Александр Криницын

СЮЖЕТНО-МОТИВНАЯ СТРУКТУРА ПОВЕСТИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ВЕЧНЫЙ МУЖ»

«Вечный муж» остается наименее исследованной из послекаторжных повестей Достоевского, отчасти потому, что его «водевильный» сюжет не предполагает философской глубины, равной великой его «сверстникам» — романам пятикнижия, отчасти потому, что он труден для истолкования в силу его свехоригинальной обработки. В повестях Достоевского на первое место выходит все-таки не философская, а психологическая проблематика, и наоборот — в романах, но там психологические портреты и состояния героев уже не показываются подробно и изнутри, а обозначаются отдельными сильными штрихами. Именно поэтому на повестях лучше просматриваются некоторые ключевые принципы психологизма Достоевского, которые в романах заслоняются разноплановым содержанием.

Любовный треугольник мужа, жены и любовника является излюбленным комическим мотивом, и его «литературность» обыгрывается Достоевским в названии повести, а также с помощью аллюзий на «Школу для мужей» Мольера и «Провинциалку» Тургенева. Но вряд ли можно встретить столь парадоксально разыгранный треугольник: действие повести происходит через девять лет после прекращения любовной связи и через три месяца после смерти героини. Ожидаемая комедийность проявляется лишь в нескольких эпизодах, с *иными* героинями (на даче у Захлебниных и в финале повести). Да и сами взаимоотношения между *бывшим* мужем и *бывшим* любовником складываются более чем странно: муж спе-

циально едет увидеться с обидчиком, но несколько недель лишь показывается ему на глаза, потом пытается тайно проникнуть к нему ночью, ссылаясь на старую сердечную дружбу (что не очень согласуется с тем, что муж — солидный чиновник, в годах и на высокой должности). Опешивший от ночного вторжения любовник, однако, радушно встречает его, а наутро сам спешит с ответным визитом, чтобы возобновить знакомство десятилетней давности. Далее следует невероятная история с Лизой: едва обнаружив ее существование, истинный отец Вельчанинов спешит забрать ее от мнимого отца к своим знакомым, где девочка скорострельно умирает. При известии о смерти Лизы пьяный Трусоцкий матерно ругает Вельчанинова, а тот в ответ пытается размозжить ему голову. Но вскоре они опять встречаются как добрые знакомые, и Вельчанинов едет в гости к малолетней невесте Трусоцкого как близкий друг жениха. По возвращении из гостей «жених-вдовец» пытается ночью зарезать Вельчанинова, но тот отпускает его с миром. При следующей встрече Вельчанинов готов помириться, однако... несостоявшийся убийца отказывается.

Мы видим, что логика сюжета не вытекает из него самого. Каждая встреча героев происходит вопреки предыдущей, будучи практически невозможной после нее. Автору для разрешения психологических парадоксов требуется специальная глава — «Анализ», где Вельчанинов пытается понять произошедшее, но и в ней объясняется далеко не все — скажем, загадкой остается ночной визит. Вообще «анализу» и самоанализу Вельчанинова не всегда стоит доверять, с учетом того, что он стремится *post faktum* представить «естественным» даже самое неожиданное в поведении Трусоцкого¹.

Перед нами излюбленный сюжетный ход Достоевского: столкнуть во внешне дружеской встрече непримиримых врагов или непредставимых вместе персонажей, что неизбежно провоцирует скандал, после которого, однако, уже вдвойне невозможные отношения вновь возобновляются и т.д.

Но констатация данного приема сама по себе не дает ключа к проблематике повести. Постараемся развернуть все имеющиеся, на наш взгляд, в сюжете символические смыслы и коннотации, несмотря на то, что они могут выглядеть взаимоисключающими.

1. А был ли тип?

С самых первых страниц повести (и даже в самом заглавии) Достоевский характеризует своих героев как устойчивые, традиционные литературные типы — это «вечный муж» и «вечный любовник», а также «хищный тип» и «смирный тип», описанные Н.Н. Страховым². Но оказывается, делает это только для того, чтобы их немедленно разрушить, опровергая читательское ожидание.

Как «вечный муж» и «вечный любовник» герои показаны только в их предыстории (и отчасти в эпилоге), с которой в настоящем действии повести они более не совпадают (что специально отмечается самими героями). Вельчанинов переживает возрастной и мировоззренческий кризис, а Трусоцкий резко изменяется после смерти жены, непомерно удивляя Вельчанинова. Трусоцкий более не комически наивный «вечный муж», а мнительный и коварный, пронзительно умный мститель и следователь, ставящий над обидчиком различные психологические эксперименты. Несовпадение характера героя в настоящем с образом его в предыстории или неожиданная смена его характера противоположным по ходу сюжета также часто практикуются Достоевским (вспомним внезапные преобразования Настасьи Филипповны, Ставрогина, Грушеньки). Они заставляют читателя принять самые неслыханные усложнения образа героя, зачастую никак не мотивированные психологически, отчего образ становится крайне противоречивым.

Соотнесение героев с «хищным» и «смирным» типом по Ап.А. Григорьеву и Н.Н. Страхову³ дано специально в полемических целях: по Достоевскому, как раз «смирный» тип может оказаться опаснее «хищного» именно в силу своей слабости. Программа переосмысления двух типов задается вставным рассказом Трусоцкого о шафере, чуть не зарезавшем жениха на свадьбе из-за обиды, связанной с давним соперничеством. Однако столь глубокое переосмысление типов приводит к фактическому нивелированию их оппозиции по способности к агрессии и преступлению. Очевидно, для Достоевского важно как раз разрушить устойчивые «типы» и показать человека во всей «широте» взаимоисключающих свойств.

Оба героя в результате приводятся к единому знаменателю «подпольной» психологии (ср. слова Вельчанинова: «Оба мы порочные,

подпольные, гадкие люди...»), в которой растворяется все типичное, выработанное русской литературной традицией. Наиболее емкую формулировку подполья Достоевский дает в подготовительных материалах к «Подростку»: «Только я один вывел трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и в невозможности достичь его и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть, не стоит и исправляться!.. Еще шаг отсюда, и вот крайний разврат, преступление (убийство). Тайна» (16; 329). Из этого определения видно, что подполье — сложный психологический комплекс, таинственная амбивалентность натуры, состоящая в присутствии в ней высших нравственных начал (через «трагизм», «самоказнь», «сознание лучшего»), при опасности отчаяния (от «сознания невозможности достичь» лучшего), разложения и гибели. Особенно примечательно неожиданное слово «тайна» в конце цитаты, которое, на наш взгляд, и разворачивается в повесть «Вечный муж».

Большинство героев Достоевского приходит к подполью «снизу» — от мечтательства, «книжности», отсутствия живых впечатлений, петербургской призрачности бытия. Вельчанинов же приходит к подполью «сверху» — от «онегинской» бездумной полноты светской жизни. Его подполье начинается как «грусть и боль» вследствие старения и ипохондрии. Болезненное усиление самосознания влечет за собой мрачное одиночество, отъединение от людей. Тут же развивается вторая черта подполья — раздвоенность мыслей, позволяющая посмотреть на каждый свой поступок с разных сторон. Раздвоение мыслей («мнительность») бесконечно усложняет картину мира героя, что приводит к двум следствиям: с одной стороны, к «запрещенным» «парадоксальным» мыслям, продиктованным злостью и желчью, когда в уме может быть допущено любое преступление (герой более не связан нормативными правилами общежития и общественной моралью, и потому может мстить обществу за свою отверженность). Но сознание расширяется и в другую сторону, в результате чего появляется «высший» взгляд на вещи («тщеславие» от «высших» причин), что в случае Вельчанинова приводит к угрызениям совести за прошлые «падения» светской жизни, которые начинают осознаваться как преступления.

В «Вечном муже» слово *подполье* употребляется в крайне негативной коннотации («подпольная дрянь», «оба мы порочные, подпольные, гадкие люди...» — 9; 87). Но вместе с тем болезнь подпо-

ля означает пробуждение нравственной основы личности, так что в данной повести, при сохранении мрачных черт подполья, оно оказывается амбивалентно (может быть, именно в связи с тем, что Вельчанинов приходит к нему от светскости). Все это свидетельствует, насколько непростым было для Достоевского отношение к подполью. Да и Трусоцкого «подпольное» состояние души безмерно углубляет, уводит от элементарности комического персонажа. После раскрытия измен жены у него возникают «двойные» мысли и чувства: любовь-ненависть, смиренность-хищность. Правда, подпольность в характере двух героев принимает разные формы: Вельчанинов — «подпольный» Наполеон, переживающий трагедию разочарования в себе и чувство вины, а Трусоцкий — «подпольный шут», упивающийся самоунижением.

Коренным образом отличаются принципы изображения сознания героев. Вельчанинов показан изнутри, повествование ведется с его точки зрения. Трусоцкий показан только извне, глазами стороннего наблюдателя, как «другой» по отношению к «я» Вельчанинова, то есть его мысли и переживания всегда остаются непонятными как для Вельчанинова, так и для читателей, и разгадывание их представляется главной психологической задачей, направляющей чтение повести.

Следующий важный момент: если Вельчанинов на протяжении времени действия повести всегда равен сам себе (его реакции понятны и предсказуемы), то Трусоцкий дается в непрерывной изменчивости от сцены к сцене — до полной непредсказуемости и смены характера. Таким образом, Трусоцкий сам — воплощенная болезнь и двойственность. Он предстает перед нами почти одновременно убитым горем вдовцом, наглым шутом, упивающимся своим унижением, коварным и расчетливым мстителем с садомазохистским комплексом, шиллеровским мечтателем, едущим «обняться» с обидчиком и «все простить», разнузданным, пьяным гулякой-развратником, преуспевающим респектабельным чиновником, покупающим себе в жены «невинное создание».

Подробный анализ композиции образа Трусоцкого делает М.Ю. Лучников⁴, который убедительно показывает, что именно разгадка данного образа представляет в повести главный читательский интерес и определяет развитие сюжета. Лучников справедливо пишет о постоянной смене масок Трусоцкого с последовательным их разоблачением. Мы можем только пополнить список

упоминаемых Лучниковым «ролей» теми, которые Трусоцкий разыгрывает в промежутках между встречами с Вельчаниновым — «за сценой» (покорный и наивный «вечный муж», изверг, садистски мучающий Лизу, истерик, балансирующий на грани помешательства и самоубийства, настойчивый визитер-мститель в доме Багаутова), а также добавить, что Трусоцкий способен радикально меняться не только от одной главы к другой, но зачастую и во время одной сцены. В результате мы теряем способность составить себе хоть какое-то суждение о его настоящей личности. Становится ясно, что данный образ имеет совсем иную художественную природу, нежели образ Вельчанинова.

Вводится Трусоцкий в повествование как **материализация тайных мыслей Вельчанинова при погружении его в подпольное состояние**. Трусоцкий появляется перед Вельчаниновым сначала мелко и смутно, но все больше приковывает к себе внимание, преследует героя как некая навязчивая идея. Вельчанинов постепенно осознает, что самые сильные приступы его ночной тоски связаны со встречами на улицах Петербурга с неким неприятным господином с крепом на шляпе.

Наконец, после символического сна Вельчанинов видит таинственного господина, подходящего к его дому, что воспринимается им как некое продолжение сна въяве, тем более что сами обстоятельства прихода причудливы, как ночной кошмар: господин крадется ночью на цыпочках через улицу во двор дома Вельчанинова и пробует тихонько проникнуть в квартиру через запертую дверь. Затем двое героев стоят по обе стороны двери, чувствуя каждое движение друг друга: так кошмар все больше материализуется и приближается к Вельчанинову, пока, наконец, последний не распахивает дверь и не оказывается лицом к лицу перед незнакомцем, и тут узнает его — воплощение Трусоцкого завершается.

Итак, из неясного *ощущения* формируется *мысль*, пытающаяся, в свою очередь, сказаться *словом* (когда Вельчанинов пытается вспомнить имя навязчивого господина); слово порождает визуальный *образ* — *видение*, которое, наконец, становится реальностью и разворачивается в *сюжет*.

Чувство, настойчиво пробивающееся из подсознания в сознание и ищущее конкретизации, — это чувство *вины*. Оно и объясняет все психологические процессы, происходящие с Вельчаниновым и позволяет представить весь сюжет повести как драматизи-

рованную картину внутреннего мира героя. Подобный подход уже применил А.Л. Бем, сделавший вывод, что все содержание произведения — «развертывание сна» Вельчанинова. Труссоцкий, по реконструкции А.Л. Бема, на самом деле давно уже умер, а перед Вельчаниновым создание его собственного воображения, развертывание сна, куда случайно попал несколько раз встреченный г-н с крепом на шляпе, только похожий на Труссоцкого и вызвавший воспоминание о связанном с Труссоцким чувстве вины: «Реально протекающие перед нами события суть лишь драматизированные видения больного воображения Вельчанинова. Сон не слился с действительностью, как он думал, а перешел в видения, которые он принял за действительность. Пять недель длилась эта болезнь, и ее крайние точки означены двумя сновидениями, в которых сгущены по законам сна волновавшие его припоминания прошлого»⁵. А.Л. Бем отмечает призрачность образа Труссоцкого («вместо реального психологически очерченного образа, перед вами предстанет больное видение расстроенного ума Вельчанинова»⁶) и постулирует «стирание грани между действительностью и фантазией», говоря о «двух токах событий»: «Я оговорился в самом начале, что в рассказе два тока: внешний и внутренний, ток реально-психологического рассказа и ток глубинного, фантастического мира событий», которые сосуществуют «и дают полную возможность одинакового приятия одного и другого»⁷. Увлечение А.Л. Бема фрейдизмом заставило его, однако, предположить, что эти два сюжетных уровня проявились в повести «вне воли сознания самого Достоевского»: «...я уверен, что сам Достоевский в своем сознании вел реалистическую нить рассказа и привел ее к благополучной развязке, но подсознательно, просто по свойству своего психологического склада, действительность под его пером становится призрачной, и за нею вскрывается фантастический мир снов и видений»⁸.

Соглашаясь со многими наблюдениями А.Л. Бема и признавая верность найденного им ключа к пониманию повести, мы склонны рассматривать двухуровневую организацию сюжета повести как принципиальный и искусно реализованный замысел Достоевского. Многие элементы сюжета действительно напоминают фантазмагорию (помимо таинственного ночного прихода Труссоцкого, это и неожиданное возникновение в сюжете Лизы и столь же внезапная ее смерть), тем не менее считать весь сюжет «Вечного мужа»

«развертыванием сна» или «драматизацией бреда» Вельчанинова было бы неоправданным упрощением содержания повести (о чем пишет и сам А.Л. Бем). Образ Трусоцкого, несмотря на свою «призрачную» многоликость, все-таки имеет самостоятельную разработку (хотя бы нескольких из своих «лиц»). **При своей очевидной вторичности по отношению к образу Вельчанинова, он не становится только порождением его сознания.**

В результате в повести прослеживаются как реалистический сюжет, так и фантастический метасюжет — драматизация внутреннего мира Вельчанинова, который лежит в основе «видимого» сюжета, тайно направляя его и подчиняя своей внутренней логике. Достоевский, естественно, делает фантастический метасюжет завуалированным, избегая обвинений в «мистицизме», но в то же время в некоторых местах позволяет ему откровенно выходить наружу, так что фантастичность из завуалированной становится явной.

Возможность прочтения повести одновременно в рамках сюжета и метасюжета как раз и составляет главную сложность понимания повести. Чувству вины Вельчанинова, действительно находящемуся в ядре сюжета, совершенно необязательно давать фрейдистскую интерпретацию: еще более убедительно его можно истолковать в христианском ключе — в понятиях греха и искупления.

2. Ночь и день

«Сюжет сознания» (метасюжет) и «внешний» реалистический сюжет разграничиваются как «ночная» и «дневная» действительность. В ночных сценах герои будто бы отбрасывают причудливые фантастические тени и действуют по иной логике, осмысляются в рамках иных жанров (преимущественно романтических). Само погружение Вельчанинова в подполье начинается с того, что «в последнее время, иногда по ночам, его мысли и ощущения почти совсем переменились в сравнении с всегдашними и большею частью отнюдь не походили на те, которые выпадали ему на первую половину дня» — 9; 7). Доктор развивает тему, говоря, «что убеждения всей жизни иногда внезапно менялись под меланхолическим влиянием ночи и бессонницы; вдруг ни с того ни с сего самые роковые решения предпринимались». Первые встречи с Трусоц-

ким психологически проецируются на сумеречное время, повергая Вельчанинова вечером и ночью в сильнейшую тоску. Когда Трусоцкий является домой к Вельчанинову ночью, тот воспринимает это так, «как будто давешний сон слился с действительностью» (9; 17).

Это полностью согласуется с интерпретацией метасюжета как «сновидения», ибо он действительно строится как фантасмагория (Вельчанинов жалуется себе: «привидения вижу, сны, звенят колокольчики... Черт возьми! я по опыту знаю, что такие сны всегда лихорадку во мне означали... Я убежден, что и вся эта “история” с этим крепом — тоже, может быть, сон» — 9; 16). Та же поэтика сновидения используется Достоевским в «Идиоте», где автор сам дает ей объяснение и художественное обоснование (чего стоит сцена покушения Рогожина на Мышкина на лестнице гостиницы, обрывающаяся припадком князя). Но слово «сон» ни в коем случае нельзя понимать буквально — «ночной» сюжет строится *подобно* сну и фантасмагории, в то же время являясь самой всамделишной реальностью (чтобы не сказать «реальностью в высшем смысле») — ни в малейшей степени не фантастической, хотя может быть истолкована единственно посредством «фантастических», заимствованных из романтической литературы, образов и идей. Исследователи, пользующиеся психоаналитическим методом, связали бы «ночной сюжет» повести с «бессознательным», мы же настаиваем на «подпольном» его происхождении (а подполье связывается в повести не со *сном*, а именно с *бессонницей* в *сумеречное время* суток; не будем забывать, что подполье — это сверхусиленное *сознание*).

В дальнейшем сцены маркируются как ночные или же дневные: полностью ночных — четыре. Ночная фабула выстраивается по четырем сюжетным точкам: 1) первый тайный «визит» Трусоцкого в три часа утра (первое проникновение его в квартиру Вельчанинова); 2) ночь, когда он ночует у Вельчанинова (то есть окончательно утверждается в пространстве его квартиры) и уже явственно угрожает ему, как «привидение» («среди совершенной темноты что-то стояло над ним, белое» — 9; 57); 3) встреча на улице в два часа ночи после смерти Лизы, когда Вельчанинов порывается убить Трусоцкого; 4) ночь на квартире Вельчанинова, когда Трусоцкий кидается на него с бритвой. Три ночных сцены в доме Вельчанинова выстраиваются в самостоятельный сюжет: Трусоцкий все ближе подбирается и к душе, и к телу своего «заклятого друга» (в част-

ности, когда лечит его припарками). Таким образом, метасюжет прослеживается очень четко.

И так же, как день и ночь постепенно сменяют друг друга, так в некоторых сценах абсолютно доминируют «дневной» или же «ночной» взгляд на мир, а в некоторых они, как в сумерках, накладываются друг на друга, создавая зыбкость и двусмысленность «освещения» действительности, то есть образов героев и их отношений. Так двойится прежде всего образ Трусоцкого: «Во всей фигуре его было что-то и смешное и в то же время наводившее на какую-то странную и неприятную мысль» (9; 65). Эта «мысль» — отзвук «ночной стороны» образа⁹.

Есть «дневные» сцены, когда у персонажей привычные роли, с полным преобладанием Вельчанинова, когда Трусоцкий возвращается к своей изначальной комической роли «вечного мужа»: это день у Захлебниных и эпилог — встреча на станции. В этих сценах задается водевильный тургеневский контекст («Провинциалка»), но только затем, чтобы тут же быть снятым. Обратим внимание, Вельчанинов моментально обретает уверенность в себе, когда видится с Трусоцким на людях, но оказывается в его психологической власти, оставаясь с ним наедине. Из «дневного мира» Трусоцкий всячески старается «вытянуть» Вельчанинова.

3. Призрачное видение и его семантика

«Ночной» образ Трусоцкого необыкновенно богат символическими коннотациями и литературными аллюзиями, отсылающими нас к контекстам готической и романтической литературы.

На протяжении всей повести Трусоцкий многократно именуется *призраком*, *видением* и *привидением*. Так, после его ночного появления Вельчанинов жалуется себе: «**привидения** вижу, сны, звенят колокольчики...». Даже узнав своего давнего знакомого и слегка приободрившись, Вельчанинов договаривается с ним об ответном визите, но не может удержаться от странной фразы:

«— Стойте! — крикнул опять Вельчанинов. — **Вы не удерете?**

— То есть как “удерете”? — вытаращил глаза Павел Павлович, поворачиваясь и улыбаясь с третьей ступеньки» (9; 24).

То есть Вельчанинов по-прежнему не до конца уверен в реальности гостя. Глава IX прямо называется — «Привидение», потому

что ночью Трусоцкий разыгрывает из себя призрака (отправляясь спать, он спрашивал Вельчанинова, боится ли тот привидений, и упоминает, что ему недавно привиделась покойная жена), стоя ночью в белой ночной рубашке посреди комнаты и нарочно не отвечая на оклик оторопевшего хозяина.

Привидение в ночной час актуализирует в сознании читателей жанр готического романа или баллады, где явление призрака свидетельствует о совершении кровавого преступления. Эти ассоциации придают чувству вины, испытываемому Вельчаниновым, трагический и зловещий характер, как будто совершено нечто куда более страшное, нежели супружеская измена, — убийство. Вспомним, что именно таково происхождение привидений, которые видит в «Преступлении и наказании» Свидригайлов.

Попытаемся конкретизировать, *призраком кого* может быть Трусоцкий. Текст повести позволяет дать сразу несколько ответов на этот вопрос.

Во-первых, Трусоцкий ассоциируется с **чертом** в комической, фольклорной обработке этого образа, явно гоголевской по происхождению. Так, при второй встрече с Трусоцким Вельчанинов неожиданно для себя плюнул, будто при виде нечисти¹⁰, — точно так же, как плевались при виде нечистой силы герои «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

В следующий раз при появлении господина с крепом **«как будто из-под земли»** Вельчанинов начинает чертыхаться (**«Черт возьми! — взбесился Вельчанинов...»** — 9; 13). Когда Трусоцкий стоит под дверью квартиры Вельчанинова, тому «неотразимо захотелось вдруг снять крюк, вдруг отворить настежь дверь и очутиться глаз на глаз с **«страшилищем»**. “А что, дескать, вы здесь делаете, милостивый государь?”» (9; 18) — данная фраза почти буквально повторяет реплику черта (так же не произносимую, а воображаемую) в «Сорочинской ярмарке» Гоголя: «Окно брякнуло с шумом; стекла, звеня, вылетели вон, и страшная свиная рожа выставилась, поводя очами, как будто спрашивая: а что вы тут делаете, добрые люди?». Проводив Трусоцкого и воротясь в комнату, Вельчанинов опять **«плюнул, как бы чем-нибудь опоганившись»** (9; 24).

Постепенное приближение Трусоцкого к Вельчанинову вызывает в памяти хитрые трюки Мефистофеля, желающего внедриться в дом к Фаусту. В сужающихся кругах, которые проделывает вокруг Фауста черный пудель (при наступлении *сумерек*), беспоко-

енный ученый-маг сразу видит нечто подозрительное, пока животное не оказывается совсем близко и не рассеивает его опасения своим забавным видом, после чего Фауст берет пуделя к себе в дом. Так же и Трусоцкий при случайных частых встречах пробуждает неясные опасения в Вельчанинове, даже становится какой-то проклятой загадкой, пока в дальнейшем приближении не узнается комическая фигура старого знакомого, после чего Вельчанинов сам вводит его в квартиру. В обоих случаях оказывается, что интуиция героев не лгала: гость оказывается «страшным». Аналогия с «Фаустом» подкрепляется тем, что на протяжении повести Трусоцкий неоднократно сравнивается с собакой¹¹ (В.Н. Захаров находит мотивы сцены с пуделем в эпизоде первого появления Голядкина-младшего в «Двойнике», что как нельзя лучше соответствует нашей интерпретации пары Вельчанинов-Трусоцкий)¹². Зато все попытки Вельчанинова удержать Трусоцкого у себя в квартире оказываются тщетными, за исключением тех моментов, когда Трусоцкий заявляется к нему сам, непрошенный¹³. Так же и Мефистофель с легкостью отклоняет попытки Фауста удержать его в плену, однако вскоре сам спешит с визитом, «приучив» Фауста к себе. Услужливая и вкрадчивая манера поведения Мефистофеля приводит, таким образом, его к полному господству над Фаустом, равно как и внешняя комичность и подобострастность Трусоцкого не мешают ему навязывать Вельчанинову свою психологическую игру.

Рога, которые показывает Трусоцкий над своей лысой головой, являются атрибутом не только неверного мужа, но и черта, не случайно этот жест приводит Вельчанинова в некий почти мистический ужас («Тот остолбенел как бы при виде какого-то **призрака**» — 9; 43). Двусмысленность знака усиливается тем, что демонические коннотации прослеживаются и в поведении Трусоцкого, который в течение всей беседы «как-то особенно скверно улыбается», исходя злобой. В конце концов Вельчанинов почти приказывает Трусоцкому: «— Павел Павлович, можете вы сегодня **убраться к черту** или нет? — Я могу убраться к **черту-с**, но сперва мы выпьем!» (9; 48). Добившись желаемого, довольный Трусоцкий заявляет: «А теперь — **я ко всем чертям!**» (9; 48).

«К черту» посылает Вельчанинов Трусоцкого и после того, как тот рассказывает ему историю о том, как шафер на свадьбе пырнул своего друга ножом («— **Убир-райтесь вы к черту**, — завопил вдруг не своим голосом Вельчанинов» — 9; 56).

В роли «адского соблазителя» Трусоцкий выступает по отношению к Вельчанинову после смерти Лизы.

Придя на ее могилу ясным вечером при закате солнца, Вельчанинов неожиданно чувствует облегчение, будто некая надежда свыше «освежила ему сердце». «Прилив какой-то чистой безмятежной веры во что-то наполнил ему душу. “Это Лиза послала мне, это она говорит со мной”, — подумалось ему» (9; 63). Однако на обратном пути с кладбища «совсем уже смеркалось» (что означает активизацию «ночного» сюжета), и тут же в *распивочной* рядом с кладбищем Вельчанинов видит наблюдающего за ним Трусоцкого, очевидно, специально выследившего и подстерегающего его, чтобы явиться опять «робким» и примирительно заискивающим. Таким образом, Трусоцкий как будто подстерегает Вельчанинова, чтобы уничтожить действие только что испытанного просветления и вновь смутить его душу¹⁴. На следующий день Трусоцкий сам заявляется к Вельчанинову, франтовато одетый, и спрашивает посетить его невесту. Так Мефистофель является второй раз Фаусту в богатом, роскошном одеянии¹⁵ и зовет его отдаться удовольствиям жизни.

Вельчанинов так до конца и не может понять, зачем Трусоцкий везет его к своей невесте. (То, что Трусоцкий представил его как возможного жениха старшей дочери, позволяет воспринимать их как добрых приятелей, вместе едущих «срывать цветы удовольствия».) Тщеславясь своей будущей женой, Трусоцкий дает возможность Вельчанинову вновь войти в роль «вечного любовника». Если в предыдущем сюжетном круге он свел Вельчанинова с его незаконной дочерью и фактически заставил отца поспособствовать ее смерти, то теперь на место умершей девочки он предлагает ему другую — свою невесту Надю, однако уже не как дочь, а как возможную пассию — объект соблазнения. При этом он сам распаляет его воображение, рассказывая, как прельщает его женитьба на девочке со школьным узелком.

И действительно, Вельчанинов «отказывался тем упорнее, что ощущал в себе **одну какую-то тяжелую, злобную мысль. Эта злая мысль уже давно зашевелилась в нем, с самого начала, как только Павел Павлович возвестил о невесте:** простое ли это было любопытство, или какое-то совершенно еще неясное влечение, но его тянуло — согласиться» (9; 68). «“А Лиза?” — подумал Вельчанинов и тотчас же бросил об этом думать, как бы испугавшись какого-то

кошунства. И вдруг ему показалось, что он сам **так мелок, так ничтожен** в эту минуту; показалось, что **мысль, его соблазнявшая, — такая маленькая, такая скверненькая мысль...**» (9; 69) — прежние соблазнительные мечты кажутся ему грязными в его новом душевном состоянии, но он все-таки едет, не в силах отказаться от дьявольской «злой мысли», навязанной ему Павлом Павловичем.

По возвращении Вельчанинов прямо обвиняет Трусоцкого в том, что тот соблазнял его совершить подлость: «...— и зачем, зачем, — вскричал он вдруг, — зачем привязываетесь вы к больному, раздраженному человеку, чуть не в бреду человеку, и тащите его в эту тьму... тогда как — все призрак, и мираж, и ложь, и стыд, и неестественность, и — не в меру!..» (9; 87).

Отражаются в образе Трусоцкого и некоторые черты дьявола из любимого Достоевским романа «Мемуары дьявола» Ф. Сулье, где дьявол является и слугой, и тайным повелителем главного героя — барона Луици. Подобно Вельчанинову, барон славится множеством любовных похаживаний, и некоторые из них, казавшиеся вначале обычными интрижками, вдруг оборачиваются трагедиями и гибелью вовсе незнакомых Луици людей, о чем ему рассказывает всеведущий дьявол. За услуги дьявола Луици расплачивается своим жизненным временем, теряя память о похищенном у него прошлом (и совершенных в нем прегрешениях), но как раз о нем дьявол повествовать отказывается. Так же и в «Вечном муже» страстным желанием и целью Вельчанинова становится «овладеть» своим прошлым, ключи к которому держит в своей власти (в черной шкатулке с письмами) Трусоцкий. Без этого Вельчанинов не может понять самого себя, равно как и Трусоцкого — насколько тот опасен и как с ним себя следует вести. Подобно тому, как Луици из лучших побуждений, желая устроить счастье своей сестры Каролины, губит ее (при тайном содействии дьявола), так и Вельчанинов при тайном попустительстве Трусоцкого губит свою дочь Лизу, не зная подоплеку ее душевной раны, скрытой в неведомой ему предыстории.

Следующей символической гранью «ночного образа» Трусоцкого оказывается ассоциативное уподобление его **мертвецу** и **смерти** во всем многообразии мифологических их толкований.

Черный креп на шляпе Трусоцкого становится важнейшей значимой деталью его описания, «застревающей» в сознании Вельчанинова. Он вспоминает о Трусоцком как о «давешнем **траурном гос-**

подине» (9; 12), перенося признак черного цвета с полоски на шляпе на всю фигуру незнакомца в целом. Тут же он ругает незнакомца «висельником», как будто господин не носит траур по покойнику, а сам является таковым («Жить, что ли, я не могу без этого... висельника?» — 9; 17). Мотив, что Трусоцкий — «висельник», получает дальнейшее развитие. В гостинице вешается сосед-постоялец, что потрясает воображение Лизы, поверившей словам Трусоцкого о том, что и он хочет повеситься («“Он... повесится!” — прошептала она как в бреду» — 9; 41). Черный креп отличает Трусоцкого во всех сценах ночного сюжета: он снимает его только в двух «дневных сценах»: у Захлебниных и в эпилоге.

Поскольку Трусоцкий материализуется как некая сокровенная мысль Вельчанинова, то можно предположить, что это мысль о неизбежной смерти, душевный надлом на фоне приближающейся старости¹⁶.

Образ мертвеца и мотив смерти организуют оба символических сна Вельчанинова, помещенных в кульминационные точки «ночного» сюжета. Первому ночному приходу Трусоцкого предшествует сон Вельчанинова о **мертвце** («Толпа собралась ужасная <...> Но весь интерес сосредоточился наконец на одном **странном человеке**, каком-то очень ему когда-то близком и знакомом, **который уже умер**, а теперь почему-то вдруг тоже вошел к нему» — 9; 15), что побуждает Вельчанинова прямо ассоциировать нежданного гостя с фигурой из сна: «— Что ж вы! — вскричал он. — Ведь вы, я думаю, не фантазия и не сон! **В мертвецы**, что ли, вы играть пожаловали? Объяснитесь, батюшка!» (9; 19). Во втором сне, перед покушением Трусоцкого, Вельчанинову снится, будто много людей несут к нему в квартиру нечто, сильно напоминающее гроб: «...Все устремились на лестницу и ужасно стеснились в дверях, потому что с лестницы валила в комнату новая толпа. Эти люди что-то с собой несли, что-то большое и тяжелое; слышно было, как тяжело отдавались шаги носильщиков по ступенькам лестницы и торопливо перекликались их запыхавшиеся голоса. В комнате все закричали: “Несут, несут!”, все глаза засверкали и устремились на Вельчанинова; все, грозя и торжествуя, указывали ему на лестницу» (9; 98).

Герой с черным крепом с самого начала выступает как вестник смерти, с порога заявляя о смерти Натальи Васильевны. Вскоре в повести следуют одна за другой преждевременные смерти Багау-

това и Лизы (от весьма странной причины — нервной горячки), которым Трусоцкий оказывается причастен как заинтересованный наблюдатель. Выясняется, что во время болезни Багаутова Трусоцкий приходил к нему с визитом *каждый день*, но бывший любовник патологически боялся его и категорически не велел принимать, и лишь родственники пустили его в дом после смерти больного. «От нервной горячки помер-с. **Допустили, допустили, созерцал черты! Объявил при входе, что истинным другом считался, потому и допустили**» (9; 43). Затем Трусоцкий «хоронит» Багаутова, тайно сопровождая погребальный поезд до кладбища, а у Вельчанинова он произносит кощунственный тост «за здоровье в бозе почившего друга Степана Михайловича!» (9; 45). С учетом того, что образ Багаутова помещен в повесть как прямая сюжетная параллель образу Вельчанинова (и сам Вельчанинов невольно сопоставляет свою судьбу с судьбой последующего любовника), Трусоцкий предстает перед Вельчаниновым овеванным неким ореолом смерти и осознается им как смертоносная угроза для себя лично.

Наконец, страшным призраком показывается Трусоцкий после неудавшегося покушения на Вельчанинова. У него даже не бледное, а позеленевшее лицо. Он преображается будто по волшебству, как в балладах, показывая свое «истинное» обличье мертвеца: «Рубашка его на спине и на рукавах была смочена кровью; но кровь была не его, а из порезанной руки Вельчанинова. Конечно, это был Павел Павлович, но почти можно было не узнать его в первую минуту, если б встретить такого нечаянно, — **до того изменилась его физиономия**. Он сидел, неловко выпрямляясь в креслах от связанных назад рук, с искаженным и измученным, **позеленевшим** лицом, и изредка вздрагивал. Пристально, но каким-то **темным**, как **бы еще не различающим всего взглядом** посмотрел он на Вельчанинова» (9; 99).

В образной системе романтизма таинственные силы, преследующие героя, имели множество модификаций, что позволяет Достоевскому бесконечно расширять семантическое поле «призрачной тени» Трусоцкого. Зачастую он делает это в игровом, комическом ключе: именно такое значение получает аллюзия на **призрак-мститель**, в частности, по аналогии с «Каменным гостем» Пушкина, где «вечного любовника» Дон Гуана наказывает «увековеченный» в мраморе муж — Командор. Параллель между Вельчаниновым и Дон Жуаном проводилась неоднократно исследовате-

лями (она узаконивается и тем, что Дон Жуан приводился критиками как классический пример «хищного типа»), однако и в Труссоцком нетрудно разглядеть пародию на грозного *мертвеца* Дон Альвара. Мечь и ревность Труссоцкого к жене так же запоздала, как и у Командора. Напрасно Дон Гуан у Пушкина саркастически надеется, что Командор «присмирел с тех пор, как умер» и вряд ли «станет ревновать». «Смирный» противник, бывший прежде «малым и тщедушным»¹⁷, вырастает до масштабов неодолимого рока и перехватывает инициативу в действиях. Нетрудно заметить, что та же схема повторяется и в «Вечном муже»: ранее смешной муж становится таинственным и опасным врагом. Таким образом, Достоевский опирается на пушкинскую драму в своей новой интерпретации «смирного типа»: действительно, в романтической традиции жертва после смерти могла стать грозным мстителем (Достоевский имел перед глазами и ироническую обработку этого мотива Гоголем, заставившим Акакия Акакиевича после смерти стать страшным привидением). Однако у Достоевского Труссоцкий оказывается и жалкой жертвой, и демоническим мстителем-мертвецом одновременно.

Приглашению Командора на ужин соответствует приглашение Труссоцкого на ночлег. Как и Дон Гуан, Вельчанинов готов на вызов: «Его надо разгадать, а уж потом и решать. Тут — дуэль!» (9; 42). Однако ночью гость предстает перед ним белым, как мраморное изваяние, призраком. Обомлевший от ужаса Вельчанинов тем не менее отчаянно кричит «пьяному шуту», что не боится и «плюет» на него, и отворачивается к стене, демонстративно пренебрегая опасностью. Именно так в «Каменном госте» воспринимает Дон Гуан неожиданный приход статуи. Смешанная интонация комизма и ужаса, в которой выдержана сцена, прямо восходит к пушкинской драме, где дерзкий вызов Провидению внешне выглядит как невинное приглашение приятеля на ужин. Чтобы до конца выдержать тон шутилой игры, Дон Гуану приходится пожать руку «гостю», что и приводит его к гибели. И этот жест пародируется Достоевским: Вельчанинов, когда защищается от Труссоцкого ночью, получает ранение бритвой в руку. Мотив смертельного рукопожатия обыгрывается дополнительно в последней главе повести, когда Вельчанинов дружелюбно протягивает руку Труссоцкому, а при отстранении последнего негодуяще показывает на свой шрам: «— Уж если я, я протягиваю вам вот эту руку, — показал он ему

ладонь своей левой руки, на которой явственно остался крупный шрам от пореза, — так уж вы-то могли бы взять ее! — прошептал он дрожащими и побледневшими губами» (9; 112)¹⁸. Вельчанинов думал, что заклятие окончательно спало, и он может не опасаться более пожатия этой руки.

Наконец, усиливают аллюзию на «Каменного гостя» постоянные шутки Трусоцкого о желании провалиться сквозь землю: «Умри я, провались я сейчас пьяный в Неву...» (9; 53); «...иногда провалиться сквозь землю желаешь, даже взаправду-с; а в другую минуту так бы, кажется, взял да и обнял, и именно кого-нибудь вот из прежних-то <...> очевидцев и соучастников...» (9; 21) — последнюю фразу можно понять как зашифрованное желание провалиться сквозь землю, не выпуская руки «приятеля».

Прослеживаются параллели и с трагедией Пушкина «Моцарт и Сальери». Достоевский показывает двух друзей, один из которых обожает другого до поклонения и в то же время ненавидит до готовности отравить. Связующим «драгоценнейшим звеном» дружбы-ревности оказывается у Пушкина музыка (Моцарт и Сальери — «два сына гармонии», и в то же время возлюбленных ее). Сальери убивает Моцарта из-за ревности к музыке, которую он воспринимает как свою «законную» жену, а Моцарта — как ее счастливого любовника.

Сальери преклоняется перед гением Моцарта вплоть до обожествления его («Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь. Я знаю, я...»). Трусоцкий так же преклоняется перед Вельчаниновым и однажды в порыве чувств целует ему руку («— Вот вы мне теперь кто-с!»). Даже издеваясь на Вельчаниновым, он его называет «Юпитером нашим». А однажды он признается ему в любви: «— Я вас любил, Алексей Иванович. <...> Я на вас всегда как на человека с великим чувством, стало быть, и рассчитывал-с...» (9; 87).

Однако именно в день сокровенного признания в любви и преклонении приводится в исполнение замысел об убийстве. Есть и одна конкретизирующая деталь: Сальери окончательно решает убить Моцарта после исполнения им гениальной вещи, написанной «намедни ночью», Трусоцкий же окончательно решает «поквитаться» после исполнения Вельчаниновым романса Глинки, покоряющего Надю Захлебину любовной страстью. Достоевский специально отмечает, что Вельчанинов пел подобно самому Глинке, исполнение которого он якобы однажды слышал —

читатели должны прийти к выводу, что Вельчанинов пел с истинным вдохновением гениального композитора¹⁹ (то есть уподобляясь Моцарту).

Но особенно близок к поэтической семантике «Вечного мужа» образ «черного человека» — призрак, преследующий Моцарта. Уже при первом появлении Моцарта мы узнаем, что его мучила *бессонница*, во время которой он сочинил музыку на следующий сюжет: «Представь себе... кого бы? / Ну, **хоть меня** — немного помоложе; / Влюбленного — не слишком, а слегка — / С красоткой, или с другом — **хоть с тобой**, / Я **весел...** **Вдруг: виденье гробовое**, Незапный **мрак** иль что-нибудь такое...». «Виденье гробовое» вскоре конкретизируется в образе «черного человека»: «Мне день и ночь покоя не дает / Мой черный человек. За мною всюду / Как тень он гонится. Вот и теперь / Мне кажется, он с нами сам-третей / Сидит». Таким образом, черный человек постоянно соединяется в мотивной структуре драмы с Сальери (другом и «смертью» в одном лице). С одной стороны, черный человек обозначает темную, «ночную» сторону сознания Моцарта (как и Труссоцкий — для Вельчанинова). С другой стороны, он — «тень» самого Сальери, обыкновенно скрытая «дневной» стороной дружбы.

В «Вечном муже» аналогично Сальери строится образ Труссоцкого: как «друг» в «дневном» сюжете и «черный человек»-призрак в «ночном» метасюжете. Переключки наблюдаются и на метафорическом уровне: «черный человек» и «виденье гробовое» у Пушкина отзываются в эпитетах «господин с черным крепом», «траурный человек», «мертвец», «привидение», относимых к Труссоцкому.

Трудно удержаться от сопоставления частных мотивов: Сальери, желая отвлечь Моцарта от мрачных предчувствий, спешит разогнать их сугубо «дневной», беспечной фразой: «Как мысли **черные** к тебе придут, / Откупори шампанского бутылку, иль перечти / “Женитьбу Фигаро”». Труссоцкий как будто гротескно разыгрывает эту «отдельно взятую» фразу, когда в течение всей повести постоянно выпивает новые и новые бутылки шампанского, а также пытается спастись от «черных мыслей» новой свадьбой, а атмосфера шуток и розыгрышей среди молодежи в доме Захлебниных делает его женитьбу веселой интригой в духе Бомарше.

Вводит Достоевский в повесть и мотив отравления вина — именно так, по словам Вельчанинова, поступил бы с Багаутовым на

месте Трусоцкого «хищный тип», на что Трусоцкий лицемерно смиренно, но вместе с тем угрожающе отзывается (оба понимают, что имеют в виду не Багаутова): «Нам, Алексей Иванович, как-то и неприлично уж яд-то подсыпать» (9; 55).

Наконец, на отношения Вельчанинова и Трусоцкого отбрасывает тень еще один романтический сюжет, принципиально важный для Достоевского, — драмы Лермонтова «Маскарад». Для Достоевского образ Незнакомца из лермонтовской драмы сыграл важнейшую роль при разработке подпольного типа. Трусоцкий преследует Вельчанинова, чтобы отомстить ему за давнюю смертельную обиду, как Незнакомец преследует Арбенина (характернейшего «хищного типа», из высшего общества и с запятнанным прошлым, как и Вельчанинов). Достоевский замечал некогда про Незнакомца: «...Таинственный незнакомец из драмы Лермонтова “Маскарад” — колоссальное лицо, получившее от какого-то офицера когда-то пощечину и удалившееся в пустыню тридцать лет обдумывать свое мщение» (24; 173). Так же и Трусоцкий «напредставит сам себе бог знает чего, итоги справедливости и юстиции подведет, обиду свою как урок заучит, ноет, кривляется, ломается, на шее у людей виснет — и глядь — на то все и время свое употребил» (9; 55). Трусоцкий, подобно Незнакомцу, ходит за Вельчаниновым тайком и долго остается неузнанным.

4. Двойники

Вместе с тем очевидно, что взаимоотношения героев стоятся по принципу двойничества.

Как и призрак, двойник зачастую является плодом больного воображения героя, его навязчивым кошмаром. Оба феномена — фантастичны, но если призрак может быть некоей внешней по отношению к герою сущностью (призрак отца Гамлета), то двойник всегда воплощает некую часть души самого героя. Кроме того, двойник, возникнув как призрак (при первой встрече), впоследствии часто укореняется в бытии и получает земное воплощение. Печать фантастичности, тем не менее, на нем остается, выражаясь в его неуловимости, способности неожиданно появляться и исчезать, что наводит героя, как и читателей, на мысль о его ирреальности. Тут возможны бесконечные градации: от ночного

видения и страшного сна (так черт является однозначно «кошмаром Ивана Федоровича») до узнавания собственных черт в другом, несомненно реально существующем и даже внешне не похожем на героя человеке (Свидригайлов в отношении к Раскольникову). Таким образом, феномен двойничества выходит за рамки «призрачности».

Доказательств тому, что Трусоцкий и Вельчанинов изображены двойниками, можно привести огромное число. Вспомним хотя бы механизм ввода Трусоцкого в повесть (как материализации чувства вины Вельчанинова), удивительно напоминающий появление Голядкина-младшего в «Двойнике» (появление в момент кризиса, встречи на улице с постепенным приближением к герою, окончательное воплощение с приходом домой к герою, который, в свою очередь, оставляет двойника на ночлег).

В рамках романтической поэтики определяющей чертой двойника является проницаемость для него внутреннего мира героя. Трусоцкий угадывает мысли Вельчанинова вплоть до того, что может продолжить недоговоренные или вовсе опущенные им фразы²⁰, однако сам Вельчанинов никогда не понимает до конца Павла Павловича, вплоть до последней сцены. Только в первый приход Трусоцкого к квартире Вельчанинова последний «из-за затворенной двери угадывал каждое движение незнакомца» — что подчеркивает их внутреннюю взаимосвязь в момент окончательного воплощения «тени» героя. Однако Вельчанинов интуитивно чувствует именно **движения, а не мысли** Трусоцкого, и только в двух сюжетных точках — в момент первого ночного прихода и уже при защите от нападения (что дает нам возможность увидеть последнюю сцену отложенным во времени сюжетным завершением первой)²¹.

Знание сокровенных мыслей Вельчанинова дает Трусоцкому, как и всякому двойнику, психологическую власть над главным героем. При всей своей внешней униженности двойник получает возможность представлять все тайные страсти и прегрешения героя в смешном свете, что для подпольных героев Достоевского, с их уязвленным самолюбием, мучительней всего. Вельчанинов предчувствует эту приближающуюся пытку еще до ночного визита Трусоцкого. «Между прочими вскакивавшими в его голову мыслями одна тоже больно уязвила его: он вдруг как бы убедился, что этот господин с крепом был когда-то с ним знаком по-приятельс-

ки и теперь, встречая его, над ним смеется, потому что знает какой-нибудь его прежний большой секрет и видит его теперь в таком унижительном положении» (9; 17).

Трусоцкий изобретает крайне изощренный способ мучить Вельчанинова и смеяться над ним — путем самоуничижения. Так, Трусоцкий сам изображает рога над своей головой, пьет за здоровье «почившего в бозе» Багаутова и «любовно» провожает его на кладбище в наемной карете²², весело «подхихикивая» над Вельчаниновым, когда тот грозит силой вытащить его наружу. Вельчанинов чувствует демонизм подобного шутовства: Трусоцкий символически «хоронит» и его, равно как и пьет за его гибель.

Тон «подхихикивания» Павла Павловича восходит к «Эликсирам дьявола» Э.Т.А. Гофмана, где именно так ведет себя при встречах с Медардом его двойник — сумасшедший монах Викторин.

«Эликсиры дьявола» вызывает в памяти еще один эпизод повести: когда Вельчанинов ночью находит Трусоцкого, чтобы сообщить ему о смерти Лизы, то Павел Павлович, смертельно пьяный, чуть не бросается ему на шею, прося защиты от некоего проходимца. «Завидев Вельчанинова, Павел Павлович кинулся к нему с распростертыми руками и закричал, точно его резали: — **Братец родной, защиты!**» (9; 60). Такое неожиданное обращение к Вельчанинову в точности воспроизводит излюбленное обращение Викторина к Медарду (которые действительно родные братья-близнецы). Приведем для примера кульминационную сцену поединка двойников, когда Медард спасается бегством после убийства, а в лесу его настигает Викторин, которого только что должны были повесить, обвинив в преступлениях, опять-таки совершенных Медардом:

«Я встал, но едва удалился на несколько шагов, как в кустах послышался шорох и на спину мне прыгнул человек, стиснув мне шею руками. Напрасно я силился избавиться от этой ноши, падал навзничь, приваливался к деревьям; он крепко держал меня, то хихикал, то издевательски хохотал. Месяц проглянул из-за черных елей, и мертвенно-бледное, отталкивающее лицо монаха, Псевдомедардуса, осклабилось, гнусно уставившись на меня, как тогда с подводы:

— Хи... хи... хи... **Братец** мой, я всегда, всегда с тобой... Не уйдешь... не уйдешь... ты бегун, а я нет... понеси... понеси... Я же с ви... се... ли... цы... с ко... ле... са... с ко... ле... са... хи... хи...»²³.

В правомерности сближения убеждают и ночной колорит сцен у Гофмана и Достоевского, и мотив повешения, всю повесть сопровождающий Трусоцкого, как это уже нами отмечалось. Симптоматично также, что Викторин в «Эликсирах дьявола» многократно провозглашается покойником, но всякий раз будто воскресает из мертвых.

Первый сон Вельчанинова с неистовым избиением таинственного человека также развивает традиционный (в частности, и для Гофмана) мотив поединка двойников. После обращения к нему как к «братцу» Вельчанинов действительно набрасывается с кулаками на Трусоцкого, желая его убить («Не помня себя, он занес свой страшный кулак над головою Павла Павловича. Еще мгновение — и он, может быть, убил бы его одним ударом» — 9; 61). Позже нападает на него с бритвой сам Трусоцкий. Симптоматично, что убить не получается ни у того, ни у другого: в романтической традиции убийство двойника означает смерть и для самого героя. Так, в «Эликсирах дьявола» Медард не может убить Викторина, даже сбросив его в пропасть. В сцене страшного ночного поединка оба героя, несмотря на всю ярость схватки, только обессиливают друг друга.

Необыкновенная ненависть к двойнику, которая выливается в необыкновенное раздражение и грубость, составляет контраст тактичному и сдержанному обращению героя с прочими людьми: герой как будто чувствует, что перед ним не настоящий «другой», а скорее его же собственное недоовоплощенное «я», и потому с ним можно не церемониться. С Трусоцким Вельчанинов сдерживается недолго, да и тот угадывает даже произнесенные оскорбления²⁴ (««Я нагл, а эта каналья еще наглее! И... и какая у него цель?» — все думал Вельчанинов» — 9; 22). К концу встречи Вельчанинов кричит на гостя, топает ногами и чертыхается²⁵, при следующих встречах срывается до истерики и обзывает Трусоцкого негодяем, подлецом и «пьяным извергом»²⁶. Обратим внимание, что Павел Павлович долгое время терпит такое обращение, хотя оно превосходит все допустимые рамки и напоминает алогизм сна с его вседозволенностью: «подлинно сам был в затмении». Дело в том, что и сам Трусоцкий осознает себя чужим двойником («Все-таки и я немножко горд тоже, Алексей Иванович, **хоть и сознаю себя... в таком состоянии**» — 9; 32).

Несмотря на внешнюю ярко выраженную антитетичность героев (вечный муж — вечный любовник, дворянин — чиновник из

мещан, столичный житель — провинциал, благородная осанка — комическая фигура), они оказываются нерушимо соединены сюжетно (через Наталью Васильевну и Лизу), и сходство их постоянно подчеркивается на поэтическом уровне целым рядом переключек в отдельных эпизодах, мотивах и деталях.

Прежде всего, наблюдается параллелизм их подпольного состояния души. Трусоцкий еще при первом приходе к Вельчанинову неожиданно признается ему, что пребывает в «самозабвении», так что зачастую избегает прежних знакомых и друзей, что утрировано повторяет описание душевного кризиса Вельчанинова автором. Оба героя переживают внезапные порывы отторжения или неодолимой тяги друг к другу, заставляющие их совершать самые алогичные поступки: ночному приходу Трусоцкого вполне соответствует порыв Вельчанинова навестить Трусоцкого на следующий день после «бритвы», от страха, что тот повесится. Р. Мазель сопоставляет эпизоды, когда оба героя стоят под дверьми квартир друг друга и крутят дверные ручки, пытаясь проникнуть в чужое жилище²⁷.

По ходу повести обнаруживается, что обыкновенно подобострастный Павел Павлович и сам способен вдруг, хотя бы на несколько секунд, приходить в беспричинную ярость²⁸. Когда Вельчанинов бросается на него, грозя убить, Трусоцкий останавливает его одним выражением нечеловеческой злобы: «Какое-то исступление самой зверской злобы исказило ему все лицо. — А знаешь ты, — произнес он гораздо тверже, почти как не пьяный, — нашу русскую ? (И он проговорил самое невозможное в печати ругательство.) Ну так и убирайся к ней!» (9; 61).

Не менее символический смысл, нежели смертельный поединок, приобретают взаимные поцелуи. Трусоцкий в порыве благодарности целует Вельчанинову руку (которую он вскоре порежет бритвой). Вельчанинов в ответ целует его в губы, что в контексте творчества Достоевского переключается по смыслу с поцелуем любви и всепрощения Христа в поэме о Великом инквизиторе. Однако, решаясь на него, «Алексей Иванович несколько мгновений молчал, как будто от удара дубиной по лбу», а потом «не совсем, впрочем, был уверен, что поцеловал его». На что Трусоцкий отзывается «в пьяном исступлении»: «...Я тогда подумал — “неужто и этот? уж если этот, думаю, если уж и он тоже, так кому же после этого верить!”» (9; 49). То есть Павел Павлович никак не мог

бы ранее предположить предательства от своего кумира. Получается, что перед нами скорее поцелуй в губы предателя Иуды. (Однако о намерении повеситься в повести заявляет Трусоцкий, а не предполагаемый «иуда»-Вельчанинов.) Таким образом, оба поцелуя могут быть истолкованы амбивалентно и с максимальной амплитудой значений.

Вельчанинов бледнеет, когда читает письмо Натальи Васильевны, но тут же представляет себе, что так же бледен был Трусоцкий, когда читал его первый раз: «Должно быть, тоже побледнел, как мертвец, — подумал он, заметив свое лицо нечаянно в зеркале...» (9; 106). Наверно, именно в этот момент происходит символическая «смерть» Трусоцкого, с последующим его уподоблением призраку. Но одновременно с мертвецом сравнивает себя и сам Вельчанинов. А в эпилоге уже Вельчанинов оказывается в роли привидения: Трусоцкий «в удивлении и страхе глядел <...> на Вельчанинова, оторопев перед ним, как перед **привидением**» (9; 109). Герои будто меняются ролями.

Итак, налицо совмещение глубинной близости и антитетичности героев — именно такова схема функционирования «двойников-антагонистов», которые восходят, по Е.М. Мелетинскому, к архетипической паре культурный герой — трикстер²⁹.

Чтобы описание механизма двойничества было более полным, нужно решить вопрос: каково соотношение двойников в паре — равноправное (когда у двойников одинаковый экзистенциальный статус) или комплементарное (один из двойников первичен, персонажи соотносятся как целое и часть, второй воплощает некую сторону сознания первого).

Если в «ночном» прасюжете Трусоцкий явно вводится как порождение сознания Вельчанинова, то в «дневном» сюжете многое свидетельствует о его самостоятельности.

Подтверждением этому может служить пространственная организация повести, символически отражающая пространство внутреннего мира героев. Действие повести происходит в пяти местах: на квартире у Вельчанинова, в номере Трусоцкого, на двух подмосковных дачах — Погорельцевых и Захлебниных, и в эпилоге — вне Петербурга на одной из железнодорожных станций. Заметно, что петербургские локусы образуют строгую симметрию. Обе квартиры, на которых проживают герои в Петербурге, осознаются ими как временные, в связи с переменами и пертурбациями

в их жизни, а потому неустроенные и непривычно «бедные». Обе квартиры съемные (а у Трусоцкого вообще гостиничный номер). Медленно нарастающий беспорядок в квартире Вельчанинова, в связи с отъездом горничной, находит гротескное преломление в полном хаосе в номере Трусоцкого, что также отражает нынешнее состояние души героев. В обоих «холостяцких» жилищах имеются маленькие боковые комнаты — как потайные углы памяти.

В то же время у каждого из героев есть знакомая благополучная семья с множеством детей, проживающая на даче. Эти дачи символизируют семейную идиллию, о которой мечтают герои. Напомним, что Вельчанинов всерьез подумывал со временем окончательно перебраться на дачу к Погорельцевым³⁰. Таким образом, для Вельчанинова это заветное, идеальное пространство, объединяющее светлые воспоминания и мечту о будущем (с Погорельцевой его соединяет только чистая дружба). В свою очередь, у Трусоцкого с семьей Захлебниных связаны мечтания о новом семейном счастье. Интересно, что оба пытаются «заманить» друг друга в свое «идеальное» пространство, но Трусоцкий так и не едет к Погорельцевым, несмотря на все усилия Вельчанинова, а последний, против воли, но все же едет к знакомым Трусоцкого.

Принципиально важно, как герои представляют себе реализацию своей мечты. Важнейшей составляющей предполагаемой идиллии для обоих оказываются дети. Лиза для Вельчанинова становится последней надеждой на семейное счастье и примирение с самим собой, любовью и заботой о ней он хочет загладить прошлые беспутства, являющиеся причиной настоящего тягостного состояния, одиночества и внутреннего разлада. Погорельцевым Вельчанинов рассказывает о Лизе крайне восторженно. Ему очень важно поэтому переместить Лизу из холостяцкой квартиры Павла Павловича в свой идеальный мир: «— Да это простейший дом, а вовсе не “важный”! — кричал Вельчанинов, — говорю вам, **там детей много. Она там воскреснет, все для этого**» (9; 35). В «Дневнике писателя» есть глава, где Достоевский проповедует, что «дети должны жить в саду». Но в данном случае Вельчанинов едва ли не в большей мере подразумевает собственное воскресение. Он бы спас себя ею (ср. проект Ставрогина уехать в Швейцарию с Хромоножкой), и это было бы благополучное разрешение душевного «ночного» метасюжета. Наоборот, после смерти Лизы он не может более заставить себя ездить к Погорельцевым.

Трусоцкий мечтает «о детях» по-своему: он хочет жениться на девочке, едва дождавшись, пока той исполнится шестнадцать. Трусоцкого особенно возбуждает, что Надя еще ходит в гимназию с детским мешочком. Семейная дачная идиллия оказывается, таким образом, бесконечно опошлена и извращена. (Не стоит забывать, что старый Захлебнин был врагом по тяжбе Вельчанинову.)

Как только Вельчанинов дает согласие поехать с Трусоцким к Захлебнинным, он неизбежно принужден выступить в привычной роли галантного кавалера, а далее и почти соблазнителя Нади. Таким образом, у Захлебниных выявляется греховная сторона натуры Вельчанинова (в противоположность чистой стороне, явленной у Погорельцевых). С другой стороны, наличие у Трусоцкого собственного хронотопа (хотя он и строится по аналогии с хронотопом Вельчанинова, как подражание) говорит о самостоятельности его как героя. Действительно, у Захлебниных оба персонажа выступают на равных, как соперники, холостяки, сватающиеся к дочерям. В роли женихов они еще не могут составить любовный треугольник муж — жена — любовник. Более того, Вельчанинов отбивает Надю у «жениха» Трусоцкого точно так же, как сам Трусоцкий пытается отбить ее у «жениха» Лобова. Мотив соперничества за одну женщину — любимый мотив романтических новелл о двойниках. Правда, в роли двойника, вытесняющего героя из его сферы, здесь выступает именно Вельчанинов (ср. повесть «Двойник» Достоевского). В результате Трусоцкий изгоняет Вельчанинова со своего пространства и окончательно решает с ним «поквитаться» на его территории — от Захлебниных он, даже не спрашиваясь Вельчанинова, прямо едет к нему на квартиру.

Итак, с одной стороны, у Трусоцкого свое внутрироманное «пространство», с другой стороны — это опошленная копия «пространства» Вельчанинова. Трусоцкий как тень Вельчанинова пытается эмансипироваться, сравняться с «хозяином» и даже заставить его самого играть роль тени, но эта попытка срывается.

С семантикой художественного пространства тесно связан мотив «запирания-освобождения», причудливо обыгрывающийся в повести. При пробуждении от страшного сна Вельчанинов лишь накидывает на дверь крючок и тут же видит пробующего, **не заперта** ли дверь, Трусоцкого. После его ухода Вельчанинов уже «тщательно запирает» дверь. На следующий день к Трусоцкому Вельчанинов входит без стука, **просто отворяя** дверь, и застаёт Павла Пав-

ловича, истязавшего Лизу. Оказывается, тот **запирал** ее целыми днями в маленькой боковой каморке, так что хозяйка «слесаря призывала замок отворить». Во время игр у Захлебининых молодежь в шутку запирает самого Трусоцкого на антресолях. После покушения Трусоцкого Вельчанинов зачем-то запирает его в зале — вместо того, чтобы выпустить на улицу, а сам идет ночевать в другую комнату. Наконец, Надю, на которую «нафискалил» Трусоцкий, запирают на антресолях. В конце повести неоднократно упоминается, насколько тщательно Вельчанинов стал запиравать свою входную дверь. Получается, все персонажи повести хотят запереть Трусоцкого или запереться от него (включая Багаутова), а тот, в свою очередь, мстит, запирая слабейших и зависящих от него.

Трусоцкий — это и «призрак» сознания Вельчанинова, и самостоятельный персонаж. Их соотнесение напоминает взаимосвязь образов Ставрогина и Петра Верховенского в «Бесах», где Петр Степанович оказывается одновременно и «обезьяной», низкой копией Ставрогина, и независимой от него личностью и действующей силой.

То, что Достоевский хотел показать в некоторых контекстах равноправие своих героев, видно по следующей цитате из подготовительных материалов: «NB. (Павел Павлович гораздо в ином свете). Этот человек, с своей прячущейся и мстительной душой, с своей полнотой жизни, с своими правами жить и занимать место, со своим стыдом и со своею радостью, с своею страшной трагедией в душе и злодейством (Лиза)» (9; 307).

В повести сказано о Трусоцком, что после смерти жены «теперь это была только **часть целого**, выпущенная вдруг на волю, то есть что-то удивительное и ни на что не похожее». Но что тогда надо принять за «целое»? Супружескую пару или треугольник муж — жена — любовник? Вероятнее последнее, ведь в главе IV «Жена, муж и любовник» автор подробно рассказывает, что Наталья Васильевна выстраивала подобный треугольник постоянно и естественным образом: как только при появлении «одного молоденького артиллерийского офицера» «вместо троих очутилось четверо», как предыдущему любовнику (Вельчанинову) пришлось уйти для сохранения «треугольника» в его неизменности.

В триединой конструкции именно женщина составляла экзистенциальную опору, в которой было укоренено бытие мужа и любовника. Подчеркивается, что под властью Натальи Васильевны и

муж, и любовник одинаково обезличивались, теряя смысл самостоятельного существования (точно так же именно любовь Натали в «Двойниках» Гофмана единственно может придать подлинность, помочь обрести себя каждому из двойников-соперников — Деодату и Георгу. Без этого им грозит вечное ощущение неполноты, незаконченности своего существа). Трусоцкий, женись на Наталье Васильевне, становится просто ее мужем без собственных свойств: «Может быть, он имел много прирожденных хороших качеств, равно как и дурных. Но хорошие качества были как бы под чехлом, а дурные поползновения были заглушены почти окончательно» (9; 28). Кстати, именно заглушенные черты — «поползновение посмеяться над ближним», склонность «к приятельскому кружку вне дома и даже — выпить с приятелем» — после смерти жены становятся доминирующими в образе Трусоцкого, так что он превращается в шута-насмешника и беспутного пьяницу.

И для Вельчанинова любовь к Наталье Васильевне предстает как наваждение, захватывающая, мучительная страсть, как подчинение некоей темной, сверхчеловеческой силе: «Связь и любовь эта до того сильно владели им, что он был как бы в рабстве у Натальи Васильевны и, наверно, решился бы тотчас на что-нибудь **даже из самого чудовищного и бессмысленного**, если б этого потребовал один только малейший каприз этой женщины. Ни прежде, ни потом никогда не было с ним ничего подобного» (9; 25). Пять лет спустя он «признавался в этом себе с негодованием и даже об самой “женщине этой” вспоминал **с ненавистью**. Он стыдился своего т-ского года; он не мог понять даже возможности такой “глупой” страсти для него, Вельчанинова! Все воспоминания об этой страсти обратились для него в позор; он краснел до слез и мучился угрызениями» (9; 25). После Вельчанинова так же был «погублен» и Багаутов, пожертвовавший своей блестящей карьерой в Петербурге и проживший в любовниках пять лет в глуши. Очень важно сравнение Натальи Васильевны с «хлыстовской богородицей» (9; 27), в результате которого возникает ассоциация с феноменальной силой красоты, которая «может мир перевернуть», описанной в романе «Идиот». Невольно приходит также на память княгиня R из «Отцов и детей» Тургенева — символ захватывающей и губящей душу стихии женственности³¹. Параллель с Тургеневым правомерна, ведь Достоевский обращается к его тематике — пишет о стареющем светском льве, каким и был в «Отцах и детях» Павел Петро-

вич Кирсанов; к тому же сам Достоевский дает, устами своих героев, отсылки к тургеневским водевилям («Провинциалке»).

Итак, оба — и муж, и любовник — были в рабстве у «этой женщины», служили ее необходимым дополнением, и их обоих она обманывала. Она — необходимое пропущенное звено в объяснении их двойничества («муж — первый любовник»). В ней подчеркивается волевое начало, вплоть до побуждения к чудовищным безрассудствам. После ее смерти «безрассудства» творят ее бывшие возлюбленные — «чудовищным и бессмысленным» вполне можно назвать ночной визит Трусоцкого.

Когда умирает Наталья Васильевна, оба теряют свои роли (мужа и любовника) и резко эволюционируют как характеры в направлении болезненного подпольного типа, причем Вельчанинов не слышал о ее смерти, но как раз с момента ее кончины началась подспудно развиваться в нем духовная болезнь.

Но отношения героев к Наталье Васильевне находят своеобразное продолжение и преломление в их «поединке» из-за Лизы, которая и становится третьей вершиной разомкнутого треугольника, только уже «нижней» вершиной, в силу ее полной зависимости от обоих «отцов», вымещающих на ней свою прежнюю зависимость от матери.

Отчасти объяснение судьбы Лизы и особенно отношения к ней Трусоцкого заключено в неотправленном письме Натальи Васильевны Вельчанинову, где она «в утешение ему сулила, что она найдет случай передать ему будущего ребенка, уверяла, **что отныне у них другие обязанности, что дружба их теперь навеки закреплена**» (9; 106). Таким образом, появление Лизы означало в восприятии Натальи Васильевны претензию Вельчанинова на статус мужа, о чем свидетельствуют выделенные нами в письме слова. Поэтому он неожиданно уподобляется Трусоцкому и теряет права на ее любовь. И Трусоцкий действительно передает ему Лизу, выполняя завет жены в неотправленном письме. Более того, очевидно, что он и привез ее в Петербург с этой целью. Однако он передает Вельчанинову ее... мертвой. Фактически Лизой Трусоцкий пользуется, чтобы подобраться ближе к Вельчанинову: он отпускает ее к Погорельцевым тогда, когда тот предлагает ему ночевать у себя.

Остается открытым вопрос, кто виноват в смерти Лизы. С одной стороны, Вельчанинов выглядит недостойно как отнимающий дочь у отца. Сама Лиза воспринимает эту «новую фантазию празд-

ного человека» с «совершенным отчаянием» и сопротивляется до последнего, умоляя «папашу» и угрожая Вельчанинову. Даже после того, как Трусоцкий силой заставляет ее поехать, в самый последний момент «Лиза подняла глаза на отца — и вдруг всплеснула руками и вскрикнула; еще миг, и она бы бросилась к нему из коляски, но лошади уже тронулись». Сам «Павел Павлович был как будто бледен, и руки у него дрожали — это ясно заметил Вельчанинов, хотя всеми силами старался не смотреть на него». Лиза умирает именно потому, что ее перевезли в незнакомый дом. Ей становится плохо в первый же вечер пребывания на даче. Уже почти перед смертью она шепчет Вельчанинову: «Увезите меня». Наконец, в финале повести Трусоцкий именно из-за гибели Лизы не хочет подать руки Вельчанинову и непроизвольно плачет при одном упоминании ее имени.

С другой стороны, Трусоцкий сам приговорил Лизу. После смерти жены он начал вымещать обиду за неверность матери на дочери, садистски издеваясь над ней, ругал ее «выб...ком», жестоко щипал, в Петербурге держал в грязном номере, оставляя на целые дни запертой в комнате, нарочно приводил при ней на ночь девок, обещая дать одну из них в матери, так что Лиза делает попытку выброситься из окна. Он сам насильно заставляет ее ехать к Погорельцевым, а затем всячески уклоняется от того, чтобы навещать ее, даже узнав, что она при смерти («— Неужто уж умирает-с? <...> — Может, припадочки-с...» — 9; 53), и наконец, демонстративно не едет ее хоронить. Все это дает основание Вельчанинову назвать его «убийцей» (справедливо полагая, что и внезапно развившаяся болезнь Лизы была следствием предшествовавшего испытания, о чем свидетельствует и доктор, говоря, что болезнь развивалась уже давно).

Оставаясь ночевать у Вельчанинова специально для того, чтобы утром с ним ехать к Погорельцевым, Трусоцкий «удирает» до пробуждения хозяина. Выходит, что Трусоцкий при всех словах о любви к Лизе интересуется гораздо больше своими отношениями с Вельчаниновым и Багаутовым, чем ею.

Очевидно, Достоевский хочет показать, что в гибели Лизы виноваты оба героя (что дополнительно подчеркивает их взаимосвязь как двойников). Таким образом, и рождение, и смерть Лизы — преступление, которое разделяет и связывает героев (как Рогожина и Мышкина соединяют и любовь к Настасье Филипповне, и ее

убийство). Не случайно глава, в которой герои выясняют отношения, называется «На чьем краю больше». В ней Трусоцкий повторяет: «Я знаю эту здешнюю могилку-с, и мы оба по краям этой могилы стоим, только на моем краю больше, чем на вашем, больше-с, — больше-с, больше-с...» (9; 88). (Эту фразу можно истолковать с точностью наоборот: мы оба преступники, мы оба виноваты, только я «больше-с...»).

Более того, из текста можно вывести, что Трусоцкий сознательно мстит Вельчанинову смертью Лизы. Он фактически нарочно убивает ее, чтобы причинить боль обидчику, невзирая на то, что тем самым причиняет несказанную боль себе. Вельчанинов предчувствует: «Он замучает меня Лизой, — это ясно! И Лизу замучает. Вот на этом-то он меня и доедет, за все» (9; 49). Трусоцкий, ведя с Вельчаниновым хитро продуманную психологическую игру, временами проговаривается и бросает зловещие намеки: «Лиза? Знаете ли вы, что такое была для меня Лиза-с, **была и есть-с? Была и есть!** — закричал он вдруг почти в исступлении, — но... Хе! Это **после-с; все будет после-с...**» (9; 48). Двукратным акцентированием глаголов «была и есть» и недвусмысленным намеком «после-с» он выдает, что знает о ее скорой смерти. Известие о том, что «его дочь умирает», Трусоцкий воспринимает на удивление спокойно, будто он потерял к ее судьбе всякий интерес или даже нарочно своим отчуждением (в то время как Лиза его напряженно ждет) ускоряет ее смерть. При известии о смерти Лизы Трусоцкий как будто злорадно усмехается: «Умерла... — как-то странно прошептал он. Усмехнулся ли он спяна своею скверною длинною улыбкой, или у него скривилось что-то в лице, — Вельчанинов не мог разобрать» (9; 60).

Получается, что в финале Трусоцкий не может простить Вельчанинову того, что сам замучил свою любимую Лизу и принес ее в жертву мести ему, обидчику-любовнику (так же ранее горячо любимому)³². Достоевский заостряет эту психологически невозможную ситуацию до отчетливой формулировки: «“Как же мог быть так жесток этот изверг к ребенку, которого так любил, и вероятно ли это?” Но каждый раз [Вельчанинов] поскорее бросал этот вопрос и как бы отмахивался от него; что-то ужасное было в этом вопросе, что-то невыносимое для него и — нерешенное» (9; 63). Нерешенной остается эта загадка и для читателя. Сам Достоевский в подготовительных материалах дает краткую формулировку: «Мы

и прежде поквитались: я у него отнял дочь и он у меня отнял дочь» (9; 308), чем дополнительно подчеркивается двойничество персонажей.

Кроме того, скоропостижная смерть Лизы прочитывается как самоубийство: Марья Сысоевна, хозяйка гостиницы, рассказывает, как поразил Лизу случай самоубийства в соседнем номере: «Павла-то Павловича самого дома нет, а робенок без призору ходит, гляжу, и она там в коридоре меж народом, да из-за других и выглядывает, **чудно так на висельника-то глядит**. Я ее поскорей сюда отвела. Что ж ты думаешь, — вся **дрожью дрожит, почернела вся, и только что привела — она и грохнулась**. Билась-билась, насилу очнулась. Родимчик, что ли, а **с того часу и хворать начала**» (9; 50). «Марья Сысоевна много еще рассказывала; был, например, один случай, что если бы не Марья Сысоевна, то Лиза **из окна бы, может, выбросилась**» (9; 51). Таким образом, Достоевский прямо намекает, что Лиза духовно пережила ужас самоубийства и была готова его совершить, следствием чего и была ее неожиданная и быстротечная болезнь. Когда она лежит уже на столе, он замечает у нее **«почерневший в болезни пальчик»** (9; 62), что прямо отсылает к ее припадку («почернела вся») при виде повешенного.

Образ Лизы получает дополнительное истолкование в контексте темы рано повзрослевших детей у Достоевского. Так, вводится мотив ее большей любви к отцу, нежели к матери, который имел место и в «Неточке Незвановой», где Неточка не по-детски, а чуть ли не по-матерински любила своего отчима и ревновала к нему родную мать. («Недетскую» любовь к рассказчику испытывает также маленькая Нелли Валковская в «Униженных и оскорбленных».) Данная аналогия уместна в контексте того, что Трусоцкий на самом деле не родной отец Лизы. Девочка признается Вельчанинову, «что отца она больше любила, чем мамашу, потому что он всегда прежде ее больше любил, а мамаша прежде ее меньше любила; но что когда мамаша умирала, то очень ее целовала и плакала, когда все вышли из комнаты и они остались вдвоем... и что она теперь ее больше всех любит, больше всех, всех на свете, и каждую ночь больше всех любит ее. Но девочка была действительно гордая: спохватившись о том, что она проговорилась, она вдруг опять замкнулась и примолкла; даже с ненавистью взглянула на Вельчанинова, заставившего ее проговориться». Очевидно, Лиза выдала свою заветную тайну. Из отдельных фраз становится ясно, что Трусоцкий

перенес на Лизу сведение счетов с женой, воспринимая ее как «второе я» покойницы. Только так можно объяснить демонстративное устройство оргий при Лизе, а также угрозу повеситься из-за нее, на что Лиза «кричит, ручонками его обхватила: **“Не буду, кричит, никогда не буду”**» (9; 50), то есть кается в вине матери. Уже уехав на дачу к Погорельцевым, Лиза пребывает в уверенности, что Трусоцкий без нее повесится. Самым страшным обвинением для нее оказывается утверждение Трусоцкого, что она «вся в мамашу»: «— **Я не в мамашу, я не в мамашу!** — выкрикивала Лиза, в отчаянии ломая свои маленькие руки и как бы оправдываясь перед отцом в страшном упреке, что она в мамашу» (9; 36). В свою очередь, желание Трусоцкого жениться второй раз именно на совсем маленькой Наде выглядит как развитие (вновь посмертное) взаимоотношений его с Лизой. Таким образом, Надя замыкает обе роли — жены и Лизы — на себе. Насколько не хотел Трусоцкий тратиться на Лизу, держа ее в скверных номерах, настолько же он балует вниманием Надю и кидает деньги на подарки ей.

Интересно, что Павел Павлович уезжает после своего неудавшегося покушения очень веселый. Перед отъездом он отказывается от женитьбы на Наде и мирится с Лобовым. Очевидно, теперь ему эта связь больше не нужна. Напрашивается мысль, что она нужна была ему для испытания Вельчанинова.

Итак, сами по себе «дневные» ампула «вечного мужа» и «вечного любовника» не являются ключом для объяснения истинных отношений Вельчанинова и Трусоцкого. Их обоих связывает некая роковая, смертельная тайна, заключавшаяся в личности покойной Натальи Васильевны и в их отношении к ней. Именно поэтому так притягателен и страшен для Вельчанинова Трусоцкий. Это — вырвавшееся страшное прошлое, приходящее к Вельчанинову по ночам, которое необходимо заклясть. И сны его являют некую неразрешимую тайну, связанную со смертью. Но что это за таинственное преступление, явно не объяснимое сожителем с чужой женой? Супружеская измена сама по себе никогда не была в готических повестях преступлением, приводившим к явлению призраков. Преступная связь была в них только мотивацией к иному, более страшному преступлению, которое должно было потрясать своим вероломством и противоестественной жестокостью (как правило, убийство родных или верных друзей и слуг, часто при кровосмесительном союзе).

Перед нами важный прием Достоевского: мы ощущаем, что задано больше, чем объяснено, благодаря введению им в психологическую, реалистическую повесть мотивов готических ужасных повестей — без всякой видимой сюжетной обоснованности. Для поддержания психологического напряжения Достоевский использует приемы поэтики тайны, принятой в готических повестях, но если, по законам последних, тайны в конце обязательно объяснялись, то у Достоевского не происходит ничего подобного. Прошлое героев остается непознанным. Переплетение поэтики двух жанров происходит настолько тесно и органично, что читателю предлагается одновременное прочтение сюжета в двух жанровых измерениях, ни одно из которых не преобладает.

Очевидно, что Трусоцкий заключает в себе нечто смертельное, от чего нельзя спастись, затворившись (то есть стараясь вытеснить нечто из сознания). Багаутов, отказавшийся принимать Трусоцкого, быстро умирает от нервной горячки. Не принимать Трусоцкого равносильно отказу от обдумывания некоей страшной, опасной для сознания мысли. В отличие от Багаутова, Вельчанинов, впуская к себе Трусоцкого и даже оставляя у себя ночевать, принимает вызов того, что ему угрожает, пытается вступить с этой силой в открытый поединок, разгадать угрожающую ему загадку — своего собственного сознания. Впустив к себе призрак, он идет на смертельный риск (призрак действительно бросается на него с бритвой), но только так оказывается возможным спастись. То, что после покушения Вельчанинов борется с Трусоцким, связывает ему руки и ночует дальше с ним, запертым и связанным, но не выгоняет его до утра, символично и знаменует внутреннее преодоление кошмара. Трусоцкий не убегает, хотя сумел сам освободиться и даже одеться. В «ночном» мета-сюжете Трусоцкий является частью души Вельчанинова и связан с двумя темами: преступления и болезни. **Это не обычный человеческий характер — намеренная алогичность является его образующим приемом.** Трусоцкий предстает перед нами почти одновременно наивным «вечным мужем», язвительным подпольным парадоксалистом, наглым шутком, упивающимся своим унижением, коварным и расчетливым мстителем с садо-мазохистским комплексом, шиллеровским мечтателем, едущим «обняться» с обидчиком и «все простить», потенциальным самоубийцей, срывающимся в бездну отчаяния, преуспевающим респектабельным чиновником, циничным развратником, покупающим себе «невинное создание».

Он показывает Вельчанинову его самого в страшном кривом зеркале, гротескно воплощая такие его характернейшие «подпольные» черты, как отсутствие самоуважения и полнейший нравственный индифферентизм. Этим и объясняется болезненный интерес Вельчанинова к Трусоцкому и настойчивое возобновление отношений — в целях самопознания. В итоге он воплощает собой удивительную «разносторонность», нравственную «широту» современного образованного человека, которую Достоевский считал главной болезнью общества.

Герои Достоевского принципиально многофункциональны и получают различную смысловую перспективу в рамках реалистической и романтической поэтики. Этот принцип распространяется и на многих героев романов «пятикнижия». Так, Свидригайлов вводится как двойник и кошмар Раскольникова, но в то же время вполне автономен от главного героя, наделен собственной драмой, философскими и психологическими антиномиями, равно как и Рогожин, будучи полнокровным персонажем, в ряде эпизодов выступает как призрак — кошмар Мышкина и Ипполита.

Подобные построения до Достоевского практиковали Гофман и Гоголь, однако от Гофмана к Гоголю и далее к Достоевскому нарастает преобладание реалистической перспективы над романтической. В послекаторжном творчестве Достоевский никогда не выходит за рамки реализма, однако его реализм определяется самим писателем как «фантастический».

5. «Вечный муж» как послесловие к «Преступлению и наказанию»

Исследователями уже давно был отмечен целый ряд конкретных мотивов, перешедших из «Преступления и наказания» в «Вечного мужа». В.Я. Кирпотин отмечал у Вельчанинова черты Свидригайлова и подробно проанализировал, чем отличаются на самом деле эти два героя, доказывая, что «Достоевский “сокращал” размах своего творчества, умеряя значение образа Вельчанинова, уменьшая его масштабы по сравнению со Свидригайловым»³³. Действительно, Вельчанинов очень напоминает Свидригайлова по портрету и экспозиции (поживший аристократ с «подлыми» преступлениями на совести, мучимый внутренней тоской, вплоть до того, что он готов поверить в привидения). Вспомним рассужде-

ние Свидригайлова о привидениях: если призраков видят только в болезни, это вовсе не означает, что их не существует. Таким образом, Свидригайлов — наиболее готический персонаж «Преступления и наказания», а именно готическая традиция, как мы выше пытались показать, определяет колорит «ночного метасюжета».

Свидригайлов в пределах романного сюжета отнюдь не совершает злодеяний и извращений, более того, он искренне заботится о детях: устраивает детей Мармеладовых в пансион, дарит приданое своей предполагаемой невесте (и даже по сюжету своего сна хочет согреть ночью плачущую девочку). Мольба о помощи плачущей девочки из сна Свидригайлова напоминает следующий монолог Лизы: «**Она вдруг бросилась целовать ему руки**; она плакала, едва переводя дыхание от рыданий, просила и умоляла его, но он ничего не мог понять из ее истерического лепета. И навсегда потом остался ему памятен, мерещился наяву и снился во сне этот измученный взгляд замученного ребенка, в безумном страхе и с последней надеждой смотревший на него»³⁴ (9; 41). Однако, как и в случае с запоздалой жалостью Свидригайлова к детям, любовь к Лизе уже не может спасти Вельчанинова.

Фантастическая, безумная страсть Свидригайлова к Дуне находит параллель в былой страсти Вельчанинова к Наталье Васильевне. Одновременно страсть к Дуне отзывается отдельными мотивами и при описании любви Вельчанинова к Лизе (как отголоски любви к ее матери): «Вельчанинов нагнулся осторожно к ее головке, чтобы, прощаясь, поцеловать **хоть краешек ее платья**, — она вдруг открыла глаза, точно поджидала его, и прошептала: “**Увезите меня**”» (9; 52) — точно так же Свидригайлов жаждал поцеловать край Дуниного платья, а она просила его, бросив револьвер: «— Отпусти меня! — умоляя сказала Дуня» (6; 382).

Эпизод стрельбы Дуни в Свидригайлова перекликается по смыслу с покушением Трусоцкого на Вельчанинова: мы помним, что Вельчанинов нарочно подвергает себя опасности покушения, и оказывается близок к смерти как никогда (Свидригайлову пуля оцарапала голову, а Вельчанинову бритвой порезало кисть руки). Этот момент становится для Свидригайлова моментом истины: «— Бросила! — с удивлением проговорил Свидригайлов и глубоко перевел дух. Что-то как бы разом отошло у него от сердца, и, может быть, не одна тягость смертного страха; да вряд ли он и ощущал его в эту минуту. Это было избавление от другого, более скор-

бного и мрачного чувства, которого бы он и сам не мог во всей силе определить» (6; 382). Почти теми же словами описывается состояние Вельчанинова после избавления от «испытания»: «Чувство необычайной, огромной радости овладело им; что-то кончилось, развязалось; какая-то ужасная тоска отошла и рассеялась совсем. Так ему казалось» (9; 100). Героям кажется, что «испытание смертью» развязало их с «ужасным» прошлым. В случае Свидригайлова это чувство ложное, а в случае с Вельчаниновым — действительно избавление от «добровольно принятой на себя болезни», хотя и не желанное духовное обновление. Добавим, что в день «испытания смертью» героя и в «Преступлении и наказании», и в «Вечном муже» разражается сильнейшая гроза с «поминутным» сверканием молний.

Когда Лиза лежит в гробу, она напоминает девочку-утопленницу из сна Свидригайлова: «Наконец, умерла Лиза, в **прекрасный летний вечер**, вместе с **закатом солнца**, и тут только как бы очнулся Вельчанинов. Когда мертвую убрали, нарядив ее в **праздничное белое платьице** одной из дочерей Клавдии Петровны, и положили **в зале на столе, с цветами в сложенных ручках**, — он подошел к Клавдии Петровне и, сверкая глазами, объявил ей, что он сейчас же привезет и “**убийцу**”» (9; 59). То, что автор берет слово «убийца» в кавычки, указывает, что он винит и самого Вельчанинова в гибели девочки.

Однако при ближайшем рассмотрении черты Свидригайлова присущи и Трусоцкому. Вспомним, что при первой встрече Раскольников принимает Свидригайлова за призрак — продолжение кошмарного сна, и даже переспрашивает Разумихина, не померещился ли ему этот «господин», то есть Свидригайлов появляется в «Преступлении и наказании» как кошмар сознания и совести главного героя. В «Вечном муже» точно так же вводится Трусоцкий, только его появление обставлено еще более фантастически.

Именно Трусоцкому присуще в повести сладострастное желание женитьбы на девочке, о которой он рассказывает Вельчанинову с поистине «свидригайловскими» интонациями. Свидригайлова особенно соблазняло, что невеста «еще в коротеньком платьице, неразвернувшийся бутончик, краснеет, вспыхивает, как заря (сказали ей, конечно)», а Трусоцкого пленяет, что его невеста «в гимназию еще ходит, с мешочком на руке, в котором тетрадки и перушки, хе-хе! Мешочек-то и пленил мои мысли! Я, собственно,

для невинности» (9; 69). Находящиеся в стеснении родители так же, как Свидригайлову, чуть ли не открыто продают свою дочь Трусоцкому, невзирая на чудовищную разницу в возрасте (в обоих случаях невесте пятнадцать, а жениху пятьдесят лет). Как Свидригайлов задаривает невесту драгоценностями «на полторы тысячи», так и Трусоцкий хочет купить что-нибудь как можно дороже и дарит бриллиантовый браслет (в случае Свидригайлова речь шла о «бриллиантовом уборе»). Трусоцкий везет Вельчанинова к своей малолетней невесте точь-в-точь, как это предлагал Раскольникову Алексей Иванович.

В конечном счете, Вельчанинов и Трусоцкий выступают в роли мучителя Лизы и соблазнителя Нади — то есть обидчиками ребенка, что являлось наиболее вопиющим фактом из прошлого Свидригайлова, определяющим его духовное состояние на страницах «Преступления и наказания».

Кроме того, Трусоцкому явно присущи черты Порфирия Петровича, по крайней мере в нескольких сценах. Его тактика заключается в том, чтобы мучить Вельчанинова двусмысленными намеками на то, что ему известна правда, пока наконец Вельчанинов не начинает срывать и сам выдавать себя. Так же, как Порфирий в случае с Раскольниковым, Трусоцкий угадывает мысли Вельчанинова, владея его тайной.

В итоге Трусоцкий аккумулирует в себе черты героев, традиционно признаваемых «двойниками» Раскольникова в «Преступлении и наказании». Кроме того, первый ночной приход Трусоцкого к Вельчанинову аналогичен приходу Раскольникова на *пробу*.

Прослеживается и параллелизм между снами Вельчанинова и Раскольникова. В обоих снах Вельчанинова дверь в квартиру стоит **растворенной** настежь, и комнаты полны народа, но при этом в финале снов звучат «звонкие три удара в колокольчик, но с такой силой, как будто его хотели сорвать с дверей» (9; 16), что сразу задает читателю загадку: зачем же звонить при отпертой двери?

Колокольчик неизбежно вызывает в памяти «приходы» Раскольникова на квартиру старухи, в том числе и посещение квартиры ночью, когда ее заново отделявали, и только один дверной колокольчик остался от прежней обстановки. Раскольникова прежде всего поражает, что дверь в квартиру отперта: «Недоумение взяло его: дверь в эту квартиру была отворена настежь, там были люди, слышны были голоса; он этого никак не ожидал» (6; 133). Откры-

тая дверь разрушает границу, через которую произошло «переступление» — для того, кто снаружи, с другой стороны — делает незащищенным того, кто внутри. В случае Раскольникова верны обе ситуации: сначала он приходит убивать, а потом оказывается внутри, в западне, и дрожит от страха, что едва накинутый крючок может сорваться. Квартира старухи становится его внутренним пространством, вмещающим его преступление, что подтверждается его кошмарным сном. Во сне специально подчеркивается, что «квартира отворена настежь на лестницу», а «вся прихожая уже полна людей, двери на лестнице отворены настежь, и на площадке, на лестнице и туда вниз — все люди, голова с головой, все смотрят, — но все притаились и ждут, молчат...» (6; 213). Точно так же и в снах Вельчанинова, где «толпа собралась ужасная, но люди все еще не переставали входить, так что и дверь уже не затворялась, а стояла настежь». Как Раскольников в «бешенстве», не останавливаясь, бьет старуху топором (в ужасе, что дверь **раскрывается** все больше и больше), так и Вельчанинов «в бешенстве», «в каком-то опьянении от ярости и от страху, дошедшем до помешательства, но заключавшем тоже в себе бесконечное наслаждение, <...> уже не считал своих ударов, но бил не останавливаясь» таинственного незнакомца (9; 15).

При учете семантики снов Раскольникова становится понятно: удары колокольчика предупреждают Вельчанинова о близости убийцы. Однако этим их символическое значение не исчерпывается. В «Вечном муже» постоянно отмечается, что удары колокольчика были необыкновенно сильными и резкими. Как будто Достоевский хочет указать на жестокость этих ударов, как при убийстве — со звона в колокольчик и начинается само убийство в «Преступлении и наказании», и Раскольников, ударяя в колокольчик, переживает убийство вновь: «Он дернул второй, третий раз; он вслушивался и припоминал. Прежнее, мучительно-страшное, безобразное ощущение начинало все ярче и живее припоминаться ему, он вздрагивал с каждым ударом, и ему все приятнее и приятнее становилось» (6; 134) (обратим внимание на трехкратный звонок, а ощущение приятности при ударах совпадает с ощущением странного восторга Вельчаниновым во сне при избииении незнакомца). Кроме того, удары колокольчика сопрягаются с биением сердца. Если во время первого сна, при избииении незнакомца (непосредственно до ударов в колокольчик) сердце Вельчанинова «за-

мерло от ужаса и от страдания», то во втором сне «сердце его билось — билось — билось, и вдруг — точь-в-точь, как тогда, в том сне, — раздались три сильнейшие удара в колокольчик» (9; 98). (Троекратное повторение глагола коррелирует с троекратным ударом колокольчика³⁵). Потом, когда Трусоцкий подкрадывается к его двери, сердце Вельчанинова «до того билось, что он боялся прослушать, когда взойдет на цыпочках незнакомец».

Особенно четко прослеживается единство указанных мотивов в сцене выяснения отношений между Вельчаниновым и Трусоцким: «— А почему вы знаете, — исказилось вдруг и побледнело лицо Павла Павловича, — почему вы знаете, что значит эта могилка здесь... у меня-с! — вскричал он, подступая к Вельчанинову и с смешным, но **ужасным жестом ударяя себя кулаком в сердце**. — Я знаю эту здешнюю могилку-с, и мы оба по краям этой могилы стоим, только на моем краю больше, чем на вашем, больше-с... — шептал он как в бреду, **все продолжая себя бить в сердце**, — больше-с, больше-с — больше-с... — Вдруг необыкновенный **удар в дверной колокольчик** заставил очнуться обоих. Позвонили **так сильно**, что, казалось, кто-то дал себе слово сорвать с первого **удара звонок**» (9; 88). Одновременно Вельчанинов чувствует все «возраставшую боль в груди», в конце концов приводящую к тяжелому ночному приступу — как будто удары Трусоцкого «кулаком в сердце», удары Лобова в колокольчик отзывались болью в его собственном сердце. Удары колокольчика — это одновременно и удары убийцы, и удары сердца.

Таким образом, и в «Преступлении и наказании», и в «Вечном муже» мы наблюдаем общий набор сюжетно-психологических мотивов, перераспределенных от одного персонажа к нескольким или по-новому соединенных в одном персонаже. Однако они сохраняют внутреннюю взаимосвязь, выражая некую общую сюжетно-психологическую идею — в настоящем случае, идею наказания за некое страшное преступление, осуществляемого демоническим двойником.

То, что у Достоевского, как и у большинства художников, образы и мотивы, видоизменяясь, переходят из одного произведения в другое — само по себе не является примечательным («Вечный муж» пишется непосредственно после «Преступления и наказания»). Знаменателен принцип подбора мотивов — все они описывают духовные следствия преступлений для тех, кто их со-

вершил (Свидригайлова и Раскольников). Фигура Свидригайлова в «Вечном муже» фактически раздваивается, так что система персонажей повести фактически являет в лицах внутренний мир героя из предыдущего романа. Сам корпус преступления, однако, сильно видоизменяется: вместо убийства и надругательства — супружеская измена и оскорбление дружеских чувств, и несоответствие «инфернальных» мотивов реальной фабуле заставляет подозревать нечто недоговоренное, придает сюжету таинственность, а смутным переживаниям героев — глубину.

Примечания

¹ «Он и зашел вчера ко мне из непобедимого злобного желания дать мне знать, что он знает свою обиду и что ему известен обидчик! Вот вся причина его глупого прихода в пьяном виде. Но это так естественно с его стороны! Он именно зашел укорить! <...> Говорю же вам, что он даже Лизу мучил, мучил ребенка, и, наверно, тоже, чтоб укорить, чтоб зло сорвать хоть на ребенке! Да, он озлоблен, — как он ни ничтожен, но он озлоблен; очень даже. Само собою, это не более как шут, хотя прежде, ей-богу, он имел вид порядочного человека, насколько мог, но **ведь это так естественно**, что он пошел беспутничать!» (9; 40).

² См.: **Страхов Н.Н.** «ВОЙНА И МИР. Сочинение графа Л.Н. Толстого», где во второй статье критик раскрывает антиномию хищного и смиренного типов у Ап. Григорьева.

³ См.: **Серман И.З.** Достоевский и Ап. Григорьев // Достоевский и его время. — Л., 1971. — С. 140—142; **Щенникова Л.П.** Вечный муж // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник. — СПб., 2008. — С. 45.

⁴ **Лучников М.Ю.** Композиция характера (образ Трусоцкого в повести Ф.М. Достоевского «Вечный муж») // Вестник Ленинградского университета. — 1978. — № 14. — Вып. 3.

⁵ **Бем А.Л.** Развертывание сна («Вечный муж» Достоевского) // Ученые записки Русской учебной коллегии в Праге. — Т. 1. — Вып. 2. Исторические и филологические знания. — Прага, 1924. — С. 56.

⁶ Там же. — С. 51.

⁷ Там же. — С. 58.

⁸ Там же. — С. 48.

⁹ Иногда Достоевский специально подчеркивает приближение «ночной» атмосферы дополнительными средствами. Когда приближается самая страшная для Вельчанинова ночь, ее предваряет надвигающаяся гроза.

¹⁰ «Вельчанинов плюнул, но, плюнув, тотчас же удивился своему плеву» (9; 11).

¹¹ «О, порода — Юпитеров наших! У вас человек все равно, что **собака**, и вы всех по своей собственной натуре судите!» (9; 45).

«Он вышел из номера сам точно пьяный. “Я убью его палкой, как **собаку**, по голове!” — мерещилось ему» (9; 51).

Лобов: «Я вас должен предупредить, что вы теперь как **собака** на сене, — извините, это только сравнение, — ни себе, ни другим» (9; 94).

«— Да и **собаку** в такую погоду не выгонят! — обидчиво подхватил Павел Павлович» (9; 95).

¹² **Захаров В.Н.** Система жанров Достоевского. Типология и поэтика. — Л., 1985. — С. 79—80.

¹³ Когда Вельчанинову нужно во что бы то ни стало увидеть Трусоцкого, то его оказывается чрезвычайно трудно поймать, так как у себя в гостинице он практически не бывает. А когда Вельчанинов захотел оставить его у себя ночевать насильно, для того, чтобы везти к умирающей Лизе («...Но прежде всего знайте, что я принимаю меры: вы сегодня должны у меня ночевать! Завтра утром я вас беру, и мы едем. **Я вас не выпущу!** — **завопил он опять, — я вас скручу и в руках привезу!**...» — 9; 54), то под утро, когда хозяин еще спал, Трусоцкий действительно удрал.

«Павла Павловича уже не было в комнате! Оставалась одна только пустая, неубранная постель, а сам он улизнул чем свет. — Я так и знал! — хлопнул себя Вельчанинов ладонью по лбу» (9; 58).

¹⁴ Точно так же Раскольников после спасительного сна о детстве неожиданно испытывает новое непреодолимое искушение совершить преступление, подслушав разговор мещан с Лизаветой.

¹⁵ «Я убежден, поладить мы сумеем / И сообщу твою тоску рассею. / Смотри, как расфрантился я пестро. / Из кармазина с золотою ниткой / Камзол в обтяжку, на плечах накидка, / На шляпе петушиное перо, / А сбоку шпага с выгнутым эфесом. / И — хочешь знать? — вот мнение мое: / Сам облекись в такое же шитье, / Чтобы в одежде, свойственной повесам, / Изведать после долгого поста, / Что означает жизни полнота» (пер. Б. Пастернака).

¹⁶ В пьяном разговоре с Лобовым Трусоцкий постоянно издевается над Вельчаниновым, сильно прибавляя ему лет: «Почему он все говорил “пятидесятилетний, *но* промотавшийся Вельчанинов”? почему “*но* промотавшийся”, а не “*и* промотавшийся”? Смеется, тысячу раз повторил» (9; 105).

¹⁷ «Здесь, став на цыпочки, не мог бы руку / До своего он носу дотянуть» («Каменный гость»).

¹⁸ Хотя порезана была не правая, а левая рука, но в эпилоге Вельчанинов разворачивает метафору так, как будто он протягивал для пожатия раненую руку.

¹⁹ В «Маленьких трагедиях» Пушкина, кроме того, проводится прямая ассоциация между любовью и музыкой: «...Одной любви музыка уступает, но и любовь — гармония», что позволяет объединить в общей проблематике цикла Моцарта и Дон Гуана как гениев в родственных стихиях. Аналогия Вельчанинова с Дон Гуаном позволяет Достоевскому уподобить его и Моцарту.

²⁰ «— А признайтесь, — хихикнул он вдруг, — что вам ужасно все это любопытно-с, а вовсе не “решительно все равно”, как вы изволили выговорить, так что вы даже и огорчились бы, если бы я сию минуту встал и ушел-с, ничего вам не объяснивши» (9; 45).

²¹ Вторым примером взаимозаменяемости ролей может служить фраза Вельчанинова: «А что? — подумал он, — что, если и в самом деле не он ко мне, а я, напротив, к нему пристаю, и вся штука в этом?» (9; 16). А. Бем основывает на этой фразе предположение, что Трусоцкий — выдумка Вельчанинова, существующая только в его воображении. На наш взгляд, это только одна из фаз самоотстранения, потеря контроля над ситуацией и ориентации в происходящем в собственном внутреннем мире.

²² Поездка Трусоцкого в наемной карете прямо соотносима с важным сюжетным мотивом «Двойника», где прогулка Голядкина в наемной карете (так же, как Трусоцкий, Голядкин со страхом забивается в ее темный угол, чтобы не быть замеченным) открывает и завершает повесть и где этот мотив символизирует попытку героя занять не свое место в мире и предвосхищает появление двойника.

²³ **Гофман Э.Т.А.** Эликсиры дьявола // **Гофман Э.Т.А.** Собр. соч. в шести томах. — Т. 2. — М., 1994. — С. 203. Отметим, что обращение двойника к Медарду как к «братцу» встречается также на с. 82, 161, 167, 179, 183.

²⁴ «— Оспа? <...> да как это вас... — Угораздило? Мало ли чего не бывает, Алексей Иванович; нет-нет да и угораздит! — Только все-таки это ужасно смешно. <...> Стойте! Почему вы сказали сейчас “угораздило”? Я хотел гораздо вежливее выразиться. Ну, продолжайте, продолжайте!» (9; 20).

²⁵ «— Какого это Ступендьева, черт возьми! — закричал Вельчанинов и даже топнул ногой» (9; 23), а на прощание уже совсем грубо кричит вслед: «— Стойте! — крикнул опять Вельчанинов. — Вы не удерете?» (9; 24).

²⁶ «— Ну так я же вам прямо начинаю с того, что вы — негодяй! — закричал Вельчанинов сорвавшимся голосом. — Если с этого начинаете-с, то чем кончите-с? — чуть-чуть протестовал было Павел Павлович, видимо сильно струсивший, но Вельчанинов кричал не слушая...» (9; 53). «— Убирайтесь вы к черту, — завопил вдруг не своим голосом Вельчанинов, точно как бы что сорвалось в нем, — убир-райтесь с вашею подпольною дрянью, сам вы подпольная дрянь — пугать меня вздумал — мучитель ребенка, — низкий человек, — подлец, подлец, подлец! — выкрикивал он, себя не помня и задыхаясь на каждом слове» (9; 56).

²⁷ **Мазель Р.О.** Вечный муж? Только с вечным любовником // **Мазель Р.О.** О всех и за вся. — М., <2007>. — С. 101.

²⁸ «У вас человек все равно, что собака, и вы всех по своей собственной натуре судите! Вот вам-с! Проглотите-ка! и он с бешенством стукнул по столу кулаком, но тотчас же сам испугался своего стука и уже поглядел боязливо» (9; 45).

²⁹ См. **Мелетинский Е.М.** Поэтика мифа. — М., 2000. — С. 178—194.

³⁰ «Осталась навсегда какая-то теплота в их отношениях, какой-то особенный свет, озарявший эти отношения. Тут все было чисто и безупречно

в воспоминаниях Вельчанинова и тем дороже для него, что, может быть, единственно только тут это и было. Здесь, в этой семье, он был прост, наивен, добр, нянчил детей, не ломался никогда, сознавался во всем и исповедовался во всем. Он клялся не раз Погорельцевым, что поживет еще немало в свете, а там переедет к ним совсем и станет жить с ними, уже не разлучаясь. Про себя он думал об этом намерении вовсе не шутя» (9; 39).

³¹ Как и княгиня Р, Наталья Васильевна изображена только в предистории, и в описании героинь наблюдается много сходного: приковывающая героя сила страсти при отсутствии правильной красоты: «А между тем, казалось бы, она и средств не имела, чтобы привлекать и поработать: “собой была даже и не так чтобы хороша; а может быть, и просто нехороша”. Вельчанинов застал ее уже двадцати восьми лет. Не совсем красивое ее лицо могло иногда приятно оживляться, но глаза были нехороши: какая-то излишняя твердость была в ее взгляде» (9; 26).

³² Почему Лиза умирает при переезде, отчасти можно объяснить ссылкой на новеллы Гофмана с описаниями явления магнетизма, такими, как «Магнетизер», «Зловещий гость», где изображается таинственное магнетическое воздействие одной личности на другую, с полным завладением сознанием жертвы до такой степени, что отрыв от властителя становится гибельным. Характерно, что жертвами всегда оказываются либо девушки, либо дети. В новелле «Магнетизер» Альбан (один из любимых Достоевским героев, упоминаемый им в письме к брату) прямо заявляет, что простирает свою власть над героиней вплоть до ее жизни: «Полностью втянуть Марию в свое “я”, все ее существо и бытие столь тесно переплести с моими, чтобы отрыв от меня стал для нее гибельным, — таковы были мои помыслы, рождавшие во мне упоительный восторг...». Когда Альбан понимает, что его духовная власть над Марией не в силах соперничать с любовью к вернувшемуся жениху, последняя неожиданно умирает прямо во время венчания перед алтарем. Можно предположить, что Трусоцкий также втайне наделен таинственной силой влиять на окружающих. Так, Вельчанинов на протяжении повести выполняет все его высказанные и невысказанные желания: впускает в дом, наносит ответный визит, оставляет ночевать, целует, прощает после смерти Лизы и едет с ним к Захлебниным. Частично он делает это по внезапно возникшим внутренним побуждениям, часто даже прямо против своей воли, неожиданно поддавшись уговорам. Принимая во внимание подобные качества Трусоцкого и памятуя о сказывающемся в его поведении и словах знании о грядущей смерти Лизы, можно предположить, что и Лизу он убивает таинственной силой своего влияния на нее — вначале полностью завладев ее душой, а затем убивая разлукой.

Интересную параллель мы находим и в романе «Житейские воззрения кота Мурра», где магнетизер итальянец заставляет прорицать цыганочку Кьяру, пряча ее в ящик от посторонних, ибо она должна разыгрывать «невидимую девушку». Чтобы обострить у нее способность к прорицанию, он ее физически истязает. Маэстро Абрагам отпускает ее после смерти италья-

янца, но благодарная девушка остается с ним и по-прежнему готова выступать в роли прорицательницы, пока какие-то злоумышленники не похищают ее у Абрагама. В «Вечном муже» мы тоже находим своеобразное соперничество у Трусоцкого и Вельчанинова за обладание Лизой, при котором только один (Вельчанинов) хоть как-то заботится о ее самочувствии.

Есть ряд совпадающих интересных подробностей: как Северино истязает Кьяру, чтобы полностью подчинить своей воле, так и Трусоцкий систематически издевается и истязает Лизу, заставляя даже уехать с незнакомым человеком. Когда после смерти Северино Абрагам открывает его квартиру, то слышит голос Невидимой девушки: «Пощадите меня хоть сегодня, отец! Не истязайте так жестоко, ведь вы уже умерли!». Вместе с тем Кьяра сразу понимает, что визит Абрагама принесет ей освобождение: «Хорошо, отец, что вы послали сюда господина Лискова, — говорил голос, — он не позволит вам больше так пытаться меня, он сломает магнит, а вам уж не выбраться из могилы, куда он вас зарует, как бы вы ни противились. Вы теперь мертвец и уже не принадлежите к живым!». Точно так же Вельчанинов избавляет Лизу от истязаний Трусоцкого, который многократно метафорически сближается с мертвецом, а Лизе угрожает, что повесится.

Таким образом, и у Гофмана, и у Достоевского девушка передается, как вещь, из рук одного героя в руки другого, причем оба героя в обоих произведениях называют себя ее отцом (в гофмановском сюжете Северино выдает себя Кьяре за ее отца, маэстро Абрагам, вспоминая о Кьяре, называет ее «дитя мое»). У обоих героинь есть тайна происхождения: Кьяра — дочь простой цыганки.

Мнимый «отец» Трусоцкий держит «дочь» взаперти и надолго оставляет ее дома одну (если и не в ящике, то в маленькой боковой комнате номера, откуда хозяйка освобождает ее с помощью слесаря), возвращаясь, жестоко истязает ее и выпускает из-под своей магической власти только после своей смерти. По описанию Абрагама, «эта пытка усугублялась еще тем, что, когда Северино не было дома — а он исчезал иногда на целые дни, — бедняжке Кьяре приходилось сидеть скорчившись в своем ящике, с тем чтобы, ежели кто и проберется в его кабинет, присутствие в нем Кьяры оставалось незамеченным». Трусоцкий же запирает Лизу на целые дни в каморку: «Да и я-то хорош: уйду на час, а приду на другой день поутру, так и вчера сошлось. Хорошо еще, что хозяйка без меня отперла ей, слесаря призывала замок отворить, — даже срам-с, — подлинно сам себя извергом чувствую-с».

В описании обеих девочек отмечаются удивительная худоба и стройность и удивительной красоты глаза. Совпадают и отдельные детали. У Гофмана Абрагам рассказывает, как при встрече с ним «девушка пристально смотрит на меня дивно красивыми глазами и протягивает мне руку». У Достоевского Лиза при знакомстве с Вельчаниновым «слегка поклонилась и робко протянула руку. — У нас Наталья Васильевна-с не хотела учить ее приседать в знак приветствия, а так на английский манер слегка накло-

ниться и протянуть гостю руку, — прибавил [Трусоцкий] в объяснение Вельчанинову, пристально в него всматриваясь».

По сюжету Гофмана, Кьяра влюбляется в маэстро Абрагама и сама приходит к нему, став уже взрослой девушкой, делается его женой и предлагает по-прежнему исполнять роль невидимой девушки-прорицательницы. Таким образом, она отдается в его физическую и магическую власть, но как только Абрагам решает прекратить сеансы прорицания, перестать скрывать Кьяру, девушка таинственно исчезает, похищенная. О своем романе с Кьярой Абрагам вспоминает как о навсегда потерянном заветном счастье. Так же и Вельчанинов полагает все свое счастье и духовное спасение в Лизе. Ассоциация с Кьярой добавляет к образу Лизы эротические мотивы.

³³ **Кирпотин В.Я.** Рассказ «Вечный муж» и поэтика Достоевского // **Кирпотин В.Я.** Мир Достоевского. — М., 1983. — С. 196.

³⁴ Ср. из «Преступления и наказания»: «Девочка вдруг оживилась и быстро-быстро залепетала ему что-то на своем детском языке. <...> Девочка говорила не умолкая; кое-как можно было угадать из всех этих рассказов, что это нелюбимый ребенок, которого мать, какая-нибудь вечно пьяная кухарка, вероятно из здешней же гостиницы, заколотила и запугала» (6; 392). В «Вечном муже» в роли вечно пьяного родителя, запугавшего девочку, выступает Трусоцкий.

³⁵ Тот же самый троекратный повтор глагола звучит, когда Трусоцкий первый раз ночует у Вельчанинова и пугает его, разыгрывая привидение: «Настала мертвая тишина. Придвигалась ли тень или стояла на месте — он не мог узнать, но сердце его билось — билось — билось...» (9; 58).