

О. Меерсон

**СКЕЛЕТОМ НАРУЖУ:  
СИСТЕМА ИНТЕРТЕКСТОВ  
КАК СТРУКТУРА ПРОИЗВЕДЕНИЯ ВНЕ ЕГО**

**Мотив трагедии «падшей» женщины в «Идиоте»**

Полифонизм Достоевского представляет определенную проблему. Если каждый рассказчик и герой Достоевского «по-своему» прав — то есть прав, исходя из собственного видения мира, которое для Достоевского столь же правомочно, как любое другое, — то какой же голос «надежен» в качестве критерия видения самого автора, его собственной системы ценностей? Где граница между полифонией и релятивизмом? В своей книге «Табу у Достоевского» я в свое время выдвинула тезис, гласящий, что авторитет молчания, — если есть критерии для его красноречивости, — может победить и авторитет множественности голосов.

Однако есть и другой критерий, не менее важный. Это критерий интертекстуальный, и к нему тоже следует подходить в режиме диалога, он тоже может представлять вариант табуирования большого места того или иного героя или героини. Как и в случае с другими дискурсивными табу, табуированным здесь будет произнесенное, то есть та часть исходного контекста для интертекста, которая существует только в цитируемом источнике, а в новом либо изменена, либо якобы игнорируется. Ведь попытки интерпретации авторского намерения у Достоевского часто напоминают прослушивание телефонного разговора с одного конца провода, когда не слышишь реплик собеседника и даже не знаешь, кто он. Даже просто понять, кто на другом конце провода, с кем наш автор в данный момент беседует, спорит и, возможно, ругается, бывает подчас важно для понимания того, что же он сам говорит, а главное — зачем. Самое важное в интертексте — это то, что подчас только он, интертекст, и задает и создает контекст. Особенно это важно в интертексте полифонического произведения, построенного по бахтинскому принципу «угадывания» читателем голоса на другом конце провода, даже в случае разговоров героев между собой или скрытых цитат у одного говорящего из речи другого.

А если уж услышишь, что именно говорит собеседник «на том конце провода», то понимаешь, что до этого, услышанного голоса и сам текст Достоевского слышал, как видят верхушку айсберга, принимая ее за весь айсберг. М. М. Бахтин успешно показал, как это происходит с полифонизмом внутри самого произведения. Однако следует расширить такое рас-

---

<sup>1</sup> См.: *Meerson, Olga. Dostoevsky's Taboos. Dresden: Dresden University Press / Studies of the Harriman Institute, 1998.*

смотрение до *интертекстуального* полифонизма. Особенно интертекстуальный полифонизм важен в тех случаях, когда по верхушке нельзя понять, на чем же весь айсберг держится, и кажется, что вся конструкция вот-вот развалится — как это казалось Г. Джеймсу, подчас контекстуально невнимательному, а в случае русских культурных контекстов еще и культурно дезориентированному читателю, который может романы не только Достоевского, но и Толстого, и толстый роман того времени вообще, называть «бесформенными неуклюжими монстрами», причем задаваясь ключевым для нас вопросом: «что бы подобные монстры значили?» Или, точнее, в чем их композиционный принцип?

«...Картина без композиции пренебрегает драгоценнейшим шансом стать прекрасным да и вообще не создана (по-английски: *not composed*. — *О. М.*), если художник не знает, как этот принцип здравости и безопасности (композиция. — *О. М.*) преобладает в ней в качестве действия абсолютно преднамеренного искусства. Да, в отсутствии композиции может быть жизнь, как есть она в „Ньюкомах“ / „Новом семействе“ Теккерея, в „Трех мушкетерах“ и в „Мире и войне“ (*sic!*) Толстого. Но что эти бесформенные, мешковатые чудовища, с их диковатыми элементами случайного и произвольного, *значат* художественно (или: каково их художественное значение)?» (*G. James. Preface to The Tragic Muse, 1890.*)<sup>2</sup>

Курсив здесь принадлежит Г. Джеймсу. Он подчеркивает неразрывную функциональную связь формы — с художественным значением, или бесформенности — с невозможностью художественно значить. Именно этот курсив показывает, что поиск смысла и значения был для Г. Джеймса центральным. Однако, не поняв специфической структуры толстого романа, которую следует воспринимать *вместе* с входящими в эту структуру, хоть и находящимися вне текста романа отсылками, причем не только к другим романам, но и к эпическому жанру вообще, Г. Джеймс попросту решил, что никакой структуры там и нет. Интертекстуальность — это невидимая миру несущая текст конструкция, но внеположная тексту; это скелет снаружи, как у насекомых. Но насекомые, как бы важны они ни были у Достоевского и как бы ни были они иногда толсты (как романы) и гротескны, всё же монстры отнюдь не бесформенные, и структура их как раз «значит», то есть осмысленна и устремлена к определенной цели, иногда и художественной, — например, летать.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Перевод автора статьи. Ср.: «A picture without composition slights its most precious chance for beauty, and is moreover not composed at all unless the painter knows *how* that principle of health and safety, working as an absolutely premeditated art, has prevailed. There may in its absence be life, incontestably, as *The Newcomes* has life, as *Les trois mousquetaires*, as Tolstoi's *Peace and war*, have it; But what do such large loose baggy monsters with their queer elements of the accidental and the arbitrary, artistically *mean*?»

<sup>3</sup> О связи способности летать у насекомых и стремления к полёту как главного идеала классического танца остроумно писала Л. Д. Менделеева-Блок, см., например: Блок Л. Д. Классический танец: История и современность. М., 1987. См. также её тонкую статью «Техника классического танца» (публикация и предисловие Вадима Гаевского). К сожалению, пока мне удалось найти эту работу только в Интернете: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7005.php>. Мне бы хотелось провести подобную структурную реабилитацию насекомых, но не в балете, а в поэтике.

Интертекст, голос «на том конце провода», у Достоевского может быть так же важен, как ключ в начале нотного стана — даже не знаки при ключе, а он сам: без него непонятно не только в какой тональности играть данное произведение (это—то дали бы знаки при нем), но и в каком ладу оно могло быть написано: нотные знаки теряют смысл, и тогда все произведение неизбежно становится бесформенным и неуклюжим монстром. Иронично в случае с Г. Джеймсом по отношению к Достоевскому то, что такой интертекстуальный ключ к стройности замысла у русского романиста — это часто как раз голос из западного романа, европейского, а подчас, как мы вскоре увидим, предположительно даже американского. Тут следует применять старое герменевтическое орудие деконструкции: если что непонятно, необъяснимо, то подчас необходимо само это необъяснимое толковать как объяснение остального, как некую аксиому, — или, говоря в нравственных терминах, — аксиологему, основополагающий элемент для системы поэтики произведения или даже автора в целом.

У Достоевского такие моменты дезориентации, внезапно возникающей необходимости поиска ключа представляют эпизоды или реплики, по видимости немотивированные контекстом. В отношении интертекстуального ключа, из четырех романов об убийстве больше всего такие эпизоды и реплики, пожалуй, характерны для «Идиота». Но для начала механизм мотивировки сюжета посредством подтекстов можно проиллюстрировать на другом примере из Достоевского (связанном, как и интересующее нас в дальнейшем), с самопожертвованием падшей женщины, здесь — Сони Мармеладовой. О ней дважды сказано, что у нее шляпка «с огненным пером» (6; 143, 150). Первый раз — словами повествователя при описании позорного наряда Сони, увиденного *глазами* Раскольникова, который, вместе с нами, видит ее первый раз, а второй — *словами* Раскольникова, восторженно называющего ее «существом с огненным пером». Общность этого выражения у повествователя и Раскольникова указывает на то, что либо Раскольников «заражает» повествователя своими впечатлениями, либо он Раскольникова — своим языком. Это эмпатическое употребление чужой речи и само по себе полифонично. С другой стороны, и образ сам по себе интертекстуален, так как этот иероглиф позора проститутки (огненное перо) преобразим в известный вне романа символ искупления и возрождения — Феникса или Жар-Птицы. Но есть и более близкий интертекстуальный источник — «Алая буква» Натаниеля Готорна (*The Scarlet Letter*).<sup>4</sup> И у Готорна, и у Достоевского огненный знак позора (соответст-

<sup>4</sup> Прямых свидетельств знакомства Достоевского с этим романом мне найти не удалось, но знакомство Достоевского с Н. Готорном подтверждается тем, что в портфеле журнала «Эпоха» в материалах к публикации находился черновик русского перевода другого романа Готорна — «Блайсдельская колония» (*The Blithedale Romance*). Благодарю Б. Н. Тихомирова за указание на этот факт. Типологически же о сходстве этих двух романов и моделировании в них совести героя посредством немого упрека, исходящего от падшей и презираемой женщины—праведницы, уже говорилось. В русском исследовательском контексте интересен доклад А. В. Аксёнова в Свято-Тихоновском

венно вышитая буква «А» как знак прелюбодеяния / адюльтера и перо на шляпке проститутки) преобразуется в огонь, прожигающий совесть главного героя, настоящего преступника в романе, но и искупительный для него. От этого пожирающего огня совести не убежишь, так как он внутри, а не снаружи. Но у Готорна роман кончается тем, что от себя не убежишь *из Америки*, а у Достоевского мотив и горько-самоироничный тон Свидригайлова подчеркивает, что от себя не убежишь *в Америку*. Голос Готорна «на другом конце провода» дает нам понять истоки антиамериканизма в «Преступлении и наказании», а возможно, и в «Братьях Карамазовых» (где Америка — место, куда якобы смогут сбежать Грушенька с Митей). Эти истоки — в произведении *американского* классика Готорна! Более того, полифоническая эмпатия между повествователем и героем — непонятно, кто из них у кого «заимствует» выражение «огненное перо» с восторженно-искупительным значением, — позволяет предположить, что этот интертекстуальный, готорновский полифонизм доступен как система ассоциаций если не Раскольникову, то хотя бы повествователю.

То же самое можно было бы сказать об антифранцузских выпадах в «Игроке»: они восходят к трагизму женщины, вынужденной себя продавать ради возлюбленного, в классическом произведении француза А. Прево «Манон Леско». Достоевский даже наградил именем его героя-любовника, наивного, но не невинного, своего француза-негодяя в «Игроке»: его Де-Грие, в отличие от героя Прево, не мучим сомнениями по поводу отсутствия добродетелей у его возлюбленной или своей собственной роли в ее возможной продажности или неверности.

Этот сдвиг в характерологии поднимает вопрос, всегда актуальный при интертекстуальных трансформациях: в чем Достоевский при этом спорит с французами или американцами как культурной, нормативной средой? Да, Готорн или Прево могут оказаться «на том конце провода», как и Гоголь, и Гофман, и Пушкин, и многие другие, но важно еще понять, о чем идет их разговор-спор с Достоевским, кто и что утверждает. По-видимому, там, где Прево видит наивную жертву распущенности женщины, — пусть даже и сама она находится в безвыходном положении (такая жертва — Де-Грие у Прево), — Достоевский видит циника и негодяя, который извлекает выгоды из этой безысходности положения женщины (Де-Грие у Достоевского). Как следствие, у Достоевского возникает сюжетный феминизм: безвыходное положение такой женщины оказывается у него не служебным мотивом, а центром всего сюжета и главной трагедией.

В случае же с Готорном такой полемической трансформации сюжета нет, ибо у него драма женщины и так в центре. Скорее можно было бы сказать, что сюжет Сони вторичен по отношению к раскольниковскому, если бы у Достоевского не были так важны побочные мотивы (например, то, что

---

Богословском Университете в Москве, под названием «Сила и реальность совести»: преступление и наказание в романах Н. Готорна и Ф. М. Достоевского» — Москва. Конференция в ПСТБУ, январь 2006 г. Заседание подсекции германской филологии XVI Ежегодной богословской конференции ПСТБУ.

все жертвы преступлений, как и все жертвы, которым Раскольников сочувствует и ради которых, как ему кажется, идет на преступление, — женщины, вынужденные продавать себя подобно Соне). Поэтому спор Достоевского с Готорном о другом — о роли Америки как символа (см. выше) и о том, что всякая женщина страдает как Хэстер и как Соня, то есть в принципе о том, «человек ли женщина?» — выражаясь юридически-пророческим языком Разумихина.

Подобный спор с голосом «на другом конце провода» мы находим и в «Идиоте». Здесь этот спор тоже касается женщины в безвыходном положении, жертвующей собой ради возлюбленного. И здесь даже в еще большей степени, чем в «Преступлении и наказании», не услышав, кто «на другом конце провода», не поймешь цельности всего произведения: оно развалится и тематически, и композиционно, тем лишь подтвердив основательность претензий Г. Джеймса. Однако важно, что Достоевский будет «говорить по телефону» не сам, а предоставит это своей героине, Настасье Филипповне, или, во втором примере — что еще интереснее — герою, Лебедеву, однако, диалогически принимающему ее, женскую боль как свою. Но начнем с камелий.

Речь идет о пети-жё, в котором каждый должен рассказать о себе самое неблагоприятное, и Тоцкий отделяется анекдотом, как он перебил даму у соперника тем, что скупил все любимые ею камелии, опередив своего соперника (у которого, и в случае с камелиями и дамой — их адресатом, были намного более серьезные намерения, чем у самого Тоцкого).

«— Что всего более облегчает мне мою задачу, — начал Афанасий Иванович, — это неременная обязанность рассказать никак не иначе, как самый дурной поступок всей моей жизни. В таком случае, разумеется, не может быть колебаний: совесть и память сердца тотчас же подскажут, что именно надо рассказывать. Сознаюсь с горечью, в числе всех бесчисленных, может быть, легкомысленных и... ветреных поступков жизни моей есть один, впечатление которого даже слишком тяжело залегло в моей памяти. Случилось тому назад лет около двадцати; я заехал тогда в деревню к Платону Ордынцеву. Он только что выбран был предводителем и приехал с молодою женой провести зимние праздники. Тут как раз подошло и рождение Анфисы Алексеевны, и назначались два бала. К тому времени был в ужасной моде и только что прогремел в высшем свете прелестный роман Дюма-фиса „La dame aux camélias“, поэма, которой, по моему мнению, не суждено ни умереть, ни состариться. В провинции все дамы были восхищены до восторга, те, которые по крайней мере прочитали. Прелесть рассказа, оригинальность постановки главного лица, этот заманчивый мир, разобранный до тонкости, и, наконец, все эти очаровательные подробности, рассыпанные в книге (насчет, например, обстоятельств употребления букетов белых и розовых камелий по очереди), одним словом, все эти прелестные детали, и всё это вместе, произвели почти потрясение. Цветы камелий вошли в необыкновенную моду. Все

требовали камелий, все их искали. Я вас спрошу: много ли можно достать камелий в уезде, когда все их для балов спрашивают, хотя бы балов и немного было? Петя Ворховской изнывал тогда, бедняжка, по Анфисе Алексеевне. Право, не знаю, было ли у них что-нибудь, то есть, я хочу сказать, могла ли у него быть хоть какая-нибудь серьезная надежда? Бедный с ума сходил, чтобы достать камелий к вечеру на бал для Анфисы Алексеевны. Графиня Соцкая, из Петербурга, губернаторши гостья, и Софья Беспалова, как известно стало, приедут наверно с букетами, с белыми. Анфисе Алексеевне захотелось, для некоторого особого эффекту, красных. Бедного Платона чуть не загоняли; известно — муж; поручился, что букет достанет, и — что же? Накануне перехватила Мытищева, Катерина Александровна, страшная соперница Анфисы Алексеевны во всем; на ножах с ней была. Разумеется, истерика, обморок. Платон пропал. Понятно, что если бы Пете промыслить где-нибудь в эту интересную минуту букет, то дела его могли бы очень сильно подвинуться; благодарность женщины в таких случаях безгранична. Мечется как угорелый; но дело невозможное, и говорить тут нечего. Вдруг сталкиваюсь с ним уже в одиннадцать вечера, накануне дня рождения и бала, у Марьи Петровны Зубковой, соседки Ордынцева. Сияет. „Что с тобой?“ — „Нашел! Эврика!“ — „Ну, брат, удивил же ты меня! Где? Как?“ — „В Екшайске (городишко такой там есть, всего в двадцати верстах, и не наш уезд), Трепалов там купец есть, бородач и богач, живет со старухой женой, и вместо детей одни канарейки. Пристрастились оба к цветам, у него есть камелии“. — „Помилуй, да это не верно, ну, как не даст?“ — „Стану на колени и буду в ногах валяться до тех пор, пока даст, без того не уеду!“ — „Когда едешь-то?“ — „Завтра чем свет, в пять часов“. — „Ну, с Богом!“ И так я, знаете, рад за него; возвращаюсь к Ордынцеву; наконец, уж второй час, а мне все этак, знаете, мерещится. Хотел уже спать ложиться, вдруг преоригинальная мысль! Пробираюсь немедленно в кухню, бужу Савелия-кучера, пятнадцать целковых ему, „подай лошадей в полчаса!“ Через полчаса, разумеется, возок у ворот; у Анфисы Алексеевны, сказали мне, мигрень, жар и бред, — сажусь и еду. В пятом часу я в Екшайске, на постоялом дворе; переждал до рассвета, и только до рассвета; в седьмом часу у Трепалова. „Так и так, есть камелии? Батюшка, отец родной, помоги, спаси, в ноги поклонюсь!“ Старик, вижу, высокий, седой, суровый — страшный старик. „Ни-ни, никак! Не согласен!“ Я бух ему в ноги! Так-таки и растянулся! „Что вы, батюшка, что вы, отец?“ — испугался даже. „Да ведь тут жизнь человеческая!“ — кричу ему. „Да берите, коли так, с Богом“. Нарезал же я тут красных камелий! чудо, прелесть, целая оранжерейка у него маленькая. Вздыхает старик. Вынимаю сто рублей. „Нет, уж вы, батюшка, обижать меня таким манером не извольте“. — „А коли так, говорю, почтенный, благоволите эти сто рублей в здешнюю больницу для улучшения содержания и пищи“. — „Вот это, говорит, батюшка, дело другое, и доброе, и благородное, и богоугодное; за здоровье ваше и подам“. И понравился мне, знаете, этот русский старик, так сказать, коренной русак, *de la vraie souche*

[исконный, *франц.*]. В восторге от удачи, тотчас же в обратный путь; воротился окольными, чтобы не встретиться с Петей. Как приехал, так и посылаю букет к пробуждению Анфисы Алексеевны. Можете себе представить восторг, благодарность, слезы благодарности! Платон, вчера еще убитый и мертвый Платон, — рыдает у меня на груди. Увы! Все мужья таковы с сотворения... законного брака! Ничего не смею прибавить, но только дела бедного Пети с этим эпизодом рухнули окончательно. Я сперва думал, что он зарежет меня, как узнает, даже уж приготовился встретить, но случилось то, чему бы я даже и не поверил: в обморок, к вечеру бред и к утру горячка; рыдает как ребенок, в конвульсиях. Через месяц, только что выздоровел, на Кавказ отпросился; роман решительный вышел! Кончил тем, что в Крыму убит. Тогда еще брат его, Степан Ворховской, полком командовал, отличился. Признаюсь, меня даже много лет потом угрызения совести мучили: для чего, зачем я так поразил его? И добро бы я сам был влюблен тогда? А то ведь простая шалость, из-за простого волокитства, не более. И не перебей я у него этот букет, кто знает, жил бы человек до сих пор, был бы счастлив, имел бы успехи, и в голову б не пришло ему под турку идти.

Афанасий Иванович примолк с тем же солидным достоинством, с которым и приступал к рассказу» (8; 127–129).

Достоинство в тоне Тоцкого, его апелляция к безошибочности голоса совести в начале рассказа, условно-сослагательное наклонение в описании возможности избежать трагических последствий для его соперника, кидание в ноги купцу, жертва на благотворительность в больницу, для которой сегодня найдено точное выражение — «отмывание прибыли», — все это свидетельствует о том, что он не просто циник, но и ханжа. Однако такой тон по отношению к нему рассказчик берет с самого начала. С этой точки зрения он Настасье Филипповне известен, шокировать ее новизной своего поведения не может. Поэтому особенно «фантастично», «колоритно» (выражения Тоцкого о Настасье), поразительно, аффектированно и немотивированно выглядит описание ее раздражения и возмущения рассказом Тоцкого вначале и в конце самого рассказа.

В начале: «Настасья Филипповна во все время его рассказа пристально рассматривала кружевцо оборки на своем рукаве и щипала ее двумя пальцами левой руки, так что ни разу не успела и взглянуть на рассказчика» (8; 127).

В конце же: «Заметили, что у Настасьи Филипповны как-то особенно засверкали глаза и даже губы вздрогнули, когда Афанасий Иванович кончил. Все с любопытством поглядывали на них обоих.<sup>5</sup> <...>

<sup>5</sup> О видимом равнодушии героев, которых слова другого задевают за живое, я писала в связи с Петровым в «Записках из Мёртвого дома» в книге «Dostoevsky's Taboos» (Ch. «The Notes from the House of the Dead as the Beginning of Specifically Dostoevskian Taboos»). Здесь важно отметить, что такое видимое равнодушие к рассказу и рассказчику, когда слушателю стыдно за словесное faux pas рассказчика или собеседника, у Достоевского признак боли и важности сказанного для слушателя, именно благодаря тому, как тщательно слушатель эту реакцию скрывает.

— Вы правы, Афанасий Иванович, пети-жѣ прескучное, и надо поскорей кончить, — небрежно вымолвила Настасья Филипповна <...>» (8; 129–130).

В описании реакции Настасьи Филипповны важно то, что эту реакцию замечают окружающие («заметили, что...»), то есть следят за ней и понимают, что не только Тоцкий, но и никто другой о настоящих больных местах не говорит, но что они всем известны. Это задает код беседы, понятный героям и заданный читателю для усвоения. Однако в тот момент, когда мы этот код прочитываем, нам может представиться несколько странным, до какой степени не все, а именно Настасья стыдится Тоцкого и шокирована его цинизмом. Ведь, казалось бы, она его знает. Наверное, дело не только в том, что он по своему обыкновению ускользнул от голоса совести игриво-светским рассказом, но и в том, что рассказ этот был о камелиях, и более того, о *Даме с камелиями*, — то есть о том, что для Настасьи Филипповны может иметь отнюдь не только светское значение. Отводя свой выстрел от опасной для него самого мишени, Тоцкий ненароком (?) попадает в яблочко чужой — в самую болевую точку Настасьи Филипповны.

Вот как об этом пишет Ю. М. Лотман:

«Интересный материал дает наблюдение над движением творческих замыслов Достоевского: задумывая какой-либо характер, Достоевский обозначает его именем или маркирует каким либо признаком, который позволяет ему сблизить его с каким-либо имеющимся в его памяти символом, а затем „проигрывает“ различные сюжетные ситуации, прикидывая, как эта символическая фигура могла бы себя в них вести. Многозначность символа позволяет существенно варьировать „дебюты“, „миттель-“ и „эндшпили“ анализируемых сюжетных ситуаций, к которым Достоевский многократно обращается, перебирая те или иные „ходы“.

Так, например, за образом Настасьи Филипповны сразу же открыто (прямо назван в тексте Колей Иволгиным и косвенно Тоцким) возникает образ „Дамы с камелиями“ — „камелии“»<sup>6</sup>.

Для подхода Лотмана здесь характерно то, что его не интересует бахтински-значимая цель «проигрывания» Настасьи Филипповны как «камелии», а именно — стремление дать нам заглянуть в ее собственное самосознание, понять, что у нее-то самой, этой «камелии» болит. С этой точки зрения важна именно ее реакция на рассказ Тоцкого, ничем иным, кроме как тайной болью, не мотивированная. Она разъяряется, называет его «господином с камелиями» и прекращает всю «игру».

Первый раз камелией называет Настасью Филипповну не Коля, а генерал Иволгин, а Коля лишь повторяет за отцом. Генерал Иволгин, причем сразу же, откликается положительно на просьбу Мышкина ввести его в дом к Настасье Филипповне; осуждение же в устах генерала сильно, но недолговечно:

---

<sup>6</sup> Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 198–199.



«— Я, кроме того, к вам с одной просьбой, генерал. Вы никогда не бывали у Настасьи Филипповны?»

— Я? Я не бывал? Вы это мне говорите? Несколько раз, милый мой, несколько раз! — вскричал генерал в припадке самодовольной и торжествующей иронии. — Но я наконец прекратил сам, потому что не хочу поощрять неприличный союз. Вы видели сами, вы были свидетелем в это утро: я сделал всё, что мог сделать отец, — но отец кроткий и снисходительный; теперь же на сцену выйдет отец иного сорта, и тогда — увидим, посмотрим: заслуженный ли старый воин одолеет интригу, или бесстыдная камелия войдет в благороднейшее семейство.

— А я вас именно хотел попросить, не можете ли вы, как знакомый, ввести меня сегодня вечером к Настасье Филипповне? Мне это надо непременно сегодня же; у меня дело; но я совсем не знаю, как войти. Я был давеча представлен, но все-таки не приглашен: сегодня там званый вечер. Я, впрочем, готов перескочить через некоторые приличия, и пусть даже смеются надо мной, только бы войти как-нибудь.

— И вы совершенно, совершенно попали на мою идею, молодой друг мой, — воскликнул генерал восторженно, — я вас не за эту мелочь звал! — продолжал он <...>» (8; 107).

Все это — слова вчуже. Поэтому и то, что говорит вслед за отцом Коля, очень быстро теряет важность в собственно Колиных глазах:

«— А у вас дело? Или вы так только, *pour passer le temps* [чтобы провести время, *франц.*] в „благородном обществе“?»

— Нет, я, собственно... то есть я по делу... мне трудно это выразить, но...

— Ну, по какому именно, это пусть будет как вам угодно, а мне главное то, что вы там не просто напрашиваетесь на вечер, в очаровательное общество камелий, генералов и ростовщиков. Если бы так было, извините, князь, я бы над вами посмеялся и стал бы вас презирать» (8; 112–113).

Самому же Достоевскому, безусловно, важно ввести мотив *камелий*, именно для сцены с Тоцким, где Настасья Филипповна камелией не названа и названа быть не может. Но такая активизация неприличного смысла табуированного связана не только и не столько со светскими приличиями, сколько с тем, что есть вполне конкретное лицо, для которого эти приличия невыносимы, и лицо это — сама Настасья Филипповна. То есть упоминание подтекста «Дамы с камелиями» — способ дать словесный портрет ее самосознания (она осознает *Дамой с камелиями* себя). Прием этот бахтинский, а не просто лотмановская «игра с интертекстами на русской почве». Важно в этом эпизоде и то, что речь идет не о каких-то «камелиях» вообще — впрочем, получивших свое прозвище именно после «Дамы с камелиями» или в связи с ней, — а именно об этой героине, пожертвовавшей жизнью возлюбленному, для которого она почитала себя нравственной обузой. Здесь важно, что сюжет этот, на момент появления интертекста, в самом «Идиоте» еще только предвосхищается: Настасья Филипповна еще только что познакомилась с князем, тем, кому она впо-

следствии не захочет стать обузой. Сходство и сродство Настасьи Филипповны и *Дамы с камелиями*, предвосхищенное ее собственной интуицией, на тот момент осознается только автором, а не рассказчиком и уж тем более не героями.

Дело тут именно в интуиции Настасьи Филипповны. Достоевский — то ее создал, как и весь последующий сюжет, и понятно, как он связал одно с другим. Но почему она сама так болезненно реагирует на упоминание Тоцким веселого «анекдота» о камелиях, где упоминается «Дама с камелиями» Дюма-сына? Только ли потому, что этот рассказ позволяет Тоцкому по-светски ловко уйти от ее упрека, пусть и немого? Но ведь она и не собиралась ловить его на том, что и так было известно всем присутствовавшим у нее в доме. А может быть, важнее то, что *Дама с камелиями* для нее лично — мотив болезненный, и ей как раз обидно, что Тоцкий саму эту боль превратил в шутку, а сюжет трагической героини — в «модную тему», то есть в повод для своего рассказа, а не в его центр? В таком случае выразителем ее боли будет не ее «колоритное» и «фантастическое» поведение, а тот единственный угол зрения, при котором это поведение *перестает* быть фантастическим: она ведет себя как человек, шокированный бестактностью кого-то, кто посмел бы публично, в свете заговорить о ее личной судьбе, самосознании и трагедии. В таком свете она оказывается выразителем не скандального поведения, а соблюдения приличий. Для нее Дама с камелиями и она сама — одно лицо.<sup>7</sup>

Интересно, что оценка Г. Джеймсом толстых романов напоминает слова Тоцкого о Настасье Филипповне, как раз в контексте ее на первый взгляд странной реакции на упоминание «Дамы с камелиями»: «Нешлифованный алмаз — я несколько раз говорил это... / И Афанасий Иванович глубоко вздохнул» (8; 149). И у Тоцкого, и у Г. Джеймса дело в одном и том же: они не видят «шлифовки» в мотивах выражения чужой боли, не видят этих мотивов в качестве основного *композиционного* принципа, поэтому поведение Настасьи Филипповны кажется Тоцкому потерявшей шанс красотой (как мы вскоре увидим, дело именно в ее боли и в том, что Тоцкий этой боли не замечает), и то же самое видит Г. Джеймс в таком романе как «Идиот» в целом.<sup>8</sup> Только поняв мотив боли у Настасьи Филипповны, мы можем воскликнуть о ней, подобно Мышкину: «В вас всё — совершенство!» (8; 118) Этого совершенства Г. Джеймс не видит не потому, что не понимает языка боли, но, как это ни иронично, не понимает его именно в тех случаях, когда не слышит структурирующего подтекста.

Дальше это сходство Настасьи Филипповны и *Дамы с камелиями*, ощущаемое как тождество, подтвердится в судьбе и в жертвенном (или самоубийственном) желании Настасьи Филипповны устраниваться из жизни

---

<sup>7</sup> Для моего подхода крайне важно, что система норм и приличий у Достоевского часто сигнализируется именно поведением, скандальным с точки зрения известных и принятых норм. См. об этом «Dostoevsky's Taboos».

<sup>8</sup> Относительно сигналов боли как *структурирующего* принципа у Достоевского см. мою книгу «Dostoevsky's Taboos».

возлюбленного. Она попытается сделать это, подобно Маргарите Готье и Виолетте в «Травиате». Этим и кое-чем еще похожа она и на их исходный прототип, Мари-Альфонсину Дюплесси, — несчастья которой, кстати, начались с того, что к ней приставал ее собственный отец — более откровенный вариант Тоцкого. Затем, когда ей исполнилось двенадцать лет, отец начал продавать ее, — подобно тому, чем Тоцкий занимается как раз в рассматриваемой сцене у Настасьи Филипповны (причем торги по-разному касаются Гани и генерала Епанчина). Очевидно, именно это-то так ее и задевает. Удивительно, что она предугадывает то, что может знать только сам Достоевский: как ее сходство с Дамой с камелиями связано не только с драмой в прошлом или настоящим, но и с определением ее дальнейшей судьбы. По-видимому, интуиция внутреннего сродства с персонажем из подтекста может сделать героя не только гиперчувствительным, но и вещим, то есть предвидящим свою судьбу, известную только его создателю, автору. Более того, по приведенному выше мнению Ю. М. Лотмана, с которым я могу согласиться лишь отчасти, — возможно, это подобие, так тонко уловленное самой Настасьей Филипповной, и послужило причиной того, что автор развил сюжет так, а не иначе, наделив Настасью судьбой и поведением Маргариты Готье. Ведь Ю. М. Лотман говорит именно о том, как память Достоевского об этих сюжетах создает сами сюжетные ходы. Повторю еще раз слова Ю. М. Лотмана: «...задумывая какой-либо характер, Достоевский обозначает его именем или маркирует каким-либо признаком, который позволяет ему сблизить его с каким-либо имеющимся в его памяти символом, а затем „проигрывает“ различные сюжетные ситуации, прикидывая, как эта символическая фигура могла бы себя в них вести».

Выделенные (мною) слова сразу позволяют заметить, что Ю. М. Лотман пытается вывести формальные законы влияния интертекстуальной аллюзии на сюжетосложение — и только. Это, конечно, немало, но не объясняет того, почему *сама-то* Настасья Филипповна так чувствительна к тому, что ей предвещает в дальнейшем сходство с Маргаритой Готье. Такое впечатление, как будто Достоевский развивает дальнейший сюжет, руководствуясь законами болевой реакции своей героини: то, что она с тоской предчувствует, и станет определяющим моментов закономерного для автора развития ее характера. Заметив эту закономерность, мы уже не можем представить себе сюжета «Идиота» в виде разваливающейся конструкции или хаоса. Остается только жалеть, что ее не заметил Г. Джеймс и многие другие читатели, скептически относящиеся к формальной обработке Достоевским материала. Здесь полифонизм выходит на новый, казалось бы, фантастический или постмодернистский уровень: героиня диктует автору, как ему развивать ее сюжет. И всё потому, что для поэтики Достоевского язык боли героев — самый выразительный и надежный критерий, так что он не только пишет «их» на этом языке, но и не может притвориться, что не понимает, когда *они* ему что-то этим языком говорят.

Но, однако же, Настасья изо всех сил пытается отсрочить принесение себя в жертву, даже понимая ее неизбежность. В третьей главе второй части романа Рогожин рассказывает Мышкину, как Настасья прямо говорит ему, что видит, как он ее после свадьбы зарежет, и при этом говорит о своей свадьбе, как о предании себя на заклание, а о времени до нее — как об отсрочке казни: «Я от тебя не отрекаюсь совсем; я только подождать еще хочу, сколько мне будет угодно, потому я всё еще сама себе госпожа...» (8; 177). Глава эта заканчивается едва ли не истеричным описанием суеты вокруг ножа, которым в дальнейшем Рогожин будет пытаться зарезать Мышкина, а зарежет Настасью Филипповну:

«— Оставь, — проговорил Парфен и быстро вырвал из рук князя ножик, который тот взял со стола, подле книги, и положил его опять на прежнее место.

— Я как будто знал, когда въезжал в Петербург, как будто предчувствовал... — продолжал князь. — Не хотел я ехать сюда! Я хотел все это здешнее забыть, из сердца прочь вырвать! Ну, прощай... Да что ты!

Говоря, князь в рассеянности опять было захватил в руки со стола тот же ножик, и опять Рогожин его вынул у него из рук и бросил на стол. Это был довольно простой формы ножик, с оленьим черенком, нескладной, с лезвием вершка в три с половиной, соответственной ширины.

Видя, что князь обращает особенное внимание на то, что у него два раза вырывают из рук этот нож, Рогожин с злобною досадой схватил его, заложил в книгу и швырнул книгу на другой стол.

— Ты листы, что ли, им разрезаешь? — спросил князь, но как-то рассеянно, все еще как бы под давлением сильной задумчивости.

— Да, листы.

— Это ведь садовый нож?

— Да, садовый. Разве садовым нельзя разрезать листы?

— Да он... совсем новый.

— Ну что ж, что новый? Разве я не могу сейчас купить новый нож? — в каком-то испуге вскричал наконец Рогожин, раздражавшийся с каждым словом.

Князь вздрогнул и пристально поглядел на Рогожина» (8; 180–181).

Достоевский неоднократно дает понять нам, в чем главное отличие Настасьи Филипповны от Маргариты Готье. Настасья Филипповна умирает не от чахотки, а от ножа. Тут важен другой подтекст, связанный с другой знаменитой французской куртизанкой, графиней Дюбарри. О ней речь идет в романе непосредственно перед эпизодом с ножом, не в третьей главе второй части, а во второй. Графиня, как мы вскоре вспомним, и на эшафоте умоляла палача помедлить. Тут отсрочку брака с Рогожиным подтекст о мадам Дюбарри объясняет больше, чем может объяснить психология. Почему Настасья Филипповна мечется между Мышкиным и Рогожиным, оттягивая свадьбу с Рогожиным (и тем — свою гибель), иногда даже попыткой венчания с самим Мышкиным? Психологические объяснения таких метаний и непоследовательности, конечно, достоверны, но

слишком многообразны и тавтологичны, а потому необязательны. Да, она травмирована в детстве (или шире, в юности, при пробуждении полового инстинкта) тем, что ее продает отец или тот, кто призван его заменить по его смерти, то есть практически отчим, — а потому и истерична, и парадоксальна в своем поведении. Но сказать, что это причина ее «фантастического» или «колоритного» поведения (сам Тоцкий говорит генералу Епанчину: «Я вам говорил, что *колоритная* женщина...» — 8; 145), — это не объяснение именно ее, Настасьи Филипповны, мотивов и характера, так как может служить объяснением и к совершенно другим типам поведения: например, Нечки Незвановой или даже Сони Мармеладовой, — а также поведения любой из нас, женщин-читательниц Достоевского, травмированных подобным образом в *реальной* жизни. С другой же стороны, и это ее метание, исходя из психоанализа, можно объяснить иными причинами: например, тем, что она садистка, мазохистка, нарциссистка или даже просто нуждается в деньгах, а потому и выказывает внешнее презрение к ним (как Полина в «Игроке»). Почему же именно Настасья Филипповна, именно в «Идиоте» и именно в сложившихся по контексту сюжета обстоятельствах ведет себя не так, как другие подобные ей по биографии и психологическому типу травмы женщины у Достоевского же? Психология, как мы увидим, здесь нам поможет меньше, чем, казалось бы, не к месту упомянутая графиня Дюбарри. Ведь психологические типы у Достоевского хоть и очень важны для понимания его актуальности для реальной жизненной юдоли и судьбы нас всех, страдальцев и страдалиц, но сами в мотивировке *сюжета* ничего не объясняют, а, наоборот, нуждаются в объяснении. Гораздо важнее попытаться понять, зачем именно в данном произведении, исходя из его целостной картины и проблематики, данному автору (здесь — Достоевскому) понадобился именно такой психологический тип. В конечном итоге именно это и делает художественную реальность актуальной для жизни, уравнивая нормативность классицизма в «реалистическом» романе: каждый неповторим и у каждого свой «сюжет» и свои мотивы, в том числе и у Настасьи Филипповны. Если, интерпретируя роман, мы увидим только ее «реалистичность», подобие известным нам из жизни страданиям, то мы не увидим ее саму, а потому и «по жизни» никакого урока сострадания нам поэтика Достоевского не принесет, а только даст повод поупражняться в проекции себя на Настасью Филипповну, то есть в нарциссизме. Таким образом, психоаналитический подход здесь чреват тавтологичностью: применяя его, мы ведем себя как больные — страдающие проекцией и нарциссизмом, приписывая самому Достоевскому то, что его «жестокий талант» сводит нас с ума.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Такой подход свойственен не только Н.К. Михайловскому (см.: Жестокий талант // Михайловский Н.К. Литературная критика: Статьи о русской литературе XIX — начале XX века. Л., 1989. С. 153–235.), но отчасти и Малкольму Джоунсу в его книге «Достоевский после Бахтина» (на русском языке: СПб., 1999), особенно в предложенной им модели воздействия на читателя: «driving crazy» (то есть сведение с ума).

Итак, двумя важнейшими подтекстами, объясняющими иначе необъяснимое, в «Идиоте» являются мотивы «Дамы с камелиями» и — совершенно неожиданно — графини Дюбарри. Причем если первый мотив помогает понять в реакции Настасьи Филипповны то, чего не понимает Тоцкий, то второй еще важнее: он раскрывает нам то, чего не замечает Мышкин. Не понимает или не замечает этого, по-видимому, и рассказчик (но отнюдь не автор). Именно в таких случаях интертексты становятся не просто «интересными» или обогащающими наше видение автора, а насущно-императивными для понимания произведения в целом, — особенно учитывая полифонизм, то есть ненадежность рассказчика как авторского рупора.

Здесь следует еще раз подчеркнуть важность дифференциации между автором как конструктором-рассказчиком и автором как задающим структуру произведения и ее смысл в целом. Это различие у Достоевского подтверждается и другими примерами, не связанными с «женским вопросом», о котором мы ведем здесь речь. В отличие от автора рассказчик, например, может и не знать о том, что некоторые его реплики повторяют в своих целях герои. Так рассказчик сравнивает с гоголевским поручиком Пироговым Ганю Иволгина (гл. I-я части четвертой), а сам Ганя, в той же главе, в самом конце, — Ипполита. Эта параллель важна не рассказчику, а автору, самому Достоевскому, и свидетельствует она о том, что романист задает конструктор рассказчика как персонажа, столь же ограниченного в своих оценках и склонного к обличениям, как и Ганя.

Такую же функцию дифференциации между автором и рассказчиком выполняет, в частности, и эпизод, о котором пойдет речь сейчас. Только в нашем случае это будет не ирония обличительства у рассказчика и героя, бессознательно цитирующего этого рассказчика, а сдвиг симпатии: рассказчик (и мы с ним) будем здесь симпатизировать Мышкину, а Достоевский — возможно, раздражающему князя Лебедеву.

Лебедев читает о графине Дюбарри «в лексиконе».<sup>10</sup> Посмотрим, каков контекст ее упоминания, какие на тот момент отношения между ней и сюжетом. Здесь следует обратить внимание на выделенные мною слова:

«— Я вот уже третий день здесь лежу, и чего нагляделся! — кричал молодой человек (племянник Лебедева. — *О. М.*), не слушая. — Пред-

<sup>10</sup> См.: Энциклопедический лексикон, посвященный его величеству Государю Императору Николаю Павловичу. Том Семнадцатый: Дю-Дят. СПб., 1841. С. 377-378. Выражаю признательность Б. Н. Тихомирову за предоставление возможности ознакомиться с этим ценнейшим текстом, который проливает свет на такие стилистические особенности самого Достоевского, как, например, тавтологические каламбуры в речи рассказчика (здесь с корнем -выс- / -выш-), употребление его героями слова «ангельчик», а также иронического раскавычивания чужой речи. Ниже примеры этих особенностей выделены курсивом (для простоты цитирую по новой орфографии): «после смерти отца обучалась модному искусству и нравственности в модном магазине и так прославилась своей красотой, что волокиты и весь Париж знали её под прозвищем „Ангельчика“, L'Ange. Этот *ангелчик* прямо из магазина поступил на содержание к графу Дюбарри, который имел в виду не одно приятное ее сообщество, но и другие, *высшие*, цели для собственного возвышения: он старался изо всех сил подслужиться ей королю, который был совсем не прочь от знакомств прелестных...»

ставьте себе, что он вот этого ангела, вот эту девушку, теперь сироту, мою двоюродную сестру, свою дочь, подозревает, у ней каждую ночь милых друзей ищет! Ко мне сюда потихоньку приходит, под диваном у меня тоже разыскивает. С ума спятил от мнительности; во всяком углу воров видит. Всю ночь поминутно вскакивает, то окна смотрит, хорошо ли заперты, то двери пробует, в печку заглядывает, да этак в ночь—то раз по семи. За мошенников в суде стоит, а сам ночью раза по три молиться встает, вот здесь в зале, на коленях, лбом и стучит по получасу, и за кого-кого не молится, чего-чего не причитает, спьяна—то? За упокой души графини Дюбарри молился, я слышал своими ушами; Коля тоже слышал: совсем с ума спятил!

— Видите, слышите, как он меня срамит, князь! — покраснев и действительно выходя из себя, вскричал Лебедев. — А того не знает, что, может быть, я, пьяница и потаскун, грабитель и лиходея, за одно только и стою, что вот этого зубоскала, еще младенца, в свивальники обертывал, да в корыте мыл, да у нищей, овдовевшей сестры Анисьи я, такой же нищий, по ночам просиживал, напролет не спал, за обоими ими больными ходил, у дворника внизу дрова воровал, ему песни пел, в пальцы прищелкивал, с голодным—то брюхом, вот и вынырчил, вон он смеется теперь надо мной! Да и какое тебе дело, если б я и впрямь за упокой графини Дюбарри когда-нибудь однажды лоб перекрестил? Я, князь, четвертого дня, первый раз в жизни, ее жизнеописание в лексиконе прочел. Да знаешь ли ты, что такое была она, Дюбарри? Говори, знаешь или нет?

— Ну вот, ты один только и знаешь? — насмешливо, но нехотя пробормотал молодой человек.

— Это была такая графиня, которая, из позору выйдя, вместо королевы заправляла и которой одна великая императрица, в собственноручном письме своем, „*ma cousine*“ написала. Кардинал, нунций папский, ей на леве-дю-руа (знаешь, что такое было леве-дю-руа?) чулочки шелковые на обнаженные ее ножки сам вызвался надеть, да еще за честь почитая, — этакое—то высокое и святейшее лицо! Знаешь ты это? По лицу вижу, что не знаешь! Ну, как она померла? Отвечай, коли знаешь!

— Убирайся! Пристал.

— Умерла она так, что после этакой—то чести, этакую бывшую властелинку, потащил на гильотину палач Самсон, заневинно, на потеху пуарсардов парижских, а она и не понимает, что с ней происходит, от страху. Видит, что он ее за шею под нож нагибает и пинками подталкивает, — те-то смеются, — и стала кричать: „*Encore un moment, monsieur le bourreau, encore un moment!*“ Что и означает: „Минуточку одну еще повремените, господин буро, всего одну!“ И вот за эту—то минуточку ей, может, Господь и простит, ибо дальше этакое мизера с человеческою душой вообразить невозможно. Ты знаешь ли, что значит слово мизер? Ну, так вот он самый мизер и есть. От этого графининога крика, об одной минуточке, я как прочитал, у меня точно сердце захватило щипцами. И что тебе в том, червяк, что я, ложась на ночь спать, на молитве вздумал ее, грешницу

великую, помянуть. Да потому, может, и помянул, что за нее, с тех пор как земля стоит, наверно никто никогда и лба не перекрестил, да и не подумал о том. Ан ей и приятно станет на том свете почувствовать, что нашелся такой же грешник, как и она, который и за нее хоть один раз на земле помолился. Ты чего смеешься—то? Не веришь, атеист. А ты почему знаешь? Да и то соврал, если уж подслушал меня: я не просто за одну графиню Дюбарри молился; я причитал так: „Упокой, Господи, душу великой грешницы графини Дюбарри и всех ей подобных“, а уж это совсем другое; ибо много таких грешниц великих, и образцов перемены фортуны, и вытерпевших, которые там теперь мнутя, и стонут, и ждут; да я и за тебя, и за таких же, как ты, тебе подобных, нахалов и обидчиков, тогда же молился, если уж взялся подслушивать, как я молюсь..» (8; 163–165).

Лебедев якобы увиливает от вопроса Мышкина о Настасье Филипповне посредством рассказа о своем сочувствии графине Дюбарри; рассказчик симпатизирует Мышкину, который хочет «поймать» Лебедева на увилывании, а Достоевский — Лебедеву, который как раз видит сходство между страданиями графини и Настасьи Филипповны. При этом видит Лебедев это сходство потому, что сам в данный момент страдает, так как он сам, как и графиня Дюбарри, «образец перемены фортуны», к тому же только что овдовел, и ему не до Мышкина. Мышкин же сходства судьбы между графиней, Настасьей и Лебедевым здесь не видит потому, что склонен видеть в Лебедеве интригана, и только. Мы—то, читатели, симпатизируем здесь рассказчику, который навязывает нам свой тон, а потому и Мышкину, с точки зрения которого мы только и слышим вопрос, а потому — и ответ. Зато автор, Достоевский, здесь на стороне Лебедева, который на этот момент может увидеть страдание Настасьи Филипповны изнутри, как свое.

В этом эпизоде поразителен контраст между шутовским тоном Лебедева и тем, что он затрагивает самые насущные для проблематики «Идиота» и Достоевского в целом темы. Лебедев говорит о достоинстве взаимопомощи в бедности и «мизере» (унижении). Это слово, по-видимому, восходит не только к карточной игре, а отчасти и к «Отверженным», то есть к «Les Misérables», названию любимого Достоевским романа-эпопеи Гюго, с намеком на солидарность между графиней Дюбарри, Козеттой, Фаншеттой и самой Настасьей Филипповной. В шутовские уста Лебедева Достоевский вкладывает и такую драгоценную для его собственного мира идею, как взаимопонимание всех «образцов перемены фортуны» (8; 165), падших и грешников, которые именно в силу этого взаимопонимания могут молиться друг о друге доходчиво. Еще важнее мысль о том, что не верить в такое взаимопонимание и взаимопомощь грешников — то же самое, что быть атеистом, то есть не верить в Самого Бога. Именно этот, не оговоренный знак равенства между тем и этим и порождает, казалось бы, абсурдный попрек Лебедева племяннику, обвинение его в атеизме на основании невнимания к молитве о графине Дюбарри. Да, стилистически Лебедев изъясняется абсурдно, как часто Достоевский



излагает многое сокровенное для себя. Но это не повод не замечать сокровенности и принципиальной важности этих идей.

Тем более поразительно то, что Мышкин все эти ключевые темы пропускает мимо ушей, воспринимает *только* как лебедевский отвлекающий маневр, попытку уйти от вопросов о Настасье Филипповне. Чуть позже, но в том же разговоре, только ставшем приватным, он с возмущением скажет Лебедеву: «Кажется, я очень хорошо вас понимаю, Лукьян Тимофеевич: вы меня, наверно, не ждали. Вы думали, что я из моей глуши не подымусь по вашему первому уведомлению, и написали для очистки совести. А я вот и приехал. Ну, полноте, не обманывайте. Полноте служить двум господам» (8; 166). Именно потому, что Мышкин позволяет себе считать, что он Лебедева «кажется очень хорошо понимает», и становится ясным, что он не понимает его совсем. Единственное, что Мышкин извлек из всей предыдущей тирады Лебедева, — это то, что тот увиливает и продажен.

«Служить двум господам» — ведь это не только о себе и Рогожине, но и цитата из Евангелия о невозможности служить одновременно Богу и маммоне, то есть деньгам. Таким образом, Мышкин говорит здесь как власть имущий, если не как Сам Иисус. В тот момент, когда мы сознаем, *какую* тяжелую артиллерию князь выдвигает для попрека Лебедеву, мы понимаем, что князь много на себя берет, и наша уверенность в том, что он «очень хорошо понимает» Лебедева начинает, пусть подсознательно, колебаться. Особенно пародийно такая двойная отсылка — к себе и к Рогожину, с одной стороны, и к Богу и маммоне — с другой, начинает звучать, если вспомнить, что Рогожин богат (и поэтому Лебедеву за услуги платит), а Мышкина Достоевский в записной тетради к роману называет «Князь Христос» (9; 246, 249, 253). Это может объяснить, почему такое определение не обязательно свидетельствует о том, что, по замыслу Достоевского, Князь тождественен Христу: в контексте «двух господ» ясно, что это сравнение может быть пародийным, может, как раз, свидетельствовать о том, что Мышкин слишком много на себя берет, *не* будучи Христом. Самое достоверное подтверждение пародийности контекста здесь именно то, что Мышкину в приведенной цитате изменяет обычное его сострадание, способность увидеть чужую боль. Хоть и сам Мышкин типичный «образец перемены фортуны», но своего сходства с Лебедевым — а потому и с графиней Дюбарри и с Настасьей Филипповной — он здесь не улавливает. Кроме того, еще большой вопрос, не служит ли он сам «двум господам» — Настасье и Аглае, а потому не подобен ли он Лебедеву и в том, в чем его упрекает.

Особенно удивительно, что князь не замечает или даже не желает замечать личного горя Лебедева, его недавнего вдовства, и само это горе, а точнее его проявления, упоминания о нем, склонен приписывать аффектации и кривлянию:

«—Я и не знал, что у вас такое хозяйство, — сказал князь с видом человека, думающего совсем о другом. — Си-сироты, — начал было,

покоробившись, Лебедев, но приостановился: князь рассеянно смотрел пред собой и, уж конечно, забыл свой вопрос» (8; 166).

Почему «покоробился» и «приостановился» Лебедев? Если смотреть на него глазами Мышкина, то только потому, что Лебедев решил, что кривляться и бить на жалость в данном случае бесполезно. Если же вспомнить о том, о чем Мышкин забывает, то есть, о «мизере» самого Лебедева (а не только графини Дюбарри, к которой он применяет это слово), то возможно, он замолчал именно потому, что его покорило бесчувствие и эгоцентризм князя. Рассказчик нам здесь не помогает. Но это — то для Достоевского обычная ситуация. Вопрос не в рассказчике, а в авторе. Ему — то зачем именно здесь понадобилась такая двусмысленность? По-видимому, дело в том, что на Лебедева, его горе и даже его шутовство можно бы взглянуть и не только глазами князя, которому до этого горя дела нет. Сделать это нам предлагает не рассказчик, а только Достоевский — автор, оперируя подтекстом, который мы подсознательно воспринимаем как возможно актуальный для темы Настасьи Филипповны и Лебедева. Но аллюзии, доходящие только до подсознания, — это не прямой нарратив. Поэтому мы можем и не заметить Лебедева и его собственной трагедии, как не замечает их и «положительно прекрасный человек» Мышкин.

И мы тоже становимся «положительно прекрасными»: умение видеть людей и «прекрасно их понимать» не хуже, чем положительно прекрасный князь, нам льстит. Поэтому — то и мы, читатели, вместе с Мышкиным склоняемся к такому «завершающему» пониманию Лебедева: шут, дескать, и всё. Конечно, мы понимаем, что Лебедев в несчастье, в «мизере», но уж в очень дурном тоне он переигрывает, так что мы как-то забываем, что человеческое несчастье — это не вопрос дурного или хорошего тона. А ведь в других произведениях или контекстах Достоевский напоминал нам об этом (Мармеладов) или еще напомнит. Так, нам смешно, когда Ракитин цитирует Хохлакову, возмущившуюся тем, что старец пропал, сказавшую, что не ожидала от такого почтенного старца «такого поступка!» (14; 309). Тут — то мы склонны смеяться над ее неуместной манерностью вместе с Ракитиным, — а ведь и он герой менее авторитетный в своих суждениях, чем Алеша, и соотносится с ним по этому параметру так же, как Лебедев с Мышкиным. Почему же на Лебедева мы реагируем так же, как Хохлакова — на посмертный «поступок» Зосимы, то есть на его, лебедевский, «мизер» — как на кривляние дурного тона? По-видимому, Достоевскому именно как автору (а не как рассказчику) необходимо, чтобы мы видели происходящее так, как видит его Мышкин, и не видели, и даже старались бы не видеть, того, чего он не замечает.

Но где гарантия того, что Достоевский хочет, чтобы мы спохватились, что он сам не извиняет Мышкину того, что извиняем мы, а наоборот, в отличие от рассказчика, принимает сторону Лебедева? На это указывает подсознательный дискомфорт, неловкость, которую мы испытываем, читая о нечуткости «положительно прекрасного человека» по отношению

к шуту гороховому Лебедеву. Мы никогда бы не «простили» другому герою того тона по отношению к Мышкину, который сам он позволяет себе по отношению к Лебедеву. Здесь же мы стараемся подыскать ему извинения, замять в себе то, от чего Лебедев «покоробился». Мы табуируем в себе сомнения в «положительной прекрасности» князя — ровно таким же образом, как он сам табуирует в себе подозрения, что его друг Рогожин хочет его зарезать.<sup>11</sup> А то, что стараешься в себе вытеснить и замять, то, чего стесняешься, как позора другого человека, — уже есть в наличности, в замысле автора.

Можно бы извинить князя тем, что он очень озабочен судьбой Настасьи Филипповны и что поэтому его бесчувствие происходит не от эгоизма, а от озабоченности ее судьбой. Но здесь мы подходим к самому важному мотиву в словах Лебедева, к тому, что на первый взгляд кажется совершенно немотивированным контекстом, а на деле имеет к нему прямое отношение. Дело в том, что Лебедев о Настасье Филипповне заговорил раньше, чем ее имя прозвучало в разговоре с князем. Ведь если прислушаться к голосу «на том конце телефонного провода», то становится ясно, что то, что Лебедев говорит о госпоже Дюбарри, имеет прямое отношение к Настасье Филипповне. Причем в конце романа Рогожин со своим «тем самым» ножом в этой ситуации окажется «господином бурро». С раннего детства госпожу Дюбарри продавали и перепродавали, так что говорить о том, что «нравственные правила» она «усвоила в модном магазине» (как сказано в «лексиконе»), — цинизм. Графиня, как и Мари Дюплесси, и Настасья Филипповна, была продажной женщиной не в силу своих нравственных или безнравственных правил, а в силу того, что ее продали, не спросив ее воли или нравственных правил, заимствованных из модного магазина или у автора статьи в лексиконе. Конечно, графиня все равно «великая грешница» (в этой детерминированности чужим поступком — главная трагедия и Дамы с камелиями, и Настасьи Филипповны, или хотя бы то, как сама она эту трагедию видит). Лебедев и называет графиню великой грешницей. Но Лебедев и молится за нее именно поэтому, подчеркивая, что и сам он великий грешник. Иными словами, Мышкин игнорирует эту сторону драмы Настасьи Филипповны, а Лебедев — нет, и дело тут именно в том, что Лебедев этой драме причастен, а Мышкин — нет.

Некоторые слова Лебедева о графине особенно подчеркивают параллели с Настасьей Филипповной, например выражение о гильотине — «под нож» (8; 164). Конечно, в гильотине орудие убийства именно нож, но само словосочетание вызывает у нас ассоциации с ножом Рогожина, которым тот все хотел зарезать Мышкина, а зарезал Настасью Филипповну.

Здесь мы касаемся уже не риторики Лебедева и даже не его собственного осознания связи Настасьи Филипповны с графиней Дюбарри, а замысла Достоевского. Именно то, чего главный, «положительно-пре-

<sup>11</sup> См. об этом главу об «Идиоте» в «Dostoevsky's Taboos».

красный» герой не замечает, как раз и говорит о Настасье Филипповне, иносказательно и в шутовской форме, самое сокровенное и определяющее для поэтики и аксиологии романа. Но в таком случае у нас, читателей, не замечающих юродских откровений Лебедева, есть хотя бы то оправдание, что мы сочувствуем этому «положительно-прекрасному человеку». То же, как видит свою судьбу сама Настасья Филипповна, показано через призму эмпатии героя-шута Лебедева, то есть «словом о герое» (здесь — о героине) героя же. Это внутренне самосознание героини здесь дано нам прикровенно, через сочувствие ей героя, которого и князь, и читатель воспринимают как недостойного подобного сочувствия. Здесь видно, как этот прием, характерный именно для полифонического извода эмпатии, вступает в диалог с подтекстом о графине Дюбарри. Что же происходит, когда Настасья говорит о своем восприятии событий сама, тоже посредством интертекста, аллюзии на Даму с камелиями, а мы ее все равно не слышим? В этом случае мы оказываемся в одной компании с «положительно ужасным» человеком, растлителем Настасьи Тоцким.

Здесь следует упомянуть, что главное различие между Настасьей Филипповной и графиней Дюбарри «под ножом» в том, что графиня, по словам Лебедева, «и не понимает, что с ней происходит, от страху» (Там же), а Настасья Филипповна идет под нож, жертвуя собой целенаправленно, для того чтобы, как ей кажется, спасти от себя возвышенного возлюбленного. Здесь мотив Дамы с камелиями дополняет мотив графини Дюбарри.

Таким образом, поняв мотивы «фантастически-колоритного» поведения Настасьи Филипповны как личную и болезненно-обостренную реакцию на интертексты, связанные с ее судьбой, мы сможем увидеть роман «Идиот» как единое целое, а не как бесформенного неуклюжего монстра. Положительно-прекрасный «князь Христос» при подобном рассмотрении оказывается в таком же положении, как и отрицательно-ужасные герои, и мы все. То, что героев или героинь Достоевского может детерминировать круг их собственного чтения, возможно, печально, но зато именно этот фактор и дает им язык для выражения своего страдания. Тот же факт, что этот язык, в случае реакции Настасьи Филипповны на упоминание Дамы с камелиями, мог повлиять на ее автора, заставив его развивать дальнейший сюжет так, а не иначе, по-видимому, выводит полифонизм Достоевского за рамки диалога героев или рассказчика с героями — на уровень диалога героя (героини) с самим автором. Героиня влияет на автора не меньше, чем круг его собственного чтения, его интертексты. Структура «Идиота», возможно, и похожа на насекомое со скелетом снаружи, но дает нам почувствовать, сколь высокую цену Достоевский заплатил за свободу своих героев — цену собственной детерминированности их миром.