

NINA SEGAL-RUDNIK

ВЕЧНЫЙ МУЖ И ТРАДИЦИЯ МЕНИППЕИ

Памяти Ильи Захаровича Сермана

Понятие мениппеи и мениппейной традиции, одно из ключевых литературно-эстетических открытий Бахтина, находящееся в центре актуального исследовательского внимания¹, обладает большой практической ценностью. В частности, вопрос о персонажной структуре рассказа Достоевского *Вечный муж* (1870) может быть углублен на основе анализа присутствующих в ней элементов мениппейных жанров.

Вопрос о том, кто является ведущей фигурой в любовном треугольнике в его *post mortem* варианте – после смерти Натальи Васильевны Трусоцкой, является определяющим для сюжетно-композиционной структуры текста и понимания рассказа в целом. Со времен классической работы «Композиция *Вечного мужа*» М.А. Петровского (1928) достаточно распространенным является мнение, что главный герой рассказа Достоевского – это Алексей Иванович Вельчанинов. Заглавие рассказа понимается как особое диалогическое наименование противостояния «вечного любовника» Вельчанинова «вечному мужу», Павлу Павловичу Трусоцкому, иерархически ниже стоящему «второму герою рассказа» (Петровский 117; ср. также Мочульский; Frank). Добавление напрашивающегося представления о «вечной женственности» (Segal 256) замыкает классический любовный треугольник. Представляется, что его структура может быть пересмотрена с точки зрения присутствия мениппейной традиции в рассказе.

NINA SEGAL-RUDNIK, PhD – the Hebrew University of Jerusalem, Faculty of Humanities, Department of Russian and Slavic Studies; address for correspondence: Humanities Building, Room 5609, Mount Scopus, 9190501, Israel; e-mail: ninarudnik@gmail.com; Nina.Rudnik@mail.huji.ac.il, 68839; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0615-8568>.

¹ См., например, Гаспаров, «М. М. Бахтин в русской культуре XX века», «История литературы как творчество и исследование»; Эмерсон – и др.

Антагонистом Вельчанинова и основным агентом действия рассказа является персонаж, основанный на неразделимом сочетании серьезного и смешного, комического и трагического. Один из основных структурных принципов Достоевского – соединение серьезного и смешного в рамках одной персонажной модели. Если такая модель является доминантной в сюжетном плане и используется для создания исключительных ситуаций провокации и испытания философской или религиозно-этической идеи, то генетически она может восходить к традиции мениппеи (Бахтин 6, 120-129).² Использование в *Вечном муже* художественного приема и одновременно философского принципа *spoudogeloion* (σπουδογέλοιοιον или σπoudαιογέλοιοιον [*spoudaiogéloion*]), одного из регуляторов литературного и внелитературного поведения в античности, средние века и в новое время, позволяет создать образ, в котором оксюморонно объединены «маленький человек» и важный состоятельный провинциальный чиновник-дворянин, простодушный обманутый муж и умный и хитрый мститель; ср. также «говорящую» фамилию Трусоцкого, в частности, значения глаголов «*трусить*» – «бояться», «*трусить*» – трясти что-то сыпучее, посыпать чем-то (ср. *трусить* крупу; *трусить* яблоки и др.); ср. манеру речи персонажа и его словесную игру с Вельчаниновым; «*трусить*» употребляется и в значении «быстро передвигаться маленькими шажками», ср. умение персонажа красться на цыпочках или бесшумно приближаться в темноте к спящему; «*трусить*» означает и «трясти, потрясать» (основы чего-л. и т.п.) от старосл. «трус» – буря, волнение, лютование стихий, землетрясение (Даль III:437). Маски смешного и жалкого вдовца с траурным крепом на шляпе, глупого новоявленного жениха в светлой пиджачной паре, новоиспеченного ревнивого мужа безвкусной расфранченной Олимпиады Семеновны используются для создания образа Трусоцкого, одержимого не только ревностью, жадой мести и борьбой за утраченное доверие (Мазель 84), но и некой идеей, которую он упорно пытается внушить Вельчанинову и вынудить его к ответным действиям. Эта идея не находит своего вербального выражения в рамках текста, но подразумевается как его цель.

² Мениппея при этом соотносится как с жанром менипповой сатиры, так и с употреблением элементов смежных или родственных ей жанров в рамках одного произведения, таких, как сократический диалог, диатриба, сатурналии, исповедальные и агиографические жанры и т.п., в том числе их модификации в литературе Нового времени (Бахтин 6, 123-137; Махлин 526).

Поведение провинциального дворянина Трусоцкого, желающего то ли «помириться» со столичным баринном Вельчаниновым, то ли убить его, напоминает о фигуре трикстера – медиатора между мирами, хотя оба они принадлежат к одному и тому же социуму русского дворянства. Закон «*communitas*», устанавливающий социальную справедливость и обеспечивающий чувство защищенности у каждого из членов общества (Segal 249), был нарушен Вельчаниновым и нуждается в восполнении. Проблема заключается в способе восстановления этого закона, предлагаемом Трусоцким в виде социально и морально неприемлемого поведения, за которым стоит живая жизнь мениппейной традиции.

В этом отношении нельзя не обратить внимание на настойчивые пародийные параллели *Вечного мужа* с предшествующим по написанию романом *Идиот* (1868-1869). Структура классического любовного треугольника в рассказе *Вечный муж* связана не только с уникальной способностью Достоевского трансформировать литературные мотивы и сюжеты применительно к создаваемому новому художественному, идейному и философскому контексту, что было отмечено еще А.С. Долининым и развито И.З. Серманом («*Провинциалка* Тургенева и *Вечный муж* Достоевского», «Достоевский и Ап. Григорьев»). Не менее существенна интенция перевода трагической коллизии в комический регистр: «Быть может, эта тонкая ткань стилизации-пародии над трагическим, развитым сюжетом и составляет гротескное своеобразие Достоевского» (Тынянов, 211). В рассказе *Вечный муж* используется прием пародии-стиликации применительно не только к чужим, но и к собственным текстам, столь же характерный для Достоевского. Их пародийное переверачивание и соответствующее увеличение удельного веса смехового элемента обнаруживает стоящую за ними мениппейную традицию: в результате наложения трагических и комических мотивов и образов собственных произведений укрупняются образы персонажей и масштаб текста (Бахтин 6, 128-129). Пафос «разнонаправленного двуглолого слова» Достоевского оказывается обращенным и ко вновь создаваемому тексту, и к своей прежней авторской позиции. Оставляя в стороне вопросы метонимического сходства между Настасьей Филипповной и Натальей Васильевной Трусоцкой, ср. одинаковое желание мучить влюбленных в них мужчин и одно и то же сравнение с хлыстовской богородицей, обратимся исключительно к теме братства и братской любви как отношений *odi et amo* между центральными персонажами.

Если словом-шифтером (Якобсон) в речевых отношениях Мышкина и Рогожина является слово «брат» (ср. «побратаемся» и ритуал обмена крестами, (Достоевский 8, 184)) с гаммой значений «брат – враг», то в дихотомии Вельчанинов – Трусоцкий таковым станет слово «шут» с мерцающими семантическими спектрами: западным «шут – король» и русским православным «юродивый – царь», ср. слово «юродивый» в ласковом обращении богача Рогожина к Мышкину при их первой встрече (Достоевский 8, 14). Так возникает код, который Вельчанинов тщетно пытается разгадать, называя в разных ситуациях Трусоцкого словом «шут» или употребляя однокоренные глагольные и именные формы, ср. в первом разговоре с Трусоцким, глава III: «А вы... не *шутите?*»; «А что, если это просто *шут?*»; в главе VI – в оправдательном контексте христианского сострадания, подразумевающим юродивость: «Само собою, это не более как *шут* (...) Тут, друг мой, по-христиански надо взглянуть!»

Однако намеченный христианский контекст немедленно приобретает издевательски-пародийный характер в сцене обмена поцелуями (глава VII), заканчивающейся выводом Вельчанинова: «Э, пьяный *шут*, и больше ничего!». Слово «шут» призвано означать здесь абсолютное отрицание какой бы то ни было значимости, но на самом деле оно лишь прикрывает достигнутое пика недоумение Вельчанинова. Между тем Трусоцкий испытывает его по одной из наиболее значимых структурных моделей Достоевского. Просьба о поцелуе – провокативное предложение-испытание, ловко сформулированная диатриба, обращенная к Вельчанинову, девять лет назад наивно принятому Трусоцким за настоящего друга. Поцелуй (святое лобзание) как часть христианских ритуалов (братство, покаяние, часть богослужения и др.) призван пробудить в сопернике-бывшем друге чувство стыда, вынудить признание и отречение от прежних грехов (ср. также возможное сопоставление с «поцелуем Иуды» (Ваганова 86)). В сцене пьяного поцелуя, столь органичной для русского человека, Трусоцкий использует внешние признаки этих понятий, трансформируя схему христианского братского поцелуя в проекцию балаганного представления о Петрушке и генерале, ср.: маленький кривляющийся Трусоцкий – высокий комически-серьезный Вельчанинов; Петрушка бьет дубиной генерала – Вельчанинов, оторопевший от просьбы Трусоцкого поцеловать его, молчит, «как будто от удара дубиной по лбу». Братский христианский поцелуй оказывается для Трусоцкого жестом достижения морального превосходства над против-

ником, ср. торжество Грушеньки над Катериной Ивановной, поцеловавшей ей «ручку».

Слово «шут» является в этой сцене знаком присутствия мениппейной традиции, в которой смеховое поведение оказывается согласованным с пугающими и опасными действиями, ср. изображения шута с куклой в руках, символизирующей смерть. Трагическая, смертоносная сторона карнавала как действия и карнавализованных мениппейных жанров, о которых писали Бахтин и Ле Гофф, вступает здесь в свои права. Труссоцкий своим шутовским поведением создает мениппейное пространство, перформативно перелицовывающее христианские символы и морально-этические представления. Игра оказывается полем смертного сражения, прикрытого мениппейным действием, все более и более обнаживающим свои дуальные свойства.

Вельчанинов не понимает ни степени точности собственного определения, ни нависшей над ним угрозы, и только, проснувшись на следующее утро (глава VIII), чувствует, что он похож на человека, «каждый миг вспоминающего о том, как он получил накануне пощечину». Тем не менее он продолжает твердить: «Шут он пьяный, и больше ничего!». Даже первое покушение Труссоцкого (глава IX) также заканчивается его испуганным прерывающимся криком Вельчанинова «шут», ср. обилие тире в предложении: «Если вы, пьяный *шут*, осмелитесь только подумать – что вы можете – меня испугать, – то я обернусь к стене, завернусь с головой и ни разу не обернусь во всю ночь, – чтобы тебе доказать, во что я ценю – хоть бы вы простояли до утра... *шутом*... и на вас плюю!». В ответ Труссоцкий столь же *шутовски*, как и о поцелуе, просит ночной горшок. Во все нарастающем раздражении и ненависти Вельчанинова к Труссоцкому слово «шут» продолжает доминировать как основное определение, ср.: «Что это, *шут*, дурак или ‘вечный муж’?» (глава XI); «Что мне в том, (...) что он *шут* и зол только по глупости?» Даже после того, как Вельчанинову благодаря его интуиции и физической силе удалось избежать смерти, он размышляет о Труссоцком исключительно как о шуте, см. в предпоследней XV главе бесконечно повторяющиеся возвращения к анализу двух покушений: «Нет, он *в шутку* тогда стоял».

На самом деле слово «шут» по отношению к Труссоцкому свидетельствует о глубоком смысле, стоящем за поведением персонажа, контрадикторным его социальному статусу, ср. пьянство Труссоцкого и его шатание по притонам с проститутками, издевательства над восьмилетней дочерью, ее болезнь и смерть, странная связь с кладбищем и смертью

в целом. Создание исключительных ситуаций для провокаций и испытания, символика обещаемого на протяжении всего сюжета «последнего слова», осуществленного как действие передачи неотправленного письма Натальи Васильевны в предпоследней главе, – все это свидетельствует не только о желании изуверской мести, но все о том же стремлении доказать противнику необходимость какого-то странного союза между ними.

Поведение Трусоцкого определяет мениппейный хронотоп рассказа в целом. Его качества приобретают и закрытое пространство комнаты Вельчанинова, и открытое пространство петербургских улиц, и сцены из российской провинциальной жизни: открытость, пересечение действительного и фантастического, сосуществование низкого и отвратительного с высоким и прекрасным, жизни и смерти. В мире реальном возникают видения лежащей в гробу Натальи Васильевны, гроб Лизы в цветах, гроб умершего от нервной горячки Багаутова, «обитый бархатом цветом масака, позумент золотой», за которым следует в карете хихикающий радостный Трусоцкий, затевающий здесь же шутовские прятки с Вельчаниновым. Смерть может обернуться своим смеховым эквивалентом – экскрементами, структурным замещением гроба с останками, но ее угроза постоянна, ср. сны Вельчанинова и его левую руку с глубокой поперечной раной, в эпилоге – шрамом, метонимически замещающими перерезанную шею.

В создаваемом мениппейном хронотопе рядом со смертью присутствуют элементы ритуалов возрождения, ср. преобразование Трусоцкого-вдовца в Трусоцкого-жениха и воскресение в Вельчанинове прежних донжуанских³ качеств, о чем свидетельствует его поведение в доме Захлебниных и исполнение романса Глинки *Моя баловница* (*Когда в час веселый откроешь ты губки...*), довольно нелепое, но все же напоминающее герцога Мантуи с его песенкой *La donna è mobile* в опере Верди *Риголетто* и короля Франциска I с песенкой *Souvent femme varie, / Bien fol est qui s'y fie!* (в пер. П. Антокольского: *Красотки лицемерят, / Безумен, кто им верит!*) в романтической драме В. Гюго *Le roi s'amuse* (*Король забавляется*), литературной основе оперы. Все это создает в системе образов и окружающем их пространстве явные отблески мистериального воскрешающего смехового действия, агентом которого является все тот же Трусоцкий в роли шута.

³ Сопоставление Вельчанинова и дон Жуана достаточно распространенное, см. также о Вельчанинове и пушкинском Дон Гуане (Криницын; Фаустов).

В этой связи важно, что в рассказе Достоевского указывается на промежуток времени с марта по конец июля, то есть приблизительно со Страстной недели, на Пасху и до конца Петровского поста. Начало этого промежутка мистически ознаменовано смертью Натальи Васильевны; с этого времени начнутся все неприятности и Вельчанинова, и Трусоцкого. Пасхальное время связано в тексте с ощущаемой Вельчаниновым виной. Его актуальное душевное состояние вызвано угрозой разорения, потерей социального статуса, но оно же описывается и как экзистенция возможного покаяния. Этот период завершается явлением Трусоцкого, в том же марте открывшего унаследованную Натальей Васильевной от бабушки шкатулку черного дерева с перламутровой инкрустацией и серебряным ключиком. Внезапное открытие потрясает основы его «религии» – веры в святость брака. По воле судьбы или богов рушится его благополучный, прекрасно обустроенный провинциальный мир; теперь ему, подобно гомеровскому Одиссею, явившегося неизвестным в собственный дом, предстоит действовать в пространстве столицы российской империи, где он и разыгрывает во время пасхалий масштабное мистериальное действие: преследование любовников покойной супруги, своего рода проекцию побиения женихов Пенелопы, хотя на деле покойная жена своим умением удерживать в провинциальном городе Т. приглянувшихся мужчин, скорее, напоминает Цирцею-Кирку. Шкатулка жены становится для Трусоцкого таким же воплощением стыда его положения, каковым является для Настасьи Филипповны пачка денег, обернутая в «Биржевые ведомости» и перетянутая бечевкой, ср. перевязанную пачку любовной переписки в шкатулке. Предметная параллель поддерживается поведением персонажей, ср. испытание в виде сжигания денег, устроенное Настасьей Филипповной для Гани, и серию испытаний Вельчанинова Трусоцким.

Разыгрываемая Трусоцким шутовская мистерия вызывает необходимое сопоставление с классической работой Р.О. Якобсона *Medieval Mock Mystery (The Old Czech Unguentarius)*. Обратим внимание, что характерной деталью нового облика Трусоцкого является его лысая голова, ср.: «Гость в сильном чувстве развел руки в обе стороны, держа в левой на отлете свою шляпу с крепом, и глубоко наклонил свою лысую голову, секунд по крайней мере на десять». Он похож на куклу-марионетку (Бем) с управляемой невидимым стержнем головой, см. также многочисленные упоминания лысой головы Трусоцкого, внезапно возникающей в проеме двери/окна или просовывающейся между дру-

гими персонажами (между Наденькой и Вельчаниновым, в эпилоге – между его новой супругой и Митенькой). Лысая голова – характерная деталь облика шута, как и его трехверхий колпак, ср., например, лысую голову знаменитого шута Франциска I, Трибуле⁴. Лысая голова – наиболее видимая часть его фигуры, которой Трусоцкий пользуется, чтобы выражать, как на сцене, оттенки горя или радости, отвлекать или привлекать внимание Вельчанинова. Манипуляции с лысой головой становятся средством открытого выпада, когда Трусоцкий приходит к Вельчанинову, предлагая отпраздновать смерть другого любовника Натальи Васильевны, Багаутова: «И Павел Павлович вдруг, совсем неожиданно, сделал двумя пальцами рога над своим *лысым* лбом и тихо, продолжительно захихикал». Трусоцкий дразнит Вельчанинова своей лысой головой как наиболее открытой, но не сразу расшифровываемой частью своего облика, сокрытием чего-то очень интимного. Голова Трусоцкого появляется перед ним то в окне кареты на похоронах Багаутова, то в окне харчевни на кладбище, то в окне антресолей в доме Захлебниных. Очевидны фаллические ассоциации, связанные с лысой головой Трусоцкого, ср. ее мелькание на даче у Захлебниных в присутствии потенциальной невесты и рядом с новой супругой в эпилоге. В эти же моменты произойдет возвращение прежней эротической силы и мужского обаяния и к Вельчанинову, см. в этой связи наряду с мотивом музыкальной стихии возникновение значения сильного напора воды в фамилии «Захлебнины».

Сочетание представлений о смерти, фаллической символики и физического воскрешения к новой жизни в описанной Якобсоном пасхальной средневековой смеховой мистерии позволяет сопоставить *Вечною мужа* с сюжетом *Продавца мазей – Unguentarius*. В пасхальных пародийных мистериях воскрешение мужской силы соотносится с праздником Пасхи как ритуальным фаллическим началом года. Пародийное действие объединяется здесь с симпатической магией, ср. роль врача-леча-теля-шарлатана Рубина и используемый им способ употребления мази для воскрешения в *Unguentarius* и функции «шута» и «каналы» Трусоцкого, купирующего питье кипятка и гретыми тарелками приступ

⁴ См. портрет Трибуле Жана Клуэ 1550 г. (Jean Clouet, Musée Condé, Chantilly). В пользу Трибуле как возможного прототипа Трусоцкого свидетельствует большая степень распространенности этого образа в литературе, от Трибуле в *Буре* Шекспира и Панурга у Рабле, обращающегося к Трибуле с сакраментальным вопросом, жениться или не жениться, до романтической драмы Гюго.

болезни печени у Вельчанинова; при этом воскрешаемый и воскрешающий оказываются в амбивалентных отношениях, ср. лысый псевдоумерший Исаак – лысый Трусоцкий. Как указывает Якобсон, соединение в одном образе религиозной и фаллической функций дает в результате облик фаллофора – носителя фаллоса.

Подобно происходящему в *Unguentarius*, фаллофорный образ и функции Трусоцкого определяют сюжет *Вечного мужа* как мистерию воскрешенья мужской силы применительно к обоим героям. Предыдущее морально-психологическое экспериментирование при помощи искусно рассчитанных эксцентрических действий, провокаций и скандалов оборачивается для Трусоцкого новым обращением в утерянную и вновь обретаемую «религию» брака. Его действия пародийно соотносятся с той строкой из *Magnificat*, которая, с точки зрения Якобсона, является основой пасхальных мистерий, в том числе и смеховых: «Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles» – «Низложил сильных с престолов и вознес смиренных» (Jakobson 667-668). Образ Трусоцкого то увеличивается в ночное время, словно тень на экране, то снова съезживается под действием естественного или комнатного освещения, однако ни прокламируемое в начале рассказа иерархическое равенство с Вельчаниновым, ни возможное искомое братство и братская любовь все же оказываются недостижимы.

Вельчанинов последовательно, от начала и до конца сюжета, ведет себя, как глупый ярмарочный генерал, уверенный в своем умственном и социальном превосходстве, и отказывается думать о Трусоцком как потенциальном убийце. В этом упрямом самообмане Вельчанинова можно видеть пародийную параллель с верой Мышкина в христианскую доброту Рогожина, ср. две сцены покушения:

Человек, таившийся в нише, тоже успел уже ступить из нее один шаг. Одну секунду оба стояли друг перед другом почти вплоть. Вдруг князь схватил его за плечи и повернул назад, к лестнице, ближе к свету: он яснее хотел видеть лицо.

Глаза Рогожина засверкали, и бешеная улыбка исказила его лицо. Правая рука его поднялась, и что-то блеснуло в ней; князь не думал ее останавливать. Он помнил только, что, кажется, крикнул:

— Парфен, не верю!..

(...) он (...) ясно и сознательно помнил начало, самый первый звук своего страшного вопля (...) князь отшатнулся от него и вдруг упал навзничь (...). (Достоевский 8, 195)

...он схватился с постели, бросился с простертыми вперед руками, как бы обороняясь и останавливая нападение, прямо в ту сторону, где спал Павел Павлович. Руки его разом столкнулись с другими, уже распростертыми над ним руками, и он крепко схватил их; кто-то, стало быть, уже стоял над ним, нагнувшись. Гардины были спущены, но было не совершенно темно, потому что из другой комнаты, в которой не было таких гардин, уже проходил слабый свет. Вдруг что-то ужасно больно обрезало ему ладонь и пальцы левой руки, и он мгновенно понял, что схватился за лезвие бритвы и крепко сжал его рукой... В тот же миг что-то веско и однозвучно шлепнулось на пол. (Достоевский 9, 98)

Ночное слабое освещение, тесный телесный контакт (лицом к лицу с убийцей, потенциальная жертва держит его за плечи или за руки), занесенный острый предмет (нож – бритва), звук (крик – звон бритвы) и падение (тело – предмет) структурно сближают две сцены. Однако в «Вечном муже» отсутствует патетический момент – провозглашение веры в библейскую заповедь, хотя в обоих случаях убийство удается предотвратить.

Отсутствие «гуманного места» крайне значимо: Вельчанинов, в отличие от Мышкина, не испытывает к Трусоцкому никаких теплых и тем более братских чувств. Он иерархически, социально не верит в возможность собственного убийства, хотя его анализ поведения Трусоцкого вполне точен: «Он приехал сюда, чтоб «обняться со мной и заплакать», как он сам подлейшим образом выразился, то есть он ехал, чтоб зарезать меня, а думал, что едет «обняться и заплакать»... Он и Лизу привез». Никакого христианского сострадания к обманутому мужу своей покойной любовницы Вельчанинов не чувствует, как не может их ощущать король по отношению к шуту или, в терминологии Ап. Григорьева и Н. Страхова, «хищный» западный тип по отношению к «смирному», см. (Серман, «Достоевский и Ап. Григорьев»). Полемика Достоевского с Ап. Григорьевым по поводу сложности этой типологии может быть дополнительно углублена. Трусоцкий знает, что Вельчанинов был отвергнут, выкинут из его дома, «как старый, изношенный башмак», и сам Вельчанинов вспоминает о своей страсти к Наталье Васильевне как о небывалом позоре. Классический любовный треугольник превращается в схему «обманутый муж – отвергнутый любовник – счастливый соперник – неверная жена». Трусоцкий предлагает Вельчанинову союз, восстановление закона «*communitas*» на основе их поправленного мужского достоинства и совместную заботу о Лизе. Низкий страдательный

характер такого объединения не отрицает его возможности с учетом представлений о русской юродивости и христианской гуманности, ср., например, подобный монолог Мармеладова. Однако мысль о возможности союза отверженных мужчин не приходит в голову высокомерному Вельчанинову, фактически отбирающему дочь у Трусоцкого. Жертвой этого несостоявшегося соглашения становится Лиза, и вину за ее гибель Трусоцкий возлагает как на себя, так и на Вельчанинова, см. эпилог.

После смерти дочери и смерти счастливого соперника – Багаутова Трусоцкий либо должен убить Вельчанинова, либо все-таки прийти с ним к соглашению о союзе и взаимном уважении: письмо как последний аргумент по-прежнему остается в руках Трусоцкого, намеренного жениться и взять реванш. Его намерения крайне серьезны – в отличие от его шутовского поведения. В структуре отношений персонажей категорически не предусмотрены насмешки Вельчанинова над Трусоцким. Трусоцкий может терпеть его надменное поведение и даже крик исключительно в рамках предусмотренной игры, но не допускает никакой возможности приватного или публичного смеха над собой – в силу индивидуального характера и в результате перенесенного унижения. После того, как Вельчанинов позволяет себе лишь один раз фыркнуть от смеха, его судьба окатывается предрешенной: «...если бы Вельчанинов мог заметить его (Трусоцкого – Н.С.-Р.) ужасный взгляд на себе, когда он расхохотался над Лобовым, – то он бы понял, что этот человек в это мгновение переходит за одну роковую черту...» Трусоцкий столь же опасен, как и Рогожин, в структуре образа которого смеховые элементы поведения отсутствуют. Усмеющийся или смеющийся Рогожин так же не переносит насмешек, как и Трусоцкий: из всех героев романа лишь Настасья Филипповна провокационно смеется над ним, искушая судьбу.

Трусоцкий – шут только внешне, мениппейное поведение его как персонажа предусматривает внутреннюю серьезность и состоятельность, ср. его знание литературы и талант чтеца. Каждая встреча Трусоцкого с Вельчаниновым – провокация в виде специально разыгранного спектакля. В такого рода перформансах-испытаниях и выявляются функции агента действия мениппейных жанров: создание специально запланированных ловушек с использованием соответствующих словесных жанров, заполнение «антрактов» с целью отвлечения внимания противника, чтобы в результате вынудить его сказать «последнее слово»: «... в мениппее появляются новые художественные категории скандального и эксцентрического, совершенно чуждые классическому

эпосу и драматическим жанрам» (Бахтин 6, 132-133). В рамках этих эстетических и аксиологических категорий и происходят диалоги Вельчанинова и Трусоцкого, точнее, выявляется невозможность этих диалогов. Невозможным оказывается и предполагаемый союз отверженных, своего рода проекция социальной утопии как одна из существенных черт мениппеи (Бахтин 6, 133): она оказывается столь же неосуществимой в *Вечном муже*, как и в романе *Идиот*, хотя Трусоцкий в своем последнем обращении к Вельчанинову перед покушением открыто взывает к духу и букве христианской идеи братской любви (глава XIII).

Ключом к этим последним попыткам Трусоцкого и к главам XII-XV в целом может служить уже упомянутое сопоставление Вельчанинова с герцогом Мантуи в опере *Риголетто* и королем Франциском I в романтической драме Гюго *Le roi s'amuse*. У Верди и особенно у Гюго попытка убийства шутом герцога/короля является необходимым звеном сюжета (и причиной и в одном, и в другом случае цензурных запретов). Но шут Трусоцкий, в отличие от Трибуле у Гюго, не только мстит за гибель дочери и жаждет мести вселенского масштаба: в своем знаменитом монологе Трибуле восклицает, что это он, жалкий шут, стал причиной смерти великого Франциска I, властелина Вселенной, это он, Трибуле, обратился в подобие божества, убив короля, равного которому не было в истории; это он нарушил равновесие мира, вынув из его системы ведущий механизм, и теперь ему дано распоряжаться его судьбами. Трагически звучит торжественный монолог Трибуле, произносимый не над трупом короля, а над телом умирающей дочери. Трусоцкий столь же пылко, как Трибуле или Риголетто, оплакивает свою дочь, но и так же страстно признается в уважении, любви и преклонении только что веселившемуся у Захлебниных Вельчанинову – «забавляющемуся королю» Достоевского. Как и они, Трусоцкий делает это признание над могилой дочери – той, которой он считал своим долгожданным ребенком, ср. название главы – «На чьем краю больше». Он взывает к братству и сейчас, через эту могилу, напрасно протягивает руки к ее настоящему отцу.

Следование по диахронной оси мениппейной традиции при анализе рассказа *Вечный муж* при одновременном необходимом учете компаративистского исследования ведет к пониманию глубины образов трагических шутов Достоевского. Мениппейная природа такого образа связана, с одной стороны, с представлением о низком социальном происхождении и миноратности, с другой стороны, о доверии собственных

прав и их признание высоким героем на основе конвенции христианских православных отношений «юродивый – царь». Действия юродивого, как и шута, призваны восстановить символические близнецные отношения с царем/королем. Нарушение принятых границ официально дозволенного позволяет обрести внутреннюю индивидуальную свободу и право на ее публичное выражение, пусть даже в социально недопустимой и/или опасной форме.

Проблема заключается в том, что для Вельчанинова невозможно примирение с Трусоцким. Даже последняя искренняя попытка, прямой монологический призыв «Я помириться с вами желал, Алексей Иванович!» вызывает неистовую ярость Вельчанинова, «как будто никогда и никто еще не наносил ему подобной обиды!» Их последний разговор перед покушением прерывает резкий удар в дверной колокольчик – еще одна цитата из романа *Идиот*, намек на функцию прямого слова князя Мышкина, оказывающегося действенным по отношению ко всем героям – участникам сцены в доме Иволгиных. Негативная проекция призыва к братству есть и в эпилоге: последняя встреча Вельчанинова со словно уменьшившимся в размерах под тяжестью вечной мести лысым рябым провинциальным чиновником, внешне напоминающим гоголевского Башмачкина. Трусоцкий отказывается пожать руку Вельчанинову, который застывает в непонятном ему ощущении. Оторопь – единственное, что остается в *Вечном муже* и от знаменитого «гуманного места» и от раскаяния «значительного лица» в *Шинели*, и от отношений Рогожина и Мышкина.

Вечный муж Трусоцкий – подлинный протагонист рассказа, создающий его дискурс. Психология персонажа опирается на архетипическую структуру мениппейного шута, дополненную современными переживаниями, главное из которых – жажда возрождения собственного достоинства. Неубывающая, бессрочная, «вечная» месть, предполагающая все новые и новые ловушки, трюки и выдумки, в момент действия рассказа становится для него аналогом понятия «духовная жизнь», а слово «муж» предполагает не только социальную функцию главы семейства, но и представления о мужестве, достоинстве, благородстве и заслугах человека, ср. «великий муж, доблесть мужа, муж высокого рода». В конце рассказа, после того как Трусоцкий прошел через огонь измены, ревности, убийства одного соперника и покушений на другого, мучений и смерти дочери, он по-прежнему продолжает пылать пламенем вечной мести. Грозящий ему позор «вечного мужа» – неминуемое новое посрамление – уже не явля-

ется столь травмирующим. Трусозкий в определенной мере овладел своей судьбой, и это невероятное обретение чувства собственного достоинства столь поражает Вельчанинова в сцене «непожатия» руки. Проблема христианского прощения, братства и новых социальных отношений остается при этом без разрешения, предполагая все новые и новые возвращения.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Bakhtin, M[ikhail] M[ikhailovich]. *Sobraniye sochineniy*. Т. 6: «*Problemy poetiki Dostoyevskogo*» (1963). *Raboty 60-70 godov*, red. S.G. Bocharov, L.A. Gogotishvili, Russkiye slovari, Yazyki russkoy kul'tury 2002 [Бахтин, М[ихаил] М[ихайлович]. *Собрание сочинений*, Т. 6: «*Проблемы поэтики Достоевского*» (1963). *Работы 60-70 годов*, ред. С.Г. Бочаров, Л.А. Гоготихвили, Русские словари, Языки русской культуры, 2002].
- Бем, А[lfred] Л[yudvigovich]. «*Razvertyvaniye sna ('Vechnyy muzh' Dostoyevskogo)*». *Uchenyye zapiski Russkoy uchebnoy kollegii v Prage*. Praga, 1924, t. 1, vyp. 2., Istoricheskiye i filologicheskiye znaniya, ss. 45- 59 [Бем, А[льфред] Л[юдвигович]. «*Развертывание сна ('Вечный муж' Достоевского)*». *Ученые записки Русской учебной коллегии в Праге*. Прага, 1924, т. 1., вып. 2., Исторические и филологические знания, сс. 45-59].
- Dal', V[ladimir] I[vanovich]. *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo jazyka*, t. I-IV. Gos. izd-vo inostr. I nac. slovarej, 1955 [Даль, В[ладимир] И[ванович]. *Толковый словарь живого великорусского языка*, т. I-IV. Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1955].
- Dostoevsky, Fyodor Mikhailovich. *Polnoye sobraniye sochineniy: v 30 t.* Т. 8-9. Nauka, 1973-1974 [Достоевский, Фёдор Михайлович. *Полное собрание сочинений: в 30 т.* Т. 8-9. Наука, 1973-1974].
- Emerson, S[yril]. «Dvadsat' pyat' let spustya: Gasparov o Bakhtine». *Voprosy literatury*, № 2, 2006, pp. 12- 47 [Эмерсон, К[эрил]. «Двадцать пять лет спустя: Гаспаров о Бахтине». *Вопросы литературы*, № 2, 2006, сс. 12- 47].
- Faustov, A[ndrey] A[natol'yevich]. «Dialog s Pushkinym v 'Vechnom muzhe' Dostoyevskogo». *Tekst i interpretatsiya*, red. T. I. Pecherskaya, NGPU, 2006, ss. 86-96 [Фаустов, А[ндрей] А[натольевич]. «Диалог с Пушкиным в 'Вечном муже' Достоевского». *Текст и интерпретация*, ред. Т. И. Печерская, НГПУ, 2006, сс. 86-96].
- Frank, Joseph. *Dostoevsky. The Miraculous Years, 1865-1871*. Princeton University Press, 1995, pp. 382-395.
- Gasparov, M[ikhail] L[eonovich]. «М. М. Bakhtin v russkoy kul'ture XX veka (1979)». *М. М. Bakhtin: pro et contra. Tvorchestvo i naslediyе M. Bakhtina v kontekste mirovoy kul'tury*. Т. 2. Izd-vo Russkogo Khristianskogo gumanitarnoy universiteta, 2002, ss. 33- 36 [Гаспаров, М[ихаил] Л[еонович]. «М. М. Бахтин в русской культуре XX века (1979)». *М.М. Бахтин: pro et contra. Творчество и наследие М. Бахтина в контексте мировой культуры*. Т. 2. Изд-во Русского Христианского гуманитарной университета, 2002, сс. 33- 36].
- Gasparov, M[ikhail] L[eonovich]. «Istoriya literatury kak tvorchestvo i issledovaniye: sluchay Bakhtina (Doklad na mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 'Russkaya literatura XX-XXI vekov:

- problemy teorii i metodologii izucheniya', 10-11 noyabrya 2004, Moskva, MGU)». *Vestnik gumanitarnoy nauki*, № 6 (78), 2004, ss. 8-10 [Гаспаров, М[ихаил] Л[еонович]. «История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина» (Доклад на международной научной конференции 'Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения', 10-11 ноября 2004, Москва, МГУ)». *Vestnik gumanitarnoy nauki*, № 6 (78), 2004, ss. 8-10].
- Jakobson, R[oman] O[sipovich]. «Shiftery, glagol'nyye kategorii i russkiy glagol». *Printsipy tipologicheskogo analiza yazykov razlichnogo stroya*. Nauka, 1972 [Якобсон, Р[оман] О[сипович]. «Шифтеры, глагольные категории и русский глагол». *Принципы типологического анализа языков различного строя*. Наука, 1972]
- Jakobson, Roman. «Medieval Mock Mystery (The Old Czech Unguentarius)». *Selected Writings. VI. Part Two. Early Slavic Paths and Crossroads*, edited, with a preface, by Stephen Rudy. Medieval Slavic Studies. Mouton Publishers, 1985, pp. 666-691.
- Krinityn, A[leksandr] B[orisovich]. «Syuzhetno-motivnaya struktura povesti F.M. Dostoyevskogo 'Vechnyy muzh'». *Dostoyevskiy i mirovaya kul'tura. Al'manakh*, № 28, 2012, ss. 114-161 [Криницын, А[лександр] Б[орисович]. «Сюжетно-мотивная структура повести Ф.М. Достоевского 'Вечный муж'». *Достоевский и мировая культура. Альманах*, № 28, 2012, ss. 114-161].
- Mazel', R[ita] O[sipovna]. «Vechnyy muzh? Tol'ko s vechnym lyubovnikom». R[ita] O[sipovna] Mazel'. *O vseh i za vsya. Volshebnyy fonar'*, 2009 [Мазель, Р[ита] О[сиповна]. «Вечный муж? Только с вечным любовником». Р[ита] О[сиповна] Мазель. *О всех и за вся. Волшебный фонарь*, 2009]
- Makhlin, V[itally] L'[vovich]. «Мениппея». *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy*, red. A.N. Nikolyukin, 2001 [Махлин, Виталий Львович. «Мениппея». Литературная энциклопедия терминов и понятий, ред. А.Н. Николюкин, НПК «Интелвак», 2001]
- Mochul'skiy, K[onstantin] V[asil'yevich]. «Dostoyevskiy. Zhizn' i tvorchestvo» (1947) [Мочульский, Константин Васильевич. «Достоевский. Жизнь и творчество» (1947)], az.lib.ru/m/mochul'skiy_k_w/text_1947_dostoyevskiy.shtml. Accessed 30 Aug. 2020.
- Petrovskiy, M[ikhail] A[leksandrovich]. «Kompozitsiya 'Vechnogo muzha'». *Dostoyevskiy*. GАНН [Gosudarstvennaya akademiya khudozhestvennykh nauk], 1928, ss. 115-161 [Петровский, М[ихаил] А[лександрович]. «Композиция 'Вечного мужа'». *Достоевский*. ГАХН [Государственная академия художественных наук], 1928, ss. 115-161].
- Serman, I[l'ya] Z[akharovich]. «Dostoyevskiy i Ap. Grigor'yev». *Dostoyevskiy i yego vremena*. Nauka, 1971, ss. 130-142 [Серман, И[лья] З[ахарович]. «Достоевский и Ап. Григорьев». *Достоевский и его время*. Наука, 1971, ss. 130-142].
- Serman, I[l'ya] Z[akharovich]. «'Provintsialka' Turgeneva i 'Vechnyy muzh' Dostoyevskogo». *Turgenevskiy sbornik. Materialy k polnomu sobraniyu sochineniy i pisem I.S. Turgeneva*. II. Nauka, 1966 [Серман, И[лья] З[ахарович]. «'Провинциалка' Тургенева и 'Вечный муж' Достоевского». *Тургеневский сборник. Материалы к полному собранию сочинений и писем И.С. Тургенева*. II. Наука, 1966]
- Segal, Dimitri. «Mered ha-khalashim». Dostoevsky F. *Maase mag'il. Ha-baal ha-nitzkhi* (A Nasty Story. The Eternal Husband). Translated into Hebrew by Gershon Khazanov. Carmel, Jerusalem, 1996, pp. 239-276.
- Тупуанов, У[урий] Н[иколаевич]. *Poetika. Istoriya literatury. Kino*. Nauka, 1977 [Тынянов, Ю[рий] Н[иколаевич]. *Поэтика. История литературы. Кино*. Наука, 1977].
- Vaganova, Ol'ga Konstantinovna. «'Vechnyy muzh' F.M. Dostoyevskogo: 'predvechnyy' konflikt ili

‘izvechnaya’ kolliziya?». *Vestnik Permskogo universiteta*, vyp. 3(19), 2012, ss. 84-89 [Варанова, Ольга Константиновна. «‘Вечный муж’ Ф.М. Достоевского: ‘предвечный’ конфликт или ‘извечная’ коллизия?». *Вестник Пермского университета*, вып. 3(19), 2012, сс. 84-89].

WIECZNY MAŻ I TRADYCJA MENIPPE

Streszczenie

Artykuł analizuje strukturę motywów głównych bohaterów *Wiecznego męża* Fiodora Dostojewskiego na tle satyry menippejskiej i jej różnych odmian. Parodyczne przemiany obrazów i motywów poprzednich tekstów Dostojewskiego, zwłaszcza z powieści *Idiota*, modyfikują tradycyjny trójkąt miłosny opowiadania. Relacja między bohaterem a antagonistą odzwierciedla ambiwalencję archetypowego schematu «król i błazen» oraz sposób, w jaki pojawia się on w dramacie romantycznym V. Hugo *Le Roi s’amuse* i operze *Rigoletto* G. Verdiego. Fabuła zemsty i zadośćuczynienia za zdeptaną godność sięga gatunku średniowiecznej kpiny (R. Jakobson) i jego narracji o zmartwychwstaniu wielkanocnym, dotykając problemu chrześcijaństwa i jego wartości w ówczesnym społeczeństwie rosyjskim.

Słowa kluczowe: *Wieczny mąż*; Dostojewski; Bachtin; menippea; Tynianow; parodia, średniowieczne misterium wielkanocne; R. Jakobson.

THE ETERNAL HUSBAND AND THE MENIPPEAN TRADITION

Summary

The article examines the motif structure of the main characters in Dostoevsky’s *The Eternal Husband* against the background of menippea and its various genres. The parodic transformations of the images and motifs of Dostoevsky’s previous texts, especially the novel *The Idiot*, modify the traditional love triangle of the short story. The relationship between the protagonist and the antagonist reflects the ambivalence of the archetypal scheme “king vs jester” and the way it appears in Hugo’s romantic drama *Le Roi s’amuse* and Verdi’s opera *Rigoletto*. The plot of revenge and vindication of trampled dignity dates back to the genre of medieval mock mystery (R. Jakobson) and its narrative of the Easter resurrection, posing the problem of Christianity and its values in the Russian society of the time.

Keywords: *The Eternal Husband*; Dostoevsky; Bakhtin; menippea; Tynjanov; parody; medieval Easter mock mystery; R. Jakobson.