

**ARTICLES**



**СТАТЬИ**

**150 Years of *Demons* • 150 лет романа *Бесы***



Людмил ДИМИТРОВ  
Софийский университет им. Св. Климента Охридского

## **Бесы Ф.М. Достоевского как роман-медиа**

Есть у меня искушение определить *Бесы* как театральный роман, хотя подобное суждение и вызвало бы скепсис со стороны, во-первых, потому что такой роман уже написан, но не Достоевским, и во-вторых, из-за факта, что это не первый текст Пятикнижья, поставленный на сцене. И все же настаиваю, что *Бесы* есть театральный роман – не в смысле М.А. Булгакова, а согласно неподражаемому мировосприятию своего собственного создателя. Сегодня, в первой четверти XXI века, я прецизировал бы дефиницию жанра как “роман-медиа”. Именно ее я намереваюсь выяснить в этом исследовании и раскрыть как она работает в пользу экзистенциальных и эстетических посланий произведения. В данном случае “медиа” следует понимать именно как “посредника”: между первыми двумя и остальными двумя романами Пятикнижья; между произведениями, повлиявшими скрытно или явно на Достоевского при написании *Бесов*, и той же самой сюжетной матрицей, замечаемой в произведениях более поздних периодов; между книгой и сценой; между книгой и экраном; но скорее всего между текстом и теми, кто его воспринимает, то есть читателями. Иными словами, мое намерение – раскрыть сущностные аспекты театрального (синкретического) мышления Достоевского. Иначе как можно объяснить феномен, что он даже не написал эксплицитную драму, а его произведения не сходят с европейских и мировых сцен, и если спектакли по ним не могут похвастаться частотностью тех, что поставлены по Шекспиру и Чехову, все же их довольно больше, и они приносят значительно более высокие доходы театрам, чем постановки по Толстому или Горькому, создавшим и весьма представительные пьесы? Более того, граничность его текстов замечена непосредственно в эпоху их появления, и в критике писалось немало о беспроблемном их вписывании в колею других искусств. Так, в 1983 г. появляется известный сборник *Достоевский и театр*, в котором делается попытка утвердить понятие «театр Достоевского» и отстаивается право на обязательное вмешательство режиссера, «драматурга-двойника автора», который должен постичь художественную выдержанность драматизации и предотвратить опасность упрощения и рутинного искаже-

ния оригинальных образов и мотивов, словом, превращение любого текста Пятикнижья в «театральный антироман».<sup>1</sup>

Первоначально укажу, хотя и бегло, на доказательства театральной компетентности Достоевского. Она в течение долгих лет производила впечатление на многих исследователей его творчества, хотя довольно часто ее недооценивали за счет большего внимания к философским, психологическим, теологическим и идеологическим сторонам его прозы. Как замечает Максимилиан Волошин, «...все говорит о том, что в Достоевском русская трагедия уже включена целиком, и нужен только удар творческой молнии, чтобы она возникла для театра».<sup>2</sup> А в своей ранней статье М.П. Алексеев приходит к заключению: «Может показаться, что свое литературное воспитание Достоевский получил в театре, а мастерству писателя обучался на драматических образцах. Здесь же причина того тяготения и инсценировок его романов, с которыми мы встретимся и в России и на Западе».<sup>3</sup> В сущности в основе этой совсем не лишённой основания интуиции содержится то, что я назвал бы *театральной природой* писателя. Приведу несколько примеров.

В его статье 1864 г. «Ответ Русскому вестнику» находим следующую мысль: «Видел я тогда один водевиль [в котором] выставлен был на смех и на позор публике некто *Виссарион* Вахляев; имя Виссарион сильно намекало на одно из действующих лиц тогдашней литературы» (ПСС 19; 125 – *курсив автора*). Она интересна тем, что, идя от конкретного сюжета, Достоевский переносит проблему на поле культуры, называя Белинского неявно «действующим лицом»; то есть, сознательно или нет, он воспринимает сам литературный процесс как своеобразный *перформанс*, участники в котором – персонажи, воспользовавшиеся определенным им мгновением, чтобы войти в действие или выйти из действия/сцены, как гласит известная максима Шекспира.

Спустя восемь лет, 20 января 1872 г., писатель отвечает на вопрос своей литературной поклонницы:

Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных

1 Александр Нинов, *Введение*, в: *Достоевский и театр* (Москва: Искусство, 1983), с. 15.

2 Максимилиан Волошин, «Достоевский и русская трагедия. Русская трагедия возникает из Достоевского», *Русская молва*, № 93, 15 марта 1913, с. 3 ([http://dugward.ru/library/voloshin/voloshin\\_russkaya\\_tragedia.html](http://dugward.ru/library/voloshin/voloshin_russkaya_tragedia.html)).

3 Михаил Алексеев, «О драматических опытах Достоевского», в: Леонид П. Гроссман (под ред.), *Творчество Достоевского* (Одесса, 1921; электронная версия).

форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме.

Другое дело, если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет (ПСС 29; 225).

Письмо княгине Варваре Дмитриевне Оболенской, оставшееся неоправленным, опубликовано впервые в ж. *Художник и зритель*, номер 6-7 1924 г., и в комментарии к нему Л.П. Гроссман допускает, что имеется в виду роман *Бесы*. На самом деле желание Оболенской – переработать в драму *Преступление и наказание*, но важнее здесь то, что это одно из небольших прямых высказываний, раскрывающих театральные взгляды и – что более существенно – принципы, согласно которым, по мнению Достоевского, прозаический текст допустимо трансформировать в сценический. Драма не просто диалог с устраненными авторскими ремарками, а различное и самостоятельное произведение, преследующее задачи, не совпадающие с романскими, и бытующее на гораздо более широком коммуникационном поле (как мы увидим позже, в *Бесах* сам он поступает наоборот: адаптирует эпизод из классического драматургического произведения к своему прозаическому замыслу). Известны намерения Достоевского в молодости написать пьесу, и они не покидают его до начала 60-х годов, то есть до его появления в Петербурге после каторги. Главным образом он вдохновляется шиллеровой *Марией Стюарт*, пушкинским *Борисом Годуновым* и повестью Гоголя *Тарас Бульба*, задумывая превратить ее в драматическое сочинение под заглавием *Еврей Янкель*. В качестве модели он выбирает шекспировский дискурсивный формат и выступает против наивной классицистической условности Корнеля и Расина. 30 сентября 1844 г. он пишет своему брату Михаилу: «Драму поставлю непременно. Я этим жить буду» (ПСС 28; 100). Л. Гроссман цитирует и еще один важный пассаж из рассуждений автора о переобразовании романа в пьесу: «Побольше смелости. Отважней и решительней вступайте в подлинный творческий план. Аранжировка романа под сценические формы – дело не хитрое. Нет, пусть роман будет лишь трамплином для вашей свободной фантазии, лишь партитурой для вашей вольной и вдохновенной игры. Поступайте с моими *Бесами*, *Карамазовыми*, *Раскольниковыми*, как Шекспир с какими-нибудь итальянскими хрониками. Творите наново, ломайте сюжет, разбивайте вдребезги романическую форму, – ибо ей нечего делать на сцене – и в этом бунте против моего текста творите театральные ценно-

сти по законам трагедии, фарса или мелодрамы. Для всего этого я щедро бросаю вам материал, но берите его для новойковки, для новой переплавки, для великих и отважных преобразований, ибо незыблемым остается великий закон всякого искусства: «мысль не может никогда быть выражена в несоответствующей ей форме».<sup>4</sup> Привожу цитату по Гроссману, так как мне не удалось обнаружить, где именно Достоевский это сформулировал, но вникая в ней, можно проследить за тем, как он становится все более сведущим в качестве теоретика – как универсального, так и в собственной своей практике: вряд ли и при современном развитии и состоянии театра в наши дни кто-нибудь возразил бы или опроверг бы его заключения.

Еще любопытнее воспоминание А.С. Суворина о последней их встрече, за десять дней до смерти Достоевского. Оба они разговаривают о комедии Грибоедова *Горе от ума*, и по ее поводу писатель замечает, что

на Софью у нас слишком строго смотрят, а на Чацкого слишком снисходительно: очень он подкупает нас своими монологами [...]. Кстати я спросил у него – *продолжает Суворин* – отчего он никогда не писал драмы, тогда как в романах его так много чудесных монологов, которые могли бы производить потрясающее впечатление.

– У меня какой-то предрассудок насчет драмы. Белинский говорил, что драматург настоящий должен начинать писать с двадцати лет. У меня это и засело в голове. Я все не осмеливался. Впрочем, нынешним летом я надумывал один эпизод из *Карамазовых* обратить в драму.

Он назвал какой-то эпизод и стал развивать драматическую ситуацию.<sup>5</sup>

Спокойно можем сказать, что именно «драматическая ситуация» – *концепт подлинности* в художественном мышлении Достоевского, который он поддерживает буквально до последних дней своей жизни. Мысль о частичной переработке *Карамазовых* в драму остается его неосуществленной мечтой как из-за страха перед сценой, так и в силу ответственности перед ней: «Трагедия и сатира две сестры и идут рядом, и имя им обеим, вместе взятым: *правда...*» (*ПСС* 24; 305 – *курсив Достоевского*). Как, однако, можно постичь правду театра, и какова эта правда, по мнению знаменитого писателя?

4 Цит. по: Леонид ГРОССМАН, «Достоевский и театрализация романа», в: Леонид Гроссман, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. IV: *Мастера слова* (Москва, 1928), с. 232.

5 Алексей СУВОРИН, «О покойном», в: Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. 2 (Москва: Худож. лит-ра, 1964 [1881]), [http://az.lib.ru/s/suworin\\_a\\_s/text\\_1881\\_o\\_pokoynom.shtml](http://az.lib.ru/s/suworin_a_s/text_1881_o_pokoynom.shtml)

Переходя к *Бесам*, давайте вспомним, как в начале вводится один из центральных персонажей: «Скажу прямо: Степан Трофимович *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. *Не то чтоб уж я его приравнивал к актеру на театре*: сохрани боже, тем более что сам его уважаю. Тут всё могло быть делом привычки, или, лучше сказать, непрерывной и благородной *склонности, с детских лет, к приятной мечте о красивой гражданской своей постановке*» (ПСС 10; 7 – *курсив мой, Л.Д.*). Кроме того, что таким образом начинается рассказ, этот короткий отрывок содержит развернутую театральную метафору и обнаруживает *перформативный потенциал* текста.

\* \* \*

Театральный рецептивный код несет в себе значительно больше многомерных возможностей – он усваивает, полемизирует, а согласно специфике центрального романа из Пятикнижья и демонстрирует идеи автора, представляя их каузальность, но и нестихающую их актуальность. Каждый спектакль/драматизация не просто переводит, передает, иллюстрирует сюжет на своем языке. Знаменитая постановка В.И. Немировича-Данченко 1913 г. делает гораздо больше: порождает новый тип комментарного корпуса в достоевистике, в котором такие авторы как Сергей Булгаков, Вячеслав Иванов, Николай Бердяев, спровоцированные реакцией Максима Горького об увиденном на сцене МХТа, расширяют свой собственный взгляд на Достоевского, “учатся” чему-то не совсем до этого момента свойственному им – читать литературу через сцену (более поздние поколения уже будут делать это и через экран, и через мультимедиа), которая озвучивает и иллюстрирует “полифоничность”. Представление Немировича не просто популяризирует сюжет, но и вызывает первые серьезные дебаты вокруг проблематики романа, что на самом деле и есть истинное предназначение театра: изображать и распространять в доступном виде идеи, доносить до аудитории положительные сообщения или предостерегать от негативных явлений и не завуалированно раскрывать острые проблемы общества...

По поводу театральности романа Вячеслав Иванов замечает нечто весьма существенное: «Действующие лица внутренней, реальной драмы – люди, но не как личности, эмпирически выявленные в действии внешнем или психологически постигнутые в заветных тайниках душевной жизни, но как личности духовные, созерцаемые в их глубочайших, умопостигае-

мых глубинах, где они соприкасаются с живыми силами миров иных». <sup>6</sup> В наши дни подобное наблюдение, но под другим углом зрения, делает болгарский философ Нина Димитрова, согласно которой «Анна Каренина [...] выдумана, но ее можно “встретить” на улице. У Достоевского [...] действующие лица действительно “выговаривают” свое бытие, но они за эмпирией, в области метафизического». <sup>7</sup>

На фоне сказанного у меня возникает “наивный” вопрос: что происходит с этим казусом, когда герои воскреснут на сцене, воссозданные актерами? Сразу хочу предупредить: давайте (хотя бы в данный момент) не торопиться утверждать, что проза Достоевского априори театральна и форма, в которой она написана, есть камуфляж. Наоборот, она смоделирована по законам эпоса: театр сам обнаруживает ее как нечто свойственное ему, но не потому, что она мыслилась сообразно с его спецификой или прогнозирует свое потенциальное эмансипирование в режиссерское и впоследствии в постдраматическое высказывание, а потому что новые потребности и возможности сцены в конце XIX-го и начале XX-го века, как и сегодня, избирают тексты Достоевского как подходящие театру, поддающиеся драматизации. То есть, здесь не столько натываемся на их вторичную, приобретенную театральную культуру, сколько улавливаем их имманентную, органическую театральность.

\*\*\*

Сцена есть подиум, эстрада, которая неощутимо может превратиться в поле боя, в эшафот. Все, протекающее на ней, предопределено антиномией публичность-интимность, то есть, исповед(аль)ность. В этом смысле театр – детище и продолжение исповеди, потребности в исповеди. И совершенно не случайно, что крупные фигуры европейского театра и кино (Альбер Камю, Жан-Люк Годар, Анджей Вайда, Юрий Любимов, Игорь и Дмитрий Толонкины, в Болгарии – Иван Добчев) обращают внимание на *Бесов*, причем скорее всего их интересует казус со снятой М.Н. Катковым главой “У Тихона”, которую они воспринимают не как самую театральную/кинематографическую, а как своеобразную “криптограмму”, скрывающую возможный ключ к разгадке авторского замысла.

Как известно, в главе (известной как 9-ая из II части романа), отчетли-

6 Вячеслав ИВАНОВ, “Основной миф в романе Бесы”, в: Вячеслав ИВАНОВ, *Родное и вселенское* (Москва: Республика, 1994), с. 307.

7 Нина ДИМИТРОВА, “Исповедного слово: случают Ставрогин”, *LiterNet*, № 5 (126), 20.05.2009, [https://litenet.bg/publish16/n\\_dimitrova/izpovednoto](https://litenet.bg/publish16/n_dimitrova/izpovednoto)

во выделяются три внутренние части, первая из которых включает разговор между монахом и Ставрогиным до чтения «листков», вторая – сама исповедь, и третья – обсуждение текста и попытка старика убедить героя не обнародовать его. Иными словами, исповедь есть монолог, занимающий идеальный центр главы, обрамленный предшествующим и последующим диалогами. Сегодня достоеведы единодушно признают ее как кульминационную, хотя объединяются вокруг подобной точки зрения медленно и с трудом. Первым эту главу упоминает Д.С. Мережковский в своем исследовании *А. Толстой и Достоевский* (1901-1902) за два десятилетия до ее опубликования – это происходит в 1922 г., независимо от факта, что в 1905 г. Анна Достоевская публикует небольшой отрывок из нее. Сняв главу с печати, Катков практически лишает нарратив его самой высокой энергетической точки: таким образом он символически о-без-главливает роман, вокруг которого в тот самый момент явно тоже бушуют бесы.

Но перед тем как комментировать искушения перед театральным экспонированием главы, попробую в модусе герменевтики выяснить семантику исповеди.

Сформировавшаяся в “утробе” церковного слова и постепенно перенесенная на поле художественного (светского) нарратива, исповедь есть сложный дискурс, поддерживающий постоянный трансфер между суггестивным устным высказыванием и высоким письменным посланием; транскрибированная, она продолжает сохранять свой вербальный генезис, но придает ему особую интимность, расширяя круг доверенных, приобретенных и п(р)освященных референтов в сокровенном мире/акте исповедующегося. По мнению Людмилы Луцевич, исповедь придвигает самоосознание человека «от античной телесности индивида к христианской духовности личности»,<sup>8</sup> и в таком смысле является одним из формантов эго-текста. «Сейчас, как и в эпоху Ф.М. Достоевского – обобщает исследовательница – можно наблюдать наступление «какой-то всеобщей исповеди», когда «люди рассказываются, выписываются, анализируют самих себя же перед светом, часто с болью и муками».<sup>9</sup> Но кончает классической эпохой, отмечая, насколько сегодня «слово исповеди перелагается на нарциссический лад [...], а девальвация идей раскаяния, покаяния, исповеди – одна из трагических отметин российского духовного бытия конца XX века».<sup>10</sup> В исповеди (*искренне поведать*) изначально заложено сильное пер-

8 Людмила Луцевич, *Автобиографические исповеди в литературе. Претексты. Тексты. Контексты* (Москва: Наука, 2020), с. 7 – курсив ее же.

9 Цитаты из *Петербургской летописи Достоевского* (ПСС 18; 27).

10 Луцевич, с. 9.

формативное начало; говоря проще – она построена на аутентичной драматургии. Исповедь предполагает самообъективирование (проявление самосознания), чья предельная точка есть смирение. Она – выбор, необходимость, очищение, о-духо-творение и неизбежный монолог.<sup>11</sup>

\*\*\*

Возвращаюсь к мысли М.П. Алексеева, процитированной в самом начале: «Может показаться, что Достоевский [...] мастерству писателя обучался на драматических образцах». Считаю, что она не только верна, но подтверждается и конкретным примером. В своем желании обосновать *Бесов* как медиативный текст позволю себе выдвинуть гипотезу, что ситуация, описанная в главе “У Тихона”, построена на драматургическом принципе, притом не виртуально, а конкретно: в нее автор вводит скрытую инверсию знаменитой сцены “Келья в Чудовом монастыре” из *Бориса Годунова* Пушкина. Что я конкретно имею в виду?

Еще с того времени, когда он хочет написать пьесу о царе Борисе и Лжедмитрии, Достоевский вообще не намеревается повторить сделанное Пушкиным. Но очевидно сюжет и идеи трагедии волнуют его, и в различных ситуациях (сценах) в своих романах писатель разворачивает коллизии, подобные той, что мы видели между двумя историческими антагонистами с акцентом на архетипном образе Отрепьева. В большой степени основные моменты идеологической суггестии в *Бесах* ему подсказаны несколькими ключевыми проявлениями Самозванца, и он заимствует их, адаптируя к собственному замыслу. А подобная интертекстуальная интервенция ставит вопрос о “литературности” *Бесов* (Л.И. Сараскина), точнее о выборе и усваивании Достоевским литературных мотивов при окончательном эстетическом моделировании повествования. Вопрос в том, как контекст предопределяет редуцирование, перекомпозицирование сюжета и переформулирование идеологических акцентов в спектакле/фильме; как именно экран и сцена могут рассказать основную историю (или «миф», по словам Вячеслава Иванова) с различной – женской, мужской, коллективной, абстрактной – точки зрения, не нарушив воздействие увиденного.

Начну с того, что в пушкинской трагедии близость Гришки и Пимена – данность: они обитают в общей келье, молодой послушник – под опекой старца. Со своей стороны, Ставрогин сам идет к Тихону, но оказавшись в

<sup>11</sup> Факт, однако, в том, что эта глава устранена из канонического текста романа, в то время как не менее насыщенная напряжением кульминационная “Легенда о Великом Инквизиторе” в *Братьях Карамазовых* остается там, где она задумана.

его покоях, он внимательно осматривает обстановку и замечает нечто необычайное: «Библиотека [...] была составлена слишком уж многообразно и противоположно: рядом с сочинениями великих святителей и подвижников христианства *находились сочинения театральные, “а может быть, еще и хуже”*».<sup>12</sup> Как весь роман начинается со своеобразной “театральной” экспозиции, так и, попадая к Тихону, Ставрогин ощущает, что он в кабинете театрала: режиссера/драматурга или обобщенно – в репетиционной.<sup>13</sup> У Пушкина разговор между Гришкой и Пименом начинается, когда молодой просыпается после кошмарного сна, созерцая «смирненное, величавое» лицо и сосредоточенные действия пишущего свою летопись монаха, в то время как в *Бесах* обнаруживается более специфическая реминисценция. По мнению философа Михаила Уварова,

в христианской традиции идея исповеди находится в «подчиненном» положении по отношению к таинству покаяния. Слово исповеди – как проявленный внутренний духовный опыт – может осуществляться в молчании. Каяться в молчании нельзя: покаяние – это вербальный акт раскаяния, по сути своей публичного, произнесенного покаянного слова [...]. Именно так понимали покаяние и ведущие русские художники XIX столетия (А.Н. Островский, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой).<sup>14</sup>

Попадание Ставрогина в келью Тихона, чье имя с греческого означает ‘судьба’, ‘случай’, хотя и особым способом намекает и о славянском корне ‘тих’, коннотирующем смолкание, смиренность, покой святости, есть проникновение в тишину и ритуальный допуск в сакральный локус. Ставрогин излагает свою исповедь в письменном виде, что предполагает необходимость читать ее про себя, молча. Категорически настаивая выговорить ее вслух да еще и другим, герой создает особый риторический и действенный прецедент.

То же самое происходит и у Пушкина: Пимен сподвигнут будущим самозванцем рассказать об убийстве малолетнего престолонаследника Ди-

12 Федор М. Достоевский, *Бесы*. – «Бесы»: Антология русской критики, сост., подготовка текста, послесловие, комментарии Л.И. Сараскиной (Москва: Согласие, 1996), с. 262 – курсив мой, Л.Д.

13 Людмила Сараскина склонна скорее считать Тихона «рецензентом», «бессильным чем либо помочь». Людмила САРАСКИНА, «Бесы»: роман-предупреждение (Москва: Советский писатель, 1990), с. 119.

14 Михаил УВАРОВ, *Архитектоника исповедального слова* (Санкт-Петербург: Алетейя, 1998), с. 21.

митрия с позиций кающегося свидетеля. В центре своего самопризнания Ставрогин тоже описывает преступление – самоповешение прельщенной им же Матрешы, что есть не прямое убийство. Соглашаясь прочесть написанное, Тихон входит в двумерный коммуникативный режим: *его голос*, голос двойника, озвучивает чудовищные деяния Ставрогина. В подобной инсталляции есть нечто более чем дублирование показаний. Греховное слово материализуется и воплощается в священнослужителя, без того, чтобы он им манипулировал/его интерпретировал – текст звучит хладнокровно, фактологически, *исключая* покаяние. И все же зло достигает нужного эффекта: этим лукавым опытом искупить себя-через-другого, Ставрогин вовлекает монаха в порочность. И сам факт, что Тихон замечает позерство и его игру, не меняет, ни отменяет преступление. Весь этот случай не только напоминает сцену из пьесы, но она происходит как “репетиция на столе”, дубляж, камерный спектакль с распределенными, в случае – с разменными ролями. В какой-то момент чтение превращается в психоаналитическое тестирование о точке терпимости к моральному падению и низости. Примешивание к жанру метааналитических элементов меняет оптику: история первый раз увидена извне, а второй раз – изнутри. И психологический интерьер *Бесов* оказывается удобным для подобного эксперимента.

“Келья в Чудовом монастыре” содержит в зародыше и прогнозирует всю лжемессианскую деятельность Григория: Ставрогин тоже как будто следует за поступками Самозванца. Пимен пишет свою летопись-исповедь и в будущих своих действиях – не только через искание неограниченной верховной власти, но и в безобразиях, корыстных стратегиях и пролитой крови, сопутствующих осуществлению его самоцельного зловещего плана – Отрепьев очарован и воодушевлен услышанным. В келье происходит своеобразная антиисповедь – монах вырисовывается как полностью охваченный бесами и идеями фикс молодой человек, который в мудрых и выстраданных словах старика находит оправдание и стимул к поступкам, рискующим изменить ход русской истории. Та же самая логика заставляет Ставрогина проявлять себя как нового Самозванца. Блуд с ребенком – особо тяжкое преступление, квалифицирующееся сегодня как педофилия. Насилие над детьми, однако, есть и главный грех, вмененный Годунову и Самозванцу, независимо от того, что не они являются конкретными виновниками – царевич Дмитрий изрублен Битяговским, а за мгновение до финала по приказу Григория клика Шуйского убивает очередного наследника престола – сына Бориса Федора, тоже несовершеннолетнего, «младенца». В *Бесах* находим прямое доказательство подобной

параллели: Хромоножка называет Ставрогина «самозванцем» и «Гришка Отрепьев», и это самые безжалостные сравнения, к которым ее подталкивают деяния ее inferнального супруга. Вяч. Иванов приходит к находчивому заключению о встрече Ставрогина с Тихоном: «...ему должен он предоставить себя, как маску, чтобы соблазнить мир самозванством, чтобы сыграть роль лже-Царевича».<sup>15</sup> Бердяев еще более категоричен: «У Ставрогина нет выхода из себя, а есть лишь выходящее из него, лишь источающая его эманация».<sup>16</sup> От него выходит и исповедь, которая у Достоевского всегда более или менее театрализована: вспомним, к примеру, Ипполита в *Идиоте*.

Приведем несколько конкретных текстуальных соотношений. В предупреждении монаха из *Бесов*: «...подвиг ваш, если от смирения, был бы величайшим христианским подвигом, если бы выдержали» (там же; 279) находим перифраз напутствия Пимена к Гришке: «В часы / Свободные от подвигов духовных / Описывай не мудрствуя лукаво / Всё то, чему свидетель в жизни будешь...». А последняя реплика сталкивается с настоятельным советом Тихона, чтобы его посетитель не распространял отпечатанную в трехстах экземплярах исповедь: «...если огласите ваши листки, то испортите вашу участь... в смысле карьеры, например, и... в смысле всего остального» (там же). Снова инверсия – в сцене из *Годунова* “Ночь. Сад. Фонтан” Марина Мнишек угрожает Гришке, что огласит и таким же образом скомпрометирует его намерение, а Тихон советует Ставрогину не делать этого, называя путь, по которому он пошел, «карьеру». Отрепьев тоже устремился к своего рода “карьере” и своим признанием выдает себя перед полькой. Тихон – особый, “дотоловский пример” непротивления злу насильем – даже словесно. И если я говорю это, то потому, что хочу обратить внимание на один как-будто редко замечаемый факт. Много раз в комментариях к роману подчеркивали, что для эпиграфа, наряду со стихами 32-36 главы 8 Евангелия от Луки, автор использует две неполные строфы из Пушкинского стихотворения *Бесы*, подсказывая и цитатность самого титула. Делаю акцент на следующем парадоксе: не столько в стихотворении, сколько в сцене в Чудовом монастыре название *Бесы* совпадает интертекстуально с заглавием романа *Война и мир*. Вот как: «Ты всё писал и сном не позабылся, / А мой покой *бесовское мечтанье* / Тревожило, и враг меня мутил». И соответственно: «...Описывай, не мудрствуя лукаво / Всё то, чему свидетель в жизни будешь: / *Войну и мир*, управу государей,

15 Иванов, с. 310.

16 Николай А. Бердяев, “Ставрогин”, в: Федор М. Достоевский, *Бесы*. – «Бесы»: Антология русской критики, с. 522.

/ Угодников святые чудеса, / Пророчества и знаменья небесны...» (*курсив мой, Л.Д.*). Интересно также, что в то время как Гришка решает покинуть монастырь и оказывается монахом беглецом, охваченным бесом, “заражаться” им именно в келье, Тихон, наоборот, предлагает Ставрогину поступить в монастырь, стать монахом.

Наверное, главное действующее лицо из *Бесов* – злодей-самородок без предшествующего аналога, но в тексте следует литературная модель, оправдывающая его как продолжателя русской властолюбивой ментальности. В какой-то лавке во Франкфурте он покупает карточку с изображением девочки, похожей на Матрешу, а через некоторое время ему снится сон *Золотой век*. Забытая на камине карточка есть внутренняя инверсия ситуации в *Идиоте*, где Настасья первоначально появляется как портрет, после чего оживает; здесь Матреша сначала жива, а *post-mortem* превращается в «портрет», в нечто подобное inferнальной, неканонической иконе. И как сюжет картины *Мертвый Христос в гробу* Ганса Гольбейна поддерживает самостоятельную сюжетную линию в *Идиоте*, впутывающую в сложные отношения Настасью, Мышкина и Рогожина, во сне Ставрогина тоже предлагается экфрасис, на этот раз полотна *Асис и Галатея (Золотой век)* Клода Лоррена. Гришке трижды снится одно и то же страшное предсказание, а сновидение Ставрогина повторяется каждый день.

\*\*\*

В контексте всего сказанного срединный роман Пятикнижья можно воспринять как назревшую для произнесения публичную, соборную исповедь, для участников которой не менее, чем для Анны Карениной, имеет значение постулат: «Мне отмщение и Аз воздам». С одной только разницей, что Достоевский подчеркнуто строит фабулу и конфликт через христианский (православный) код. А христианство для него есть национальная религия; оно не знает избранного народа. Наоборот, ты сам избираешь его, и для тебя оно, как и Бог, есть индивидуальное переживание. Неся Имя-Креста, ты не нуждаешься в отдельном ритуальном крещении. Исповедь достаточна, чтобы отменить “дьявольскую” ассоциацию ‘рог-ин’ и остаться с праведным ‘ставросом’. В последнюю минуту встречи между двумя протагонистами «проклятый психолог» Тихон получает видение и предупреждает самораскрывшегося беса: «Я вижу [...] что никогда вы, бедный, погибший юноша, не стояли так близко к самому ужасному преступлению, как в сию минуту!» Важная, пророческая реплика, какую пушкинский Пимен упускает адресовать Отрепьеву.

История происходит по своему образу действия, но всегда к ней устремляются люди, у которых дремлет воля к власти, и литература делает нас сопричастными их потенциальным или приведенным в действие маршрутам. Вряд ли случайно, что сразу же после краха СССР в самый полюбившийся катарсисный текст для сцены превратился чеховский *Дядя Ваня*, а для экрана – *Бесы*. Но со внелитературными интерпретациями романа произошло нечто интересное само по себе: риск, что чрезмерные экранизации (в общем шестнадцать, семь из которых после начала перестройки) навяжут стереотип в его толковании, провалился в результате одновременно появляющихся и далеко более экспериментальных сценических версий. И независимо от того, что и в России, и вне ее не была осуществлена ни одна значительная экранизация, как и не был осуществлен ни один значительный спектакль – то, что осталось и продолжает провоцировать дискуссии, это сам текст.

