на этом месте он выиграет, убедит читателя через Рассказчика, что его герой и вправду таков, каким он хочет его показать, — он выиграет, ни много ни мало, весь роман. Но в то же время весь его замысел, вся игра висят на волоске. И даже поразительно, насколько этого не замечают. Потому что если на этом месте он проиграет — он тоже проиграет весь роман, весь замысел. Все, что только есть в книге, вывернется наизнанку и обратится против него. Это может показаться абсурдным, но разве не указывал М. Бахтин, что одной из особенностей полифонического метода, внедренного Достоевским, является возможность для героя возражать автору и не совпадать с ним<sup>5</sup>.

Вот Ставрогин и перестает — примерно с начала второй части романа — совпадать не только с хором, но и с Рассказчиком. Совершенно непонятно, где эта его злоба и в чем она выражается. Рассердиться на Шатова за удар по лицу на людях? Но знаете, для этого не надо быть демоном во плоти, это любому неприятно. Тем более что и продолжения сцена не получает — Ставрогин убирает от обидчика руки. Однако тут уже работает принцип «что ни сделай — все не то». Разозлился — страшен; не разозлился — тоже страшен, а может даже и еще страшнее. Ставрогин отшвыривает Федьку Каторжного — а кто не отшвырнул бы от себя беглого преступника, который намекает посреди улицы в два часа ночи, что за некоторую сумму спокойно прирежет вашу гражданскую жену, чтобы облегчить — как он это понимает — вашу жизнь? И когда Ставрогин все же дает Федьке денег — нет оснований не допускать, что он делает это с целью предотвратить

---

<sup>5</sup> «Слово автора о герое организовано в романах Достоевского как слово о присутствующем, слышащем его (автора) и могущем ему ответить... В замысле Достоевского герой — носитель полноценного слова, а не немой, безгласный предмет авторского слова... Поэтому и слово автора о герое... ориентировано на героя... диалогически обращено к нему. Автор говорит всю конструкцию своего романа не о герое, а с героем... В свете этого художественного задания только и могут быть поняты истинные функции таких композиционных элементов, как рассказчик и его тон, как особенности рассказа от автора и др.» [Бахтин М. М., 2017, с. 78–79]. Бахтин, как мы уже отмечали, верит в полифонию как в план, в замысел, но не случайный эффект. То, что тип возражающего, не совпадающего с автором героя может получиться иным способом, ему очевидно в голову не приходит. Автор, по Бахтину, самовластен; даже там, где он уступает герою — он делает это из полноты владения ситуацией, и даже таким образом еще более увеличивает эту полноту и свою власть над ней, преобразуя ее в необычайное *богатство*, владеть которым тем приятней.



преступление, сделать его ненужным — мол, вот тебе деньги, а убивать никого не надо. Но разумеется, его жест всеми толкуется обратно: считай, дал добро, разрешил прирезать!

Ставрогин дезавуирует все идеологические посягательства на его роль и образ от Шатова и Верховенского — тут даже Мочульский отмечает искреннее непонимание героем того, что ему «все навязывают... какое-то знамя» [там же, с. 373]. Ну, так радоваться надо! Антихрист-то наверняка согласился бы, он сам бы этого хотел, подталкивал, чтобы ему это предложили... Но парадоксальным образом то, что Ставрогин отказывается, развенчивает, отклоняет — не делает его в глазах автора/рассказчика, а через них и читателя, менее демоническим персонажем. Под гипнозом Достоевского мы субстанциализируем противоречия в противоречивость — не замечать которую уже невозможно, — а последнюю начинаем принимать за данность, за гениальный замысел (даже зная из всех источников и материалов, оставленных Достоевским, из каких ошметков и кусков он сшивал финальный вариант «Бесов»).

«Тайна его (Ставрогина — Н. М.) постепенно открывается перед нами. Мы знаем уже странные противоречия его природы, роковую ее раздвоенность. Сверхчеловеческая сила — и бессилие, жажда веры — и безверие, поиски "бремени" — и полное духовное омертвление» [там же, с. 374].

Роковая раздвоенность — звучит красиво и впечатляюще. Беда в том, что никакой раздвоенности нет. Вместо нее есть двойственность, даже своего рода двусмысленность<sup>6</sup>. Двоиться может только нечто изначально единое. Но текст о Ставрогине — это два ведущих голоса (если вычесть разноголосую сумятицу хора), а не один, две перспективы на героя. Авторский текст — т. е. поток самих событий — выводит нам одну фигуру, Рассказчик — другую. Собственно, даже словосочетание «авторский текст» в данном случае проблематично. Правильнее будет выразиться «текст сам по себе». Текст сам по себе сочувствует герою, это очевидно. Он совершенно не склонен подпевать Рассказчику — который как раз озвучивает позицию Автора — и воплощать его инвективы. Ставрогин в чистой наррации производит впечатление странного, иногда отстраненного и ироничного, иногда сбитого с толку и дерганого, но, в общем, довольно искреннего человека, которого преследует роковой (вот уж действительно) крах всех его желаний, отношений, замыслов и жизненных задумок. Почему так, это отдельный большой вопрос. Но Автор на пару с Рассказчиком намеренно выводят нам «ведьму». Отсутствие доказательств — тоже доказательство.

Однако доказательств как раз-таки и нету. Есть свидетельство — или даже откровенный оговор — со стороны Рассказчика. Он словно засекреченный свидетель по тенденциозному делу, показаниям которого вдруг придается даже большее значение, чем всем противоречащим его оговору фактам. Ставрогин НЕ отвечает на оплеуху Шатова; защищает Шатова перед Верховенским («Шатова я Вам не отдам»); предупреждает

---

<sup>6</sup> Термин С. С. Неретиной.

Шатова о грозящей тому опасности<sup>7</sup>; отказывается стрелять в Гаганова-младшего на дуэли; НЕ принимает адскую честь от Верховенского стать «Иваном-царевичем» в затеянной им смуте; соглашается признать брак с Марьей Тимофеевной и уехать с ней жить; лучше всего о себе говорит сам в предсмертном письме: «Имею привычки порядочного человека, и мне мерзило». Но это все не то, все ложь, обман и притворство. У него же «мертвое лицо»! Страшно.

Если факты расходятся с теорией, тем хуже для фактов — помним. Конечно, в художественном тексте нет фактов в строго научном понимании — их роль как бы играет некий пласт повествования. В данном случае надо признать, что факты — штука упрямая и неожиданно восстающая против искусно внедряемых в текст акцентов и оценок Автора. «Бесы» скрипят и скрежещут на каждом повороте. Разумеется, адвокаты Достоевского выставят и это как дополнительное свидетельство гениальности романа. Смотрите, скажут они, о вещах куда более гармонично сделанных что-то мы не так много говорим... Что чистая правда. Никто не отнимает у «Бесов» их уникальности. Но это не значит, что мы должны игнорировать подлинный ее источник и существо.

---

<sup>7</sup> Не помню, проводились ли когда-либо параллели между этой сценой из «Бесов» и сценой в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова, где Пилат ставит своего подручного Афрания в известность, что Иуду из Кириафа собираются убить, и что он, Пилат, откуда-то это доподлинно знает. При всех различиях, какие-то нюансы в обстановке и той, и другой сцены позволяют предположить, что Булгаков пользовался именно этим моментом из «Бесов» как одним из источников своего вдохновения. Еще одно интересное совпадение «Бесов» с другим знаменитым произведением русской классической литературы, а именно с «Чайкой» А. Чехова — это труднообъяснимое финальное самоубийство Треплева (как в «Бесах» — Ставрогина), который пытается вначале поставить театральную мистерию о смысле бытия, жизни и смерти собственного авторства. В «Бесах» тоже развивается идея сопутствия центральной экзистенциальной катастрофе романа неких загадочных, абстрактно-мистических художественных «перформансов» (в которые попадает даже выступление Кармазинова, пускай и освищенное, на «литературной кадрили»). Но важнее здесь фантазия из вступления к роману — крамольная поэма Верховенского-старшего. Это, по слову Рассказчика, «какая-то аллегория, в лирико-драматической форме и напоминающая вторую часть "Фауста"». Сцена открывается хором женщин, потом хором мужчин, потом каких-то сил, и в конце всего хором душ, еще не живших, но которым очень бы хотелось пожить. Все эти хоры поют о чем-то очень неопределенном, большею частью о чьем-то проклятии, но с оттенком высшего юмора. Но сцена вдруг переменяется, и наступает какой-то "Праздник жизни", на котором поют даже насекомые, является черепаха с какими-то латинскими сакраментальными словами, и даже, если припомню, пропел о чем-то один минерал, то есть предмет уже вовсе неодушевленный. Вообще же все поют беспрерывно, а если разговаривают, то как-то неопределенно бранятся, но опять-таки с оттенком высшего значения. Наконец, сцена опять переменяется, и является дикое место, а между утесами бродит один цивилизованный молодой человек, который срывает и сосет какие-то травы, и на вопрос феи: зачем он сосет эти травы? — отвечает, что он, чувствуя в себе избыток жизни, ищет забвения и находит его в соке этих трав; но что главное желание его — поскорее потерять ум (желание, может быть, и излишнее). Затем вдруг въезжает неописанной красоты юноша на черном коне, и за ним следует ужасное множество всех народов. Юноша изображает собою смерть, а все народы ее жаждут» [Достоевский Ф. М., 2020, с. 9–10]. Этот символический, прекрасно-смертоносный юноша из невнятной мистерии — очевидное предвестие роли Ставрогина в романе. Верховенский-младший наследует от отца замороженность этой фигурой и делает из нее для себя своего «Ивана-царевича», вождя и идола революционного хаоса, образ, который он пытается позже навязать Ставрогину. Вымысел здесь предшествует реальности, пытается заранее заколдовать ее, что приводит к разрушительным последствиям для всех захваченных этой игрой мрачных грез.

Другой плюс, засчитываемый автору, — уже не стилистическое достижение, пускай и ценой франкенштейнианства и смысловых провалов<sup>8</sup>, а моральный пафос романа. Да, скажет нам тот же Мочульский, все так, все правда — все вами перечисленное про Ставрогина. Но как вы не видите, что все эти поступки Ставрогина не имеют значения, что над всеми его маленькими «правильностями» и «кажимостями» довлеет рок — идущий из его моральной и религиозной катастрофы, из неверия в Бога (или хуже, веры в дьявола, его преданности и обреченности адским силам, которой теперь уже не нужно даже видимого подтверждения). «Ставрогин совершает подвиг: сносит пощечину Шатова, объявляет свой брак с Хромоножкой, исповедуется перед Тихоном. Но его усилия бесплодны: он не верит. На этой загадочной раздвоенности главного героя строится действие романа» [там же, с. 350–351].

Опять раздвоенность.

Конечно, у автора/рассказчика имеется на все это туз в рукаве. Его правоту должна, по меткому словцу Петра Верховенского, «выкупить» глава «У Тихона» и приведенная в ней исповедь Ставрогина. Она представляется сверхсильным ходом, который прямо сокрушает любого потенциального адвоката Ставрогина. «Вот он, ваш красавец! — будто кричит нам в этот момент Достоевский. — Совратил и погубил ребенка! Сам в этом признался! Подтвердил, что видит бесов и верует в беса!» Шах и мат.

Но и тут определенность проваливается. У главы этой в итоге странно сложилась судьба. Часто ее выпускали из всех изданий «Бесов». Более того, Мочульский приводит любопытный факт: «В последующие издания романа автор ее не включил. Она была напечатана только в 1923 году в двух редакциях — первоначальной ("московской") и переделанной ("петербургской"). В первой — преступление Ставрогина (насилие над девочкой) изображается как реальный факт; во второй исповедь называется "болезненным продуктом, делом черта". Возможно, что Ставрогин из "страсти к угрызеньям совести" выдумал все это происшествие и сознательно себя оклеветал» [там же, с. 375–376].

Что же получается? Неужели центр, ось биографии Ставрогина, главный момент его падения — болезненный фантом? Но ведь автор-рассказчик в финале романа «решительно отвергает помешательство». Да; потому что, повторюсь, осознает, что на кону. Однако что у нас остается без Тихона и исповеди? Намеки Рассказчика, впечатляющие, но очень уж рисованные? Хор последователей-критиков (от Вяч. Иванова и того же Мочульского до бесконечности), подробно и многостранично толкующий Ставрогина в символически-адском ключе? Но верить ли их многословию, когда — пожалуйста, в самом тексте — Ставрогин, отвечая на обвинения Шатова, прямо заявляет: «Я... слова говорил, но детей не обижал» [Достоевский Ф. М., 2020, с. 232].

Конечно, скажем мы, он врет. Но зачем? Что ему до Шатова? Угроза смерти? Но он сам в конце убивает себя.

Поразительно, как текст льнет к Ставрогину. Автор/рассказчик всегда подстегивает его, взвинчивает, прищипывает, приукрашает. Рядом же со Ставрогиным текст теряет привычную «достоевскую» нервную крикливость, делается простым, прозрачным, лаконичным. Впрочем, допустить такой положительной — или как минимум нейтральной трактовки — апологеты романа не могут, и преподносят упомянутую простоту как дополнительное свидетельство антихристовой дисгармоничности, анти-красоты Ставрогина<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> На которые Мочульский не закрывает глаза — тем более что у него есть тому свидетельство из первых рук. «Достоевский всегда сознавал, что ему недостает "чувства меры", что композиция его романов — не гармонична. "Я совершенно не умею, — признавался он Страхову, — до сих пор не научился совладать с моими средствами. Множество отдельных романов и повестей стискиваются у меня в один, так что ни меры, ни гармонии..."» [Мочульский К. В., 1947, с. 316].

<sup>9</sup> Мочульский К. В., 1947, с. 377–378.

«Бесы» действительно пример завораживающей раздвоенности. Но не той, о которой говорит Мочульский, и объясняемой не так, как он объясняет.

Л. Сараскина, в отличие от Мочульского, в Рассказчике/Хроникере орудие Автора распознает, знает — это сильная, влиятельная маска в романе, пристрастно, энергично настаивающая на своем. Но заходит она со стороны фактологии.

«Приведенные (Рассказчиком. — Н. М.) в жизнеописании (Ставрогина. — Н. М.) факты не так уж и значительны — недаром Хроникер называет их «анекдотами». Но рассказаны все они неспроста. «Мелочи жизни», точно соотносимые с реальным историческим временем, позволяют определить обстоятельства куда более важные и существенные» [Сараскина Л. И., 1990, с. 13].

Действительно, неспроста Хроникер приводит какие-то слухи и сведения о том, чему лично не был свидетелем. Однако Сараскину подводит восхищение скрупулезностью автора — Достоевского. Как и многим профессионалам, ей приятно думать, что писатель оставляет в книге шарады для будущих разгадывальщиков, протирает дырочки в запотевших окошках для любопытного взгляда настоящих тайноведов и знатоков контекста. По приведенным Хроникером «анекдотам», что Сараскина великолепно демонстрирует, действительно можно проникнуть во всю продуманную, обеспеченную Достоевским «инфраструктуру» романа, увидеть своими глазами, что его материя, как и материя картезианской вселенной, не терпит пустоты. Но их назначение не только в этом, и неспроста они названы «анекдотами». Хроникеру беспредельно важно, пересказав их, выставить в комическом свете — недостаточном, далеком от истины — все попытки других, по-настоящему имманентных, в отличие от себя, персонажей романа понять суть происходящего в нем. Он совершенно отчетливо иронизирует над догадками высшего света уездного города о причинах странного поведения Ставрогина, например. Их выводы и ассоциации, как правило, нелепы и даже близко не стоят к предмету — вот что он дает нам понять своим тоном и отношением к «анекдотам». При этом «анекдоты» верны фактически — общество в курсе самих событий, по крайней мере некоторых, или даже многих, или почти всех. Они знают «факты». Но объяснить их не могут. Истина ведома лишь Хроникеру. Он знает наверняка (хотя и не говорит, откуда, оставляя биться над этим тех исследователей, которые вообще обратили внимание на этот парадокс), даже — или вообще в первую очередь — то, что у Ставрогина внутри.

«Почему столь странно выглядел обычно спокойный и невозмутимый Николай Всеволодович днем 29 сентября в гостиной у губернаторши, перед тем как сделать публичное признание о тайном браке? Напомним: «Лицо его было бледнее обыкновенного, а взгляд необычайно рассеян. На Лизу не взглянул ни разу — не потому, что не хотел, а потому, утверждаю это, что и ее тоже вовсе не замечал» [там же, с. 34].

«Утверждаю». Чем может быть обеспечено это заявление, учитывая всю его силу?

Многие сверхходы такого рода объясняются, вычитаем мы из пошагового разбора Сараскиной, позднейшей реконструкцией. И особую роль в этой реконструкции играет оставленное самим Ставрогиным документальное свидетельство о себе — снова его т. н. «исповедь».

«Предполагалось, что документ так или иначе будет распространен. «Вношу в мою летопись этот документ буквально. Надо полагать, что он уже многим теперь известен» — этот комментарий Хроникера, сопровождавший текст исповеди, вольно или невольно засвидетельствовал, что обнародование документа — совершившийся факт. Ведь «теперь» — это спустя четыре месяца после происшедших событий, это момент написания хроники. Значит, оглашение исповеди (если судить по главе «У Тихона») должно было произойти вскоре после смерти Ставрогина и не зависело от исхода беседы

Николая Всеволодовича с Тихоном. Несмотря на то, что глава «У Тихона» не вошла в роман, что писатель вынужден был внести правку в те места текста, где имелись намеки на визит Ставрогина к старцу, дух и идея «новой мысли» Ставрогина остались в «Бесах». Ведь к тому моменту, когда была решена судьба главы, уже было опубликовано две трети романа. В них Ставрогин живет и действует с идеей покаяния в душе, с текстом исповеди в кармане и с ее тиражом в тайнике... После самоубийства Ставрогина адрес станционного смотрителя остался последней и единственной ниточкой, которая могла указать путь к «листкам». И если принять во внимание, что текст исповеди стал известен Хроникеру уже вскоре после смерти Николая Всеволодовича, надо думать, что Даша воспользовалась адресом и обнародовала исповедь, исполнив волю покойного» [там же, с. 36–38].

Мы видим веру Сараскиной — в большинстве случаев оправданную, — что Достоевский настолько безупречно простроил «Бесов», что, где ни копнешь, все со всем сойдется. Действительно, как материал для психологических выкладок о состоянии и поведении Ставрогина в течение всего хода действия его исповедь может сослужить определенную службу — хотя и не столь исчерпывающую, как хотелось бы, — и в этом смысле оправдывает расчеты автора на введение в роман ее темы. Если «обнародование документа — совершившийся факт», Хроникеру даже не надо играть в Шерлока Холмса и собственноручно вытягивать эти ниточки из клубка тайн героев. К. Мочульский тоже считает исповедь Ставрогина важнейшим смысловым элементом романа, а выпускание из его текста главы «У Тихона», где она и звучит, — катастрофой, срывающей адекватное понимание «Бесов»<sup>10</sup>. Спорить с этим трудно. Остается лишь добавить: странная судьба этого места романа, то исчезающего, то возвращающегося в него, может быть не так уж и случайна.

Да и имманентная критика «исповеди» Тихоном тоже может иметь под собой не обязательно те сверхтонкие мотивы, на которые так любит упираться большинство исследователей Достоевского, — но банальное недоверие к изложенному. Какая-то деталь, или даже что-то совсем неуловимое, ускользающее постоянно выдает ненастоящность, пустотность в жизни Ставрогина — верно, только слепой этого не заметит. Но преследующий его образ собственного зла может быть не причиной и источником, а эпицентром, кульминацией ее. Некая тайная болезнь гложет его душу, разрушает ее. Бес — лишь одна из масок этой болезни. Некоторые намеки в отброшенных вариантах текста «Бесов» позволяют предположить, что Ставрогин вообще может считать себя перманентно галлюцинирующим, а всех вокруг себя — т. е. всех без исключения — своими наваждениями, или теми же бесами. Мочульский упоминает это, но не анализирует.

«Ставрогин видит привидения: его посещает бес. В последующих изданиях этот пассаж был исключен, в связи с выпадением главы "У Тихона". В журнальном тексте Ставрогин рассказывает Даше о своем бесе. "Теперь начнется ряд его посещений. Вчера он был глуп и дерзок... Я злился, что мой собственный бес мог явиться в такой дрянной маске. Я, впрочем, все молчал, нарочно! Я не только молчал, я был неподвижен. Он за это ужасно злился, а я очень рад, что он злится. О, нет, я в него не верю, успокойтесь, — улыбнулся он. — Пока еще не верю. Я знаю, что это я сам в разных видах, двоюсь и говорю сам с собой. Но все-таки он очень злился; ему ужасно хочется быть самостоятельным бесом и чтобы я в него уверовал в самом деле.

— В ту минуту, как вы уверуете в него, вы погибли! Боже, и этот человек хочет обойтись без меня! — с болью в сердце закричала Даша.

---

<sup>10</sup> Мочульский К. В., 1947, с. 345.

— Знаете его вчерашнюю тему? Он всю ночь утверждал, что я фокусничаю, ищущих бремени и неудобноносимых трудов, а сам в них не верю.

Он вдруг захохотал, и это было ужасно нелепо. Дарья Павловна вздрогнула и отшатнулась от него.

— Бесов было ужасно много вчера! — вскричал он хохоча, — ужасно много! Из всех болот полезли"» [там же, с. 374].

Интересно. О том, что Ставрогин ищет «бремени», Ставрогину высказал догадку не кто иной, как Кириллов. «После дуэли герой (Ставрогин. — Н. М.) с раздражением спрашивает своего секунданта Кирилова: "К чему мне переносить то, чего никто не переносит, напрашиваться на бремена, которых никто не может снести?" Кириллов отвечает: "Я думал, вы сами ищите бремена". — "Я ищущих бремена?" — "Да". — "Вы... это видели?" — "Да". — "Это так заметно?" — "Да". Ставрогин имел очень озабоченный вид, был почти поражен"» (Мочульский К. В., 1947, с. 373–374).

Оставленный и отброшенный тексты сами вступают здесь в захватывающую диалектическую дуэль. Если ставрогинский «бес» лишь повторяет за другими людьми то, что они говорят, — он дает как будто весомый повод усомниться в его реальности. Этим путем идет Адриан Леверкюн у Томаса Манна, все время попрекая своего «дурного гостя» — мол, ты еще не сказал мне ничего такого, чего я бы сам не знал, ты моя выдумка, бред, альтер-эго. Но гипотетически такое буквальное отражение играет и на более изощренный эффект: явления беса подтачивают веру Ставрогина в то, что есть какая-то самосуцающая реальность. В точности повторяя за другими перед Ставрогиным, бес достигает в своем подопечном солипсизма самого дурного, патологического толка. Ставрогину начинает казаться не что бес — его наваждение, а что, наоборот, все остальные и все остальное — наваждение беса, что бес носит лица всех людей вокруг Ставрогина и говорит с ним их голосом и их словами. Мочульский видит роль Кириллова в романе как «человеческий символ субъективного идеализма» [там же, с. 258]. Но возможно, Ставрогин играет роль, с Кирилловым схожую, только еще более радикальную — роль солипсизма на грани безумия (а в конце уже и за гранью). И если это верно, а болезнь его при этом имеет давние корни, то история с якобы совращенной им девочкой может быть как аналогично наваждением, так и чудовищным экспериментом Ставрогина по испытанию этого наваждения, проверке его. Да и не только девочка — что, в конце концов, мы к ней привязались; не за этим ли самым он укусил за ухо злополучного Гаганова-старшего? Дон Кихот сражался с воображаемыми великанами, так отчего Ставрогин не мог ополчиться на какой-то элемент феноменального мира, почитая его за inferнальный фантом? Вся его жизнь в целом могла быть своеобразной битвой с призраками — битвой за пределами высказывания и понимания, поединком одиноким, эксцентричным и трагическим. Он а) познает себя — или считает, что себя — таким образом, б) борется с собой таким образом, в) пытается исцелить сам себя таким образом. Беда в том, что это игра — или эксперимент — без благодати. В лучшем случае — с волей; когда Ставрогин вдруг от насмешек и оцепенения переходит к омерзению и отказу. Неожиданно лирические по исполнению попытки проверить на «беса» других людей — катастрофичны; Хромоножка и Лиза ведут себя со Ставрогиным настолько неадекватно, что на его месте можно лишь утвердиться после этой проверки в алмазной убежденности, что имеешь дело все с теми же демоническими масками, полностью захватившими сцену его сознания.

Но углубляться в это Достоевский не стал. В результате все вышесказанное — не более чем предположение, пусть и основанное на каких-то материалах. Оракул-рассказчик ведет нас в другом направлении — вовне, а не в глубины «Я» героя. И мы следуем за ним, потому что воистину он — регент всех «хоров» Достоевского в этом романе.

Л. Сараскина, мы отметили, знает, что свидетельство Хроникера а) постфактично, и б) субъективно окрашено. Первое обстоятельство, однако, служит у нее к вящей славе Достоевского, позволяет продемонстрировать, как мастерски Достоевский сшивал своего Франкенштейна. А самого Хроникера выставляет своего рода сыщиком, или, как минимум, автором дотошного «журналистского расследования». Пример — история с исландским вояжем Ставрогина. Ставрогин, упоминает Рассказчик, много путешествовал. В этом настойчивом желании заставить своих героев бороздить мир, осваивать внешнее пространство угадывается *нежелание* автора взглянуть *внутрь* их драмы. И опять-таки, характерно то напускное пренебрежительное отношение, которое задает реплика Рассказчика: мол, однажды Ставрогин исхитрился даже «примазаться» к какой-то ученой экспедиции в Исландию. Тут и Сараскина не выдерживает; как понимать, вопрошает она, эту «невежливую, почти пренебрежительную обмолвку Хроникера» [Сараскина Л. И., 1990, стр. 60]? Она сама проделала великолепную исследовательскую работу, показав, как внимательно и осмысленно на самом деле Достоевский сконструировал даже эту крошечную, в окончательном варианте текста, деталь, сколькими смыслами она нагружена. Почему же тогда сам Достоевский не выставил в книге напоказ эту свою работу, почему критики должны вытаскивать ее из-под спуда?

Мы уже много раз говорили, что «Бесы» — это гравитационный коллапс предшествовавшего им замысла, «Жития великого грешника»; все, что планировалось там подать развернуто, здесь оказывается сжато, спрессовано, вбито между строк<sup>11</sup>. «Бесы» — схлопнувшийся мир с неумолимо возрастающим давлением, вполне материальный ад страшных глубин, где из угля рождаются алмазы, а в каждом куске породы можно обнаружить сплюснутые, скрюченные, ушедшие порой в отрицательные величины артефакты прежних, погибших его эпох. Паломничество Ставрогина к исландским вулканам оказывается неожиданно автореферентным; герой отправляется заглянуть в раскаленное жерло той страшной мощи, которая превращает его и всех остальных в песчинки будущего, в элементы, которым предстоит скопом с другими такими же, кого постигла та же участь, войти в состав, слиться с иными телами и общностями, потерять себя. В «Идиоте» это пугает приговоренного к смерти больше, чем, собственно, сама смерть — осознание, что через несколько мгновений его природа изменится, будет утрачена, станет тождественна тому лучу солнца, отблеск которого падает на шпиль собора. Он, бывший какой-никакой, а самостоятельной единицей при жизни, после ее прекращения станет частью чего-то еще. Перед лицом этого кошмара понятно христианское упование на бессмертие души, на сохранение самости в духе. Грех, дьявольщина, отпадение, «вторая смерть» имеют своей онтологической основой или коррелятом — тот же образ ухода с поверхности внутрь, вглубь, вниз, затягивание в водоворот материи и времени. Греки и римляне трепетали от «легкости спуска авернского» в подземный-внутриземный мир, от неоглядности бездны под видимым бытием, которая только ширится, чем больше в нее вглядываешься: Аид, за Аидом — Тартар, за Тартаром — сам беспредельный Хаос... Гамлет с бедняцкими могильщиками философствует о путях праха. Романтик Байрон в «Каине» (Достоевский наверняка читал) выводит заглавного героя, братоубийцу, не просто завистливым, обиженным на брата и Господа — а сокрушенным открытой ему зловредным Люцифером истиной о «прежних

---

<sup>11</sup> Мочульский не упускает этого обстоятельства. «Религиозная поэма, которую писатель считал главным делом и почти смыслом всей своей жизни, не была осуществлена. "Житие" осталось складом беспорядочно нагроможденных материалов. Однако невоплощенный замысел не исчез бесследно; он невидимо продолжает жить в дальнейшем творчестве писателя. Из идейных сюжетных запасов "Жития" автор черпает для "Бесов", "Подростка" и "Братьев Карамазовых"» [Мочульский К. В., 1947, с. 328].

мирах», сгинувших навеки, скорлупки которых несет в себе новое творение. Ближе к нам — потрясающий рассказ Р. Брэдбери «Уснувший в Армагеддоне»: космонавт, приземлившись на мертвой планете, обнаруживает, что прежние, давным-давно истребившие друг друга обитатели ее растворены теперь в пыли и ветре этого мира, но жаждут захватить его сознание, чтобы продолжить в нем свои неугомонные призрачные войны. Брэдбери, конечно, вдохновили известные строки Мэтью Арнольда, которые произносит герой другого его произведения, «451 по Фаренгейту» (та же метафора в названии: огонь, обращающий прошлые миры, воплощенные в книгах, в прах и пепел). А если после нашей смерти мы будем странствовать атомами по просторам и глубинам вечного бытия — кто мешает предположить, что точно так же мы путешествовали и до того, как родились? Так Ницше посетит роковая идея вечного возвращения, а Йейтс напишет: «Я чувствую, как жизнь мою несет / Неудержимым током превращений. / Я был волною в море, бликом света / На лезвии меча, сосною горной, / Рабом, вертящим мельницу ручную, / Владыкою на троне золотом...» [Йейтс У. Б., 2001, с. 53].

«Бесы» и, в общем, всякая великая литература своим посылом, содержанием или возможностями прочтения отводят наши глаза от своего модус операнди, от того, какими средствами она создана, как соединены и подогнаны друг к другу детали в этой машине идей. Достоевский на самом деле НЕ описывает Ставрогина, который, сумрачно созерцая работу вулкана, догадывается, что это все — о нем, что он смотрится в зеркало; это было бы слишком. Но все это некоторым образом заключено в книге, струится в ее магме, кипит в ее ядре<sup>12</sup>. Только ленивый не написал, что Ставрогин ведет себя в «Бесах» как живой мертвец. Но это и не удивительно. Ставрогин — артефакт, извлеченный на поверхность, отголосок иного материала, ушедшего в прах, чтобы послужить основой для нынешнего. Он — призрак Князя, первоначальной задумки Достоевского для «Жития...»; элементы Князя, прежних Шатова и Верховенского блуждают в воздухе романа, текут по жилам тоскующих героев, горчат у них на языке отзвуками то ли в иное время, то ли в иных мирах произнесенных слов. Да и стих Пушкина в эпиграфе «Бесов» — разве он не о том же, не об этом жалобно-угрожающем вое ветра, в котором, за которым мы как будто различаем обращения страшных духов, напоминающих нам о безвыходности земного круга существования, о своей вечной прикованности к нему?

Грандиозность «Бесов», с этой точки зрения, вовсе не в моральных проповедях автора, не в его пронизательных выкладках о революционерах, не в непревзойденной художественности и психологизме — короче, не в том, чем до сих пор живут легионы его комментаторов и что уже изрядно затрепано и замусолено. А в том, что этот роман на каждом шаге кровоточит зарытыми в его почву мертвецами; худшая услуга, какую только можно оказать Достоевскому и «Бесам», — это петь им славословия как совершенному литературному произведению и его гениальному автору. «Бесами» Достоевский показывает, что великое произведение — это палимпсест, что оно всегда писано поверх чего-то еще, и это «что-то еще» вовсе не спит себе спокойно под новыми слоями, а бурлит, взрывается, проступает. М. Бахтин предположил, что принципиальной отличительной чертой полифонии Достоевского является, в том числе, способность героя возражать автору, иметь кругозор, не сводимый к кругозору автора или другого героя. Это так, но основания для этого серьезнее, чем базарные разнотолки. Герои Достоевского больны своим несбывшимся, и передают свое томление нам. Отсюда тема преступлений,

---

<sup>12</sup> Что ощутил Мочульский: «Нет зрелища более патетического, чем тот лимб, в котором зарождаются, образуются и вырастают герои Достоевского. Судьба их до рождения полна превратностей, мытарств и катастроф; она, быть может, еще более драматична, чем их жизнь в романе» [Мочульский К. В., 1947, с. 335].



улик, свидетельств, не отпускающая Достоевского. Повсюду в его произведениях рассеяны знаки чего-то еще, и они вызывают к нам — безмолвные, безликие, настойчивые гости, сами почти что рассказчики; но они нуждаются, как дельфийские бормотания сивилл, в истолковании и истолкователе. Возможно, и не был убийцею создатель Ватикана — в примитивном, уголовном смысле. Но всякий создающий гениальное кладет в его основание, втирает в его плоть кровь какой-то необходимой жертвы — первообраза этого великого, которому не суждено сбыться. Это, очевидно, то самое зерно из эпитафии «Братьев Карамазовых», которое должно умереть, чтобы принести много плода.

Но вернемся к Хроникеру «Бесов». Он и его хроника и есть те циклопические цепи, которыми весь этот ад сковывается, сдерживается и волочится в нужном автору направлении. Он как Сизиф, толкающий этот огромный, незаживший целиком камень в гору.

Зачем ему это?

Л. Сараскина предполагает, что Автор передоверяет Хроникеру бремя собственных искушений. «Хроникер... по роману «классического воспитания и в связях с самым высшим обществом молодой человек»... К моменту действия романа ему 27 лет — классический возраст «заговорщика», по Достоевскому. Однако Хроникер не заговорщик. Он единственный из молодых людей в романе не причастен к козням Петруши и один из тех немногих, кто смело и открыто изобличает его. Стремясь все подметить и разузнать, все припомнить и записать, он выполняет огромное дело, может быть, главное дело своей жизни. В этом смысле «Хроника» действительно подвиг Хроникера, пытливого, честного, ищущего «русского мальчика». «Как оглянуться на прошедшее да подумаю, сколько даром потрачено времени, — писал Достоевский брату из Петропавловской крепости 22 декабря 1849 года, — сколько его пропало в заблуждениях, в ошибках, в праздности, в неуменье жить; как не дорожил я им, сколько раз я грешил против сердца моего и духа, — так кровью обливается сердце мое» (28, кн. I, 164). Хроникер, сумевший не потерять времени даром, как бы «исправляет» «заблуждения и ошибки» молодого Достоевского» [Сараскина Л. И., 1990, с. 14–15].

Мы наконец перешли к личностным характеристикам Хроникера, с большей частью которых хочется сразу согласиться. Хроникер действительно стремится «все подметить и разузнать, все припомнить и записать». Хроника — его проект, если и не прямо подвиг и главное, то очень важное дело всей его жизни. Но исправляет ли он «заблуждения и ошибки молодого Достоевского»? В отличие от Достоевского, он не примыкает к кружку заговорщиков (в романе — Верховенского, в жизни автора — Петрашевского), что правда, то правда. Эта роль, эта автобиографическая ипостась отходит к Шатову — вплоть до истории с печатным станком. Это Шатов знаком близко со Ставрогиним и поражен им, как молодой Достоевский — Спешневым. Но вот тут и намечается первый надлом в естественности изложения. Допустим, действительно пытаюсь как бы вывести из-под удара себя (по терминологии Сараскиной — «исправить заблуждения и ошибки»), удалить Хроникера за пределы круга непосредственных участников событий, творцов мерзостей, зачинщиков смуты — Достоевский априори лишает свидетельство Хроникера непосредственной очевидности, достоверности. Это обуславливает *эмпирическую недостаточность* (проще говоря, нехватку личного опыта) Хроникера и введение его в то двусмысленное положение, которое и служит темой для данной работы. Максимум вольнодумства, позволенного Хроникеру, — быть близким другом-конфидентом Степана Трофимовича Верховенского, участником его кружка. Как если бы Достоевский хотел сказать: вот бы мне, да и нам всем, юным русским идеалистам, остановиться — вовремя и вообще навсегда — на мягкой либеральной фронде, несколько пустопорожней, псевдовозвышенной, зато безобидной — ни в коем случае не идти дальше. Потому что дальше — кровь, кошмар, бесовство. Позиция понятная и по-своему

даже позитивная. Беда в том, что это жест *отмены*. Достоевский здесь раздваивается, абсолютно сознательно раскалывает себя. Ведь сам он стал собой, как раз таки пройдя через то, от чего Хроникера теперь хочет избавить. Он видит и знает «бесов» неспроста, он близко с ними знаком, принимал их причастие, после — искупал четырьмя годами в ссылке, в сибирском остроге. Потому и смог написать эту книгу. Но вот мог ли Хроникер, избавленный им от необходимости проходить через все это, видеть и понимать то же, что и Достоевский? Ответ, по совести и чистоте, может быть только: нет. Но из этих намерений автора совместить «приятное с полезным» и начинаются противоречия романа, отсюда львиная их доля.

Да и, избавив Хроникера от «Бесов», Достоевский не избавляет его от противной крайности. Сараскина характеризует Хроникера как «пытливого, честного, ищущего русского мальчика». Это трогательная и лестная характеристика. (С ней совпадает мнение англоязычной «Википедии». В статье, посвященной «Бесам», Рассказчик определяется как “young, educated, upright and sensible. The narrator's voice is intelligent, frequently ironic and psychologically perceptive”<sup>13</sup>. Русская «Википедия» довольствуется более скудным «молодой человек, вхожий в высшее общество города, либеральных убеждений»<sup>14</sup>). Но прочтем его гневную инвективу, открывающую третью часть романа.

«Я уже намекал о том, что у нас появились разные людишки. В смутное время колебания или перехода всегда и везде появляются разные людишки. Я не про тех так называемых «передовых» говорю, которые всегда спешат прежде всех (главная забота) и хотя очень часто с глупейшею, но всё же с определенной более или менее целью. Нет, я говорю лишь про сволочь. Во всякое переходное время подымается эта сволочь, которая есть в каждом обществе, и уже не только безо всякой цели, но даже не имея и признака мысли, а лишь выражая собою изо всех сил беспокойство и нетерпение. Между тем эта сволочь, сама не зная того, почти всегда подпадает под команду той малой кучки «передовых», которые действуют с определенной целью, и та направляет весь этот сор куда ей угодно, если только сама не состоит из совершенных идиотов, что, впрочем, тоже случается... Солиднейшие из наших умов дивятся теперь на себя: как это они тогда вдруг оплошали? В чем состояло наше смутное время и от чего к чему был у нас переход — я не знаю, да и никто, я думаю, не знает — разве вот некоторые посторонние гости. А между тем дряннейшие людишки получили вдруг перевес, стали громко критиковать всё священное, тогда как прежде и рта не смели раскрыть, а первейшие люди, до тех пор так благополучно державшие верх, стали вдруг их слушать, а сами молчать; а иные так позорнейшим образом подхихикивать. Какие-то... помещики, доморощенные сопляки... скорбно, но надменно улыбающиеся жидишки, хохотуны заезжие путешественники, поэты с направлением из столицы, поэты взамен направления и таланта в поддевках и смазных сапогах, майоры и полковники, смеющиеся над бессмысленностью своего звания и за лишний рубль готовые тотчас же снять свою шпагу и улизнуть в писаря на железную дорогу; генералы, перебежавшие в адвокаты; развитые посредники, развивающиеся купчики, бесчисленные семинаристы, женщины, изображающие собою женский вопрос, — всё это вдруг у нас взяло полный верх...» [Достоевский Ф. М., 2020, с. 413–414].

Рассказчик имеет полное право на возмущение. Но и тон, и вектор высказывания тут не то чтобы «либеральные». Вообще не слишком понятно, что Достоевский понимает под «либерализмом». Очевидно, то, что человек не дошел до состояния Верховенского-младшего, а там хоть трава не расти? Рассказчик, конечно же, занимает скорее

---

<sup>13</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Demons\\_\(Dostoevsky\\_novel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Demons_(Dostoevsky_novel))

<sup>14</sup> <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B5%D1%81%D1%8B>

консервативную, охранительную позицию — как и сам Достоевский. Здесь они, биографически разошедшиеся, снова совпадают идеологически. Бес Ивана Карамазова мечтал без остатку воплотиться в семипудовую купчиху, а Достоевский, можно подумать, хотел бы ностальгически обратить время вспять и прожить жизнь Антоном Лаврентьевичем Г-вым, не собой. «Бесов», скорее всего, тогда не было бы; но не было бы и бесов, по крайней мере, Достоевский себя из них вычеркнул бы. Однако время не поддается коррекции задним числом; и вот это еще один источник напряжения, от которого трещит и странничает материя романа.

Но бог с ним, с отношением Рассказчика к происходящему. Оставим в стороне оценку его оценки, по крайней мере, это непротиворечивый момент. Как быть не с его суждениями, сформированными постфактум, на которые он имеет полное право, как и любой другой человек — нет, как быть с его сверхъестественным присутствием там, где его никак не могло быть ни эмпирически, ни даже ретенциально? Опять же, англоязычная «Википедия» отмечает тот факт, что «Despite being a secondary character, he has a *surprisingly intimate knowledge* of all the characters and events, such that the narrative often seems to metamorphose into that of the omniscient third person»<sup>15</sup>. Но никому нет до этого настоящего дела; это кажется несущественным, лишь художественной условностью. «Что» побеждает «как».

«This choice of narrative perspective enables Dostoevsky to portray his main figures against a background of rumor, opinion and scandal-mongering that serves somewhat the function of a Greek chorus in relation to the central action. The narrator's voice is... only periodically the dominant voice, and often seems to disappear altogether. Much of the narrative unfolds dialogically, implied and explicated through the interactions of the characters, the internal dialogue of a single character, or through a combination of the two, rather than through the narrator's story-telling or description... The narrator... is present merely as an agent for recording the synchronization of multiple autonomous narratives, with his own voice weaving in and out of the contrapuntal texture»<sup>16</sup>.

Роль Рассказчика преподносится здесь нейтрально, функционально — хотя это и очень интересная функция очень интересного метода — обнаруженной М. Бахтиным полифонии романов Достоевского. Но давайте просто прочитаем один фрагмент. Это из главы «Петр Степанович в хлопотах» (конец второй части, Верховенский и Ставрогин идут к заговорщикам).

«— Вы начальник, вы сила; я у вас только сбоку буду, секретарем. Мы, знаете, сядем в ладью, веселки кленовые, паруса шелковые, на корме сидит красна девица, свет Лизавета Николаевна... или как там у них, черт, поется в этой песне...

---

<sup>15</sup> «Хотя Рассказчик и выступает как второстепенный персонаж, он, по всей видимости, обладает удивительно глубокими и даже интимными познаниями относительно прочих героев и событий романа, в результате чего повествование часто предстает ведущимся от лица как бы всезнающего третьего человека».

<sup>16</sup> «Выбрав такую повествовательную перспективу, Достоевский обрел возможность изображать своих героев на богатом фоне общественных мнений о них, а также слухов, сплетен и скандалов. Все это служит в романе подобием хора из греческой трагедии, сопровождающим и комментирующим основное действие. Голос Рассказчика лишь периодически доминирует в повествовании и направляет его. Зачастую он вообще исчезает, а повествование развивается само, диалогически — через взаимодействия персонажей и разговоры их друг с другом и с самими собой, что определяет историю в большей степени, чем описания и высказывания Рассказчика. Рассказчик присутствует в тексте лишь как агент автора. Его задача — составить единую хронику, синхронизировав многочисленные автономные нарративы. Его собственный голос то вплетается в эту контрапунктическую структуру, то убирается из нее».

— Запнулся! — захохотал Ставрогин. — Нет, я вам скажу лучше присказку. Вы вот высчитываете по пальцам, из каких сил кружки составляются? Всё что чиновничество и сентиментальность — всё это клейстер хороший, но есть одна штука еще получше: подговорите четырех членов кружка укокошить пятого, под видом того, что тот донесет, и тотчас же вы их всех пролитую кровью, как одним узлом, свяжете. Рабами вашими станут, не посмеют бунтовать и отчетов спрашивать. Ха-ха-ха!

«Однако же ты... однако же ты мне эти слова должен выкупить, — подумал про себя Петр Степанович, — и даже сегодня же вечером. Слишком ты много уж позволяешь себе».

*Так или почти так должен был задуматься* (курсив мой. — Н. М.) Петр Степанович» [там же, с. 349].

Это один из узловых моментов романа. Скоро Верховенский раскроет Ставрогину все свои виды на него (роль «Ивана-царевича»). Предрекается убийство Шатова (не в первый, правда, раз). Мы настолько заворожены развитием действия, атмосферой, содержанием разговора героев, что просто не обращаем внимания на эту маленькую приписку. «Так или почти так должен был задуматься...»

Вот оно снова, это невероятное. В начале главы Рассказчик предупреждает нас: «Мне не стать, да и не сумею я, рассказывать об иных вещах. Об административных ошибках рассуждать тоже не мое дело, да и всю эту административную сторону я устранию совсем. Начав хронику, я *задался другими задачами*. Кроме того, многое обнаружится назначенным теперь в нашу губернию следствием, стоит только немножко подождать. Однако все-таки *нельзя миновать иных разъяснений*» (курсив мой. — Н. М.) [там же, с. 311].

Действительно, их не избежать. Сколько бы ни обнаружило следствие (а оно еще только впереди по хронотопу повествования — хотя и не по хронотопу повествователя), но данный-то момент совершенно эзотеричен, как, впрочем, и весь разговор Верховенского со Ставрогиным, и многие другие описания и диалоги в романе. Рассказчику неоткуда знать, о чем они тогда и там говорили. Даже реконструировать было бы затруднительно — учитывая, что Ставрогин на момент начала запаздывающей хроники уже мертв (не возразит), а Верховенский ускользнул за границу (тоже никаких интервью). Но поскольку из Ставрогина автор «лепит ведьму», уместно с помощью Рассказчика в очередной раз изобразить его источником самых чудовищных идей и событий романа. Это он, ясное дело, подсказал Верховенскому мысль «повязать кровью» участников революционного кружка, да еще и посмеялся при этом (так и хочется добавить «на камеру»). Вот только даже здесь Рассказчик оговаривается: «так или *почти так* должен был подумать...» То есть, читай: я занимаюсь реконструкцией (и это в лучшем случае); вы, читатели, сейчас в моих догадках и домыслах, а не в актуальной ноосфере романа, в его эфире. То, что я говорю, фантастика. Меня там нет.

Или все же есть? Озвучу последнюю невероятную возможность. Рассказчик и есть демон Ставрогина. Ведь, по сути, именно он незримо присутствует там, где присутствовать как человек никак не может, знает то, чего знать не в состоянии, ведает мельчайшими нюансами переживаний души Ставрогина и других «падших». Будь он только автор, оставаясь за ширмой третьего лица, безличного авторского текста, он не подвергся бы опасности демонизации. Но Достоевский, введя его как персонажа в текст, не удержался и скрестил его с собой, поделился своим всеведением. В результате получился демон; даймон, согласно Платону, тоже странное, промежуточное существо между богами и людьми. А здешний даймон еще и злой гений героя; это он убеждает нас в том, что герой плох, а не сам герой. Он на каждом шагу подтасовывает, манипулирует, оговаривает. Он становится между нами и героем, между героем и автором, между героем

и другими персонажами, в конечном итоге, между героем и им же самим — как в страшном рассказе Г. Мопассана «Орля», невидимое существо становится между героем и его отражением в зеркале, чтобы то исчезло. Он тень, падающая между всем и всем, как в «Полых людях» Т. Элиота. Но интересно даже не это. Эффект «ненадежного рассказчика» (такого, свидетельству которого нельзя доверять) в литературе не нов. Интересно то, что этот мотив, в свою очередь, проникает внутрь романа и делается автореферентным. Ставрогин *знает*, что рядом с ним незримо присутствует бес. Он даже пытается с этим бесом по-своему сражаться. «Бесы» — едва ли не первая, и уж точно одна из весьма немногочисленных хроник восстания героя против автора-бога и злого гения, посланного им с целью погубить героя (как Гера преследовала Геракла и насылала на него безумие). Это роман-ненависть к герою, и роман-сопротивление героя — сопротивление, конечно, безнадежное и обреченное, но оставившее свой след<sup>17</sup>. Сегодня, когда о «Бесах» сказано почти все, что только возможно, такое прочтение способно вернуть читателю ощущение его неординарности и притягательности.

## Литература

1. Бахтин М. М. Избранное. Том 2. Поэтика Достоевского. — М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. — 512 с.
2. Брэдбери Р. О скитаниях вечных и о Земле. — М.: Издательство «Правда», 1987. — 656 с.
3. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. Избранная проза. — Фрунзе: Издательство «Адабият», 1988. — 816 с.
4. Достоевский Ф. М. Бесы. — М.: Издательство АСТ, 2020. — 608 с.
5. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. — М.: Издательство «Э», 2017. — 1025 с.
6. Иванов В. Родное и вселенское. — М.: Издательство «Республика», 1994. — 428 с.
7. Йейтс У. Б. Избранное. — М.: ОАО «Издательство «Радуга», 2001. — 448 с.
8. Манн Т. Доктор Фаустус. — М.: Издательство АСТ, 2016. — 640 с.
9. Мочульский К. В. Достоевский. Жизнь и творчество. — Париж: YMCA-PRESS, 1947. — 561 с.
10. Сараскина Л. И. «Бесы»: роман-предупреждение. — М.: Издательство «Советский писатель», 1990. — 480 с.
11. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) / Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Издательство «Наука», 1977. — 492 с.

## References

1. Bakhtin M. *Izbrannoe. T. 2. Poetika Dostoevskogo* [Selected Works. Vol. 2. Problems of Dostoevsky's Poetics]. Moscow, Saint-Petersburg: Centr Gumanitarnyh Inicativ Publ., 2017. 512 p. (In Russian.)

---

<sup>17</sup> К аналогичному выводу, хотя и на совершенно ином материале, приходит М. Бахтин, когда говорит, что «Достоевский... создает не безгласных рабов... а свободных людей, способных стать рядом со своим творцом, не соглашаться с ним и даже восставать на него» [Бахтин М. М., 2017, с. 19]. Но, как мы уже отмечали, Бахтин верит, что свобода эта самим автором предусмотрена и запланирована. В то время как наша позиция строится скорее на идее срыва плана, по крайней мере, в контексте «Бесов».

2. Bradbury R. "Usnuvshii v Armageddone" [Asleep in Armageddon] in: *O skitanyah vechnyh i o Zemle* [Forever and the Earth]. Moscow: Pravda Publ., 1987. 656 p. (In Russian.)
3. Bulgakov M. *Master i Margarita* [The Master and Margarita]. Frunze: Adabiyat Publ., 1988. 816 p. (In Russian.)
4. Dostoevsky F. *Bratja Karamazovy* [The Brothers Karamazov]. Moscow: "E" Publ., 2017. 1025 p. (In Russian.)
5. Dostoevsky F. *Besy* [The Devils]. Moscow: "E" Publ., 2017. 1025 p. (In Russian.)
6. Ivanov V. *Rodnoe i vselenskoe* [Native and Universal]. Moscow, Respublika Publ., 1994. 428 p. (In Russian.)
7. Mann T. *Doktor Faustus* [Doktor Faustus]. Moscow: AST Publ., 2016. 640 p. (In Russian.)
8. Mochulsky K. *Dostoevsky. Jisn' i tvorchestvo* [Dostoevsky. Life and Work]. Paris: YMCA-PRESS Publ., 1947. 561 p. (In Russian.)
9. Saraskina L. "*Besy*": *roman-preduprejdenie* ["The Devils": a novel-shaped warning]. Moscow: Sovetskii Pisatel' Publ., 1990. 480 p. (In Russian.)
10. Tynyanov Y. "Dostoevsky i Gogol (k teorii parodii)" [Dostoevsky and Gogol: On the Theory of Parody] in: *Poetika. Istoria literatury*. Kino [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow: Nauka Publ., 1977. 492 p. (In Russian.)
11. Yates W. *Izbrannoe* [Selected Poems]. Moscow: Raduga Publ., 2001. 448 p. (In Russian.)

## Who tells the story in "The Devils"?

*Nikolai N. Murzin*,

research fellow, Institute of Philosophy RAS,

[shywriter@yandex.ru](mailto:shywriter@yandex.ru)

**Abstract:** Against all numerous complexities and riddles that Dostoevsky's "The Devils" contain, a great storm of searing passions, insane ideas and wild behavior its characters reprise, the figure of Storyteller often seems lost, pale, quite insignificant. He is merely a mask of the Author, a weaver of narration, a devoted chronicler of what happened. Or is he really? We somehow rarely realize that it's his eyes we look through and see what is considered to be the "final truth" of the novel, the meaning and motivation behind its heroes' actions, let alone the deepest secrets of their minds and souls. How come a character all like themselves has all the keys, where's the source of his all-knowing, and is it only a matter of pure art, a writer's convention that we must easily accept and pay so much attention? Maybe ignoring this strangeness means we really underestimate the troubling greatness of "The Devils", its many layers and ruinous conflict that lies at the core of all its confusion.

**Keywords:** Dostoevsky, "The Devils", chronicle, Storyteller, subjectivity, immanence, transcendence.