

Глава 2

«ВЕЧНЫЙ МУЖ» КАК КВАЗИТЕАТР

1. ГАРМОНИЧНОСТЬ И ЗАГАДОЧНОСТЬ

Многие критики сходятся во мнении, что «Вечный муж» (1870) — композиционно наиболее совершенное произведение Достоевского. Достаточно процитировать следующие максимально комплиментарные отзывы Константина Мочульского:

Рассказ «Вечный муж» построен с необыкновенным искусством. В формальном отношении, быть может, это самое совершенное произведение Достоевского. [...] Построение рассказа поражает строгостью, пропорциональностью частей, единством плана и симметричностью эпизодов. Действие гармонически распадается на три части, из которых первая — праистория — отнесена в прошлое (роман Вельчанинова с женой Трусоцкого в городе Т.); вторая происходит в Петербурге (поединок Вельчанинова с Трусоцким), третья — эпилог — на станции одной из южных железных дорог (встреча Вельчанинова со второй женой Трусоцкого). Центральная часть, в свою очередь, делится на три периода, из которых каждый занимает пять глав. Композиция удовлетворяет всем правилам классической поэтики (экспозиция, завязка, восходящее действие, кульминация, катастрофа, развязка, эпилог); эпизоды распределены по строгому плану, детали как будто вымерены заранее. «Гармония» и «чувство меры» торжествуют. На этот раз писатель вполне «совладал со своими средствами». «Вечный муж» — шедевр русского повествовательного искусства²⁰.

Однако стоит только попытаться прояснить мотивы поступков героев и причинно-следственные связи между ними, как якобы гармонично выстроенный сюжетный мир начинает выглядеть странным пространством, полным загадочных и неестественных деталей.

Почему, спрашивается, провинциальный чиновник (Трусоцкий), недавно потерявший любимую жену, начал преследовать бывших любовников жены и возобновил отношения с одним из них (Вельчаниновым) неожиданным посещением в три часа утра? Почему после скоропостижных смертей другого

²⁰ Мочульский К. В. Достоевский: Жизнь и творчество. Париж, 1947. С. 316–317.

любовника жены (Багаутова) и сироты Лизы (явно дочери Вельчанинова) этот вдовец вдруг познакомил Вельчанинова с семьей своей пятнадцатилетней невесты и как будто нарочно спровоцировал повторение прежнего любовного треугольника, т. е. своего позора? Почему, несмотря на всякие конфликты, Трусоцкий спас заболевшего Вельчанинова, а затем вдруг покусился на жизнь последнего? И, что еще важнее, почему Вельчанинов, явно никак не разделяя ни логики, ни желаний Трусоцкого, как будто против своей воли принимает активное участие в жизни последнего?

Хотя в самой повести²¹ есть глава, посвященная психологическому анализу целой истории, ряд подобных «почему» не получает окончательных и однозначных ответов частично потому, что повествование ведется с точки зрения Вельчанинова, который страдает от непонимания своей роли в мире и в игре со странным партнером. Слова повествователя несколько не авторитетнее, чем недоуменные размышления героя о логике происходящего.

Таким образом, подобно романам с привидениями у Генри Джеймса, «Вечный муж» требует от каждого читателя его собственную интерпретацию душевно-психологической причинности поведения героев. В самом деле, повесть допускает самые разные интерпретации и именно поэтому предлагает любопытному читателю-исследователю добавочное наслаждение *чтения чтений*, т. е. акта сопоставления и сравнения различных читательских позиций. Благодаря этому читатель может бесконечно реконструировать и обогащать мир произведения.

Данная статья имеет двоякую цель. Во-первых, мы попробуем обзор некоторых репрезентативных исследований, посвященных освещению ментальных обликов главных героев и психологическому выяснению их взаимоотношений. Это позволит нам уточнить диапазон возможных интерпретаций душевно-психологических аспектов этой повести. Во-вторых, мы предлагаем свою версию с точки зрения театральности этой повести, которая согласуется с теорией Льва Выготского о психологии искусства.

2. ДИАПАЗОН ДУШЕВНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ХАРАКТЕРИСТИК ПОВЕСТИ

Среди известных нам версий психологического истолкования повести можно выделить три основных типа интерпретации. Во-первых, это интерпретации, придающие большое значение психологии Трусоцкого; во-вторых, сосредоточенные на душевном мире Вельчанинова; в-третьих, интерпретации, посвященные партнерскому взаимоотношению двух героев.

²¹ Хотя сам автор колеблется, обозначая жанр этого произведения — рассказ или повесть, здесь мы будем относить его к повести из-за сложности сюжета и структуры, а также общего объема. Это соответствует общим конвенциям критики этого произведения.

2–1. Трактовки Трусцового

Николай Михайловский, Андре Жид и Рене Жиар видят суть повести в амбивалентной психологии Трусцового.

а) *Двойственность человеческой природы (Н. Михайловский, 1882)*

Николай Михайловский раньше своих современников проанализировал усложненную психологическую структуру персонажей Достоевского, метко назвав писателя «жестоким талантом». Попробуем краткое изложение его тезисов.

По мнению Михайловского, цель приезда Трусцового в Петербург после смерти его неверной жены имеет двойственную природу. Она заключается в том, чтобы посмотреть на двух любовников жены (Вельчанинова и сменившего его Багаутова) и себя им показать, их помучить и самому, глядя на них, помучиться.

Другой на его месте, — пишет Михайловский, — правда очень трудном и скверном, подрался бы со своими оскорбителями, выругался, вызвал на дуэль, отомстил как-нибудь или же, посмотрев на дело более философским взглядом, мог бы оставить свои мучения при себе, постараться всю эту историю забыть и даже, может быть, никогда с теми господами не видаться; вообще, так или иначе, кровавым, как Отелло, или бескровным путем, но поскорее кончить. Но создания Достоевского так просто не поступают, им конец-то, результат-то именно и не нужен, им нужен процесс. Они должны придумать что-нибудь более утонченное, жестокое, вычурное, чем простая месть²².

Михайловский приписывает иррациональное поведение этого героя фундаментальной противоречивости природы человека у Достоевского, цитируя прямо противоречивые определения человеческой природы из «Игрока» и «Записок из подполья»: 1) человек — деспот от природы и любит быть мучителем; 2) человек до страсти любит страдание.

На этих двух клавишах, — продолжает Михайловский, — Трусцовый и разыгрывает свою пьесу: оскорбителей своих мучает и сам мучится²³.

Акт Трусцового, в принципе, бесконечный, потому что он исходит из фундаментальной двойственности его природы. Он даже любит предмет своей ненависти «как точку исхода неустанно текущей мести», что Михайловский называет «гермафродитизмом чувства»²⁴.

²² Михайловский Н. К. Жестокий талант // Литературно-критические статьи. М.: ГИХЛ, 1957. С. 226.

²³ Там же. С. 227.

²⁴ Там же. С. 231.

Версия Михайловского изящно объясняет двойственность отношения Труссоцкого к окружающим, таким как Лиза и Вельчанинов, и позволяет прочесть повесть с точки зрения Труссоцкого. Несомненно, Михайловский был первым, кто прояснил амбивалентность психологии героев Достоевского с точки зрения коренной противоречивости человеческой природы. Однако есть и впечатление, что его теории о *двойственной психологии* и также о *гермафродитизме чувства* являются слишком самодостаточными, что они уменьшают роли жены и ее любовников и ограничивают их в рамках возбудителей ревности героя. Это, как кажется, в результате упрощает загадочное, изменчивое переплетение ревности и мучения, желания мести и любви у Труссоцкого. Также остается и принципиальный вопрос: теория о двух основных свойствах человеческой природы применима ли только к определенным героям Достоевского — или к его героям вообще?

Дальше посмотрим другие варианты трактата о Труссоцком. Они тоже анализируют двойственность психологии и эмоции этого героя, но обращают больше тонкое внимание на роль других людей в его душевном мире.

6) *Имитация ревности* (А. Жид, 1923)

Андре Жид читает эту повесть как драму в «зоне страстей (region of passion)», отличающейся от двух других зон мира Достоевского (интеллектуальной зоны и зоны, ведущей к воскресению и спасению)²⁵.

Жид тоже замечает внутреннюю раздвоенность героев Достоевского, но в данном случае это обозначает не раздвоенность на садизм и мазохизм, а раздвоенность чувств на настоящие и условно-конвенциональные и борьбу между ними. По его словам, мир произведений Достоевского открывает нам глаза на фальшь общепринятых определений эмоций, на неоднозначность и неустойчивость настоящих, необработанных эмоций²⁶. В этом смысле «Вечный муж» — шедевр.

Труссоцкий не знает ревности в конвенциональном смысле этого слова. Так же как Отелло в заметках Версилова из романа «Подросток», он испытывает только скорбь из-за развенчания своего идеала (идеального образа женщины). Скорбь эта настолько отчаянна, настолько сильна, что он не может, как того требует конвенция, ревновать или ненавидеть своих оскорбителей²⁷. Однако он не может не играть роли ревнивца и мстителя. Жид так объясняет его сложную ситуацию:

²⁵ См. Gide, André, *Dostoevsky* (trans. by L. Varese), 2nd ed. (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1979), pp. 113–115.

²⁶ См. Ibid., p. 118.

²⁷ См. Ibid., p. 112.

Из ревности у него есть только страдания, и он не может ненавидеть человека, которого предпочли ему. Те страдания, которые он причиняет сопернику, те, которые он хотел бы причинить себе самому, те муки, которые он причиняет своей маленькой дочери, — это своего рода мистический аналог, который он настраивает на ужас и муки, в глубине которых он борется. Тем не менее он мечтает о мести: не то чтобы у него было какое-то конкретное желание отомстить, но он говорит себе, что должен отомстить — как, возможно, единственное средство избавления от столь ужасных мук²⁸.

Это означает, что история противостояния подлинных и условно-конвенциональных эмоций у Достоевского, особенно у такого кроткого героя, как Трусозкий, легко заканчивается победой последних над первыми или же преобразуется в историю подражания первых последним.

Такие соображения о миметической природе эмоций убедительно объясняют перформативные и изменчивые аспекты поведения Трусозкого. Далее Жид развивает свою аргументацию о притворной ревности у героя в теорию миметического характера эмоций вообще, цитируя слова Ларошфуко: «Сколько людей никогда бы не узнали о любви, если бы никогда о ней не слышали?»²⁹

Отсюда всего лишь один шаг до теории треугольного желания Рене Жирара, которую мы увидим далее.

в) *Треугольное желание (Р. Жирар, 1961)*

Как известно, теория об условности и подражательности чувств развивается до совершенства у Рене Жирара. По его теории, желание современного человека, прототип которого Жирар видит в романтическом герое литературы Нового времени, хотя и основано на иллюзии спонтанности и свободы, на самом деле гетерономное и пассивное. Желание не направлено непосредственно на свой объект, а возникает в результате предположения о существовании третьего лица как посредника (*médiateur*) и подражания его желанию. Из-за устойчивости такой психологической схемы романтический герой приглашает подобного посредника участвовать в каждом своем эмоциональном опыте, причем неизбежно превращая себя в оскорбленного, в третье лицо любовного треугольника, а посредник, сам того не замечая, играет решающую роль в судьбе такого романтического героя. Люди являются богами друг для друга — вот основная идея Жирара³⁰.

²⁸ Ibid., p. 120.

²⁹ Ibid.

³⁰ См. Girard, René, *Mensonge romantique, Vérité Romanesque* (Paris: Bernard Grasset, 1961), ch. I: Le désir «triangulaire», ch. II: Les hommes seront dieux les uns pour les autres.

По мнению Жирара, «Вечный муж» — шедевр, который наглядно показывает суть этой теории. Трусозкий — типичный романтический человек, требующий «посредника» типа Вельчанинова, который санкционирует предмет желания, показывает модель любви и этим вызывает желание у этого романтического персонажа. При этом в композиции такого «треугольного желания» положение посредника определяет интенсивность желания субъекта. И если, например, у Дон Кихота объект подражания, Амадис, был далеко от него самого, то у Достоевского посредник располагается очень близко к субъекту. Это усиливает интенсивность его желания, а посредник выступает в роли соперника, объекта зависти и ненависти. Это значительно снижает роль самого объекта желания (любимой женщины). Символично, что в «Вечном муже» жена героя Наталья отошла на второй план, как мертвец, и на первом плане остается только посредник Вельчанинов³¹.

Такая теория хорошо объясняет не только колебание или неустойчивость самого предмета любви Трусозкого и амбивалентность его отношения к Вельчанинову, но и непонятное повторение квазисоперничества в любви в этой повести и в сцене у Захлебниных, и в последней сцене на провинциальном вокзале.

Однако поскольку анализ Жирара скорее сосредоточен на исходной психологической структуре персонажа и не прослеживает ее развитие по ходу сюжета, остается возможность рассмотреть его теорию применительно к конкретному контексту повести. Основная проблема заключается в ментальной драме Трусозкого, которая приводит к странному сюжету мести. В одном месте Жирар утверждает:

...Как только желающий субъект осознает роль подражания в своих желаниях, он должен отказаться от своих желаний, иначе он откажется от самоуважения³².

Но что конкретно обозначает такой тезис для нашего героя? Что чувствует и как ведет себя «вечный муж», партнер «неверной жены», когда осознает иллюзорность собственной любви или когда понимает, что жена и друг, которых он любил и боготворил, оказались ложными идеалами и неверными друзьями? Вопросы такого рода пронизывают все произведение и являются предметами бесконечных размышлений Вельчанинова в главе «Анализ» (глава 16).

В черновике, к примеру, психология Трусозкого расшифровывается Вельчаниновым следующим образом:

Все объясняется особым влиянием Анны В(асильев)ны и ролью законного супруга; есть такие мужья; он потому верил, что создал себе в ней идеал.

³¹ См. Ibid., pp. 59–67.

³² Ibid., p. 306.

Он бы ни минуты прожить не мог с подозрением. Мне кажется, если бы он даже сам воочию что-нибудь увидел или кого-нибудь нечаянно застал, то и тут бы не поверил. Я уверен, что — найди он эти письма при жизни Анны Васильевны — он бы не поверил. Но ее уже не было. Сильнейшее, живое, магнетическое влияние ее было уничтожено. Он остался один; ум его был освобожден как бы из тюрьмы. И когда факт предстал ему в виде писем, тут злоба охват(ила) и т. д. (9: 296)

Подобная сфокусированность на внутренних переживаниях человека, столкнувшегося с последствиями своего бессознательного выбора, как кажется, придает произведению драматизм больший, чем сама изначальная структура треугольного желания, и еще раз обращает наше внимание на внутреннюю жизнь этого странного *идеалиста-мстителя*, которую Михайловский объяснил с точки зрения фундаментальной двойственности человеческой натуры.

Но поскольку бессмысленно дальше обсуждать этого амбивалентного персонажа изолированно, перейдем к характеристике другого героя, Вельчанинова, объекта зависти-ненависти Трусоцкого.

2–2. Интерпретация образа Вельчанинова

Изучение менталитета Вельчанинова получило в литературе достойное освещение. Жид, например, считает, что ментальное состояние Вельчанинова в первой части рассказа — это поворотный момент в жизни, «когда мы вдруг осознаем, что наши действия, события, которые мы породили, когда-то отделенные от нас и выпущенные в мир, как ялик в море, продолжают отдельное существование, зачастую неизвестное нам»³³. Конечно, такая характеристика скорее эмпирическая мудрость, чем психологический анализ. Но она хорошо описывает ментальную ситуацию, в которой находится этот герой. Он постоянно находится в состоянии неопределенности, сомневаясь и в том, знает ли Трусоцкий о его прошлом романе с Натальей. Для Жида главная тема рассказа — страсть Трусоцкого, но именно тревога и внутренний конфликт Вельчанинова, реагирующего на неожиданное обращение своего старого друга, делают эту историю возможной.

Роль Вельчанинова как посредника в треугольном желании у Жирара также далеко не простая. Сначала, в основной схеме, посредник вроде Вельчанинова выглядит свободным от имитации чужого желания, от болезни романтического человека. Для человека типа Трусоцкого Вельчанинов — тот, кто может свободно желать объекта и тем самым вдохновлять миметический импульс другого субъекта.

³³ Gide, *Dostoevsky*, p. 116.

Такой посредник — идеальный рассказчик, — пишет Жирар, — потому что он находится в центре движения и в то же время почти полностью независим от него³⁴.

Но Жирар также намекает на заразительность желания, передающегося от субъекта к посреднику. По его словам, есть вероятность, что сам посредник фактически тоже не способен к спонтанному желанию. Так возникают сложные отношения двойного подражания, когда посредник подражает желанию, которое имитирует субъект³⁵.

Такое гибкое применение теории позволяет лучше объяснить многочисленные цепочки треугольных желаний в повести (Трусоцкий — Наталья — Вельчанинов; Вельчанинов — Наталья — Багаутов; Трусоцкий — Лиза — Вельчанинов; Трусоцкий — Наденька — Вельчанинов; Трусоцкий — Олимпиада — Вельчанинов). В любом случае роль самого объекта желания — женщины — является крайне незначительной. Подобный аргумент согласуется и с теорией Франка О'Коннора, которую мы увидим позже.

Мы также дальше встречаемся с трактовками К. Мочульского и Леонарда Кента, в которых Вельчанинов считается версией Дон Жуана. Впрочем, сначала рассмотрим теорию Альфреда Бема. Для Бема это произведение — история, исключительно посвященная описанию внутреннего инцидента у Вельчанинова, что исследователь доказывает с помощью фрейдистских психоаналитических подходов.

г) *Развертывание сна (А. Бем, 1924, 1938)*

Альфред Бем отмечает, что в этой повести можно выделить две сюжетные линии: внешнюю и внутреннюю. Внешняя — это история развития видимых событий «Вечного мужа». Внутренняя — история переживаний, происходящих в подсознательном мире Вельчанинова³⁶. Бем придерживается последней линии с точки зрения фрейдистской психологии и описывает всю историю как творческую фантазию, придуманную подсознательными желаниями Вельчанинова. Сначала опишем основные факты внутренней истории этого героя, предполагаемой Бемом.

³⁴ Girard, *Mensonge romantique*, p. 60.

³⁵ Ibid., pp. 118–119.

³⁶ См. Бем А. Л. Достоевский: Психоаналитические этюды. Берлин, 1938. С. 55. По мнению Бема, такая двойственная структура — продукт подсознания самого писателя. Он пишет: «...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». Там же. С. 59.

По версии Бема, Вельчанинов является единственным реальным лицом среди главных персонажей повести. Его внутренняя жизнь отягощена воспоминаниями о прошлом, в частности о «мещанке», которую он бросил после того, как она родила ему ребенка (глава 1), и о прерванной любовной связи с женой Трусоцкого (Наталей). Трусоцкий уже мёртв (на что намекает сон Вельчанинова), и, предположительно, Вельчанинов знает об этом. Неясно, знал ли он о внезапной смерти Натали, был ли у нее ребенок (Лиза) и знал ли он о смерти ребенка³⁷. По словам Бема, пять недель Вельчанинов проводит в состоянии болезненного сна или галлюцинации, и механизм его психического опыта объясняется следующим образом.

Память о его романе с Наталей связана с тайным чувством вины. Его вина — не перед самой неверной замужней женщиной, не перед фактом ее (тогда неопределенной) беременности, ставшей предлогом для их расставания. Он испытывает чувство вины перед Трусоцким, мужем Натали, который слепо доверял Вельчанинову и уважал его. Чувство вины, обычно отодвигаемое за порог сознания, было спровоцировано несколькими моментами, в том числе его «критическим возрастом» (чуть за сорок), необычной атмосферой белой ночи в Петербурге и, особенно, случайной встречей с загадочным господином с крепом, похожим на Трусоцкого. Его первый сон, описанный во второй главе, показывает своеобразный ландшафт его подсознательного мира и тем самым представляет собой основной мотив и прототип всей истории.

Странный гость в этом сне, человек знакомый и уже умерший, от которого толпа ждет главного слова, обвинения или оправдания Вельчанинова, олицетворяет репрессированное осознание вины перед Трусоцким. Упорное молчание этого человека свидетельствует о жутком гнете вины, а то, что герой бьет этого безмолвного человека, выражает стремление дать выход своей тревоге и разрядить напряжение.

Такое ощущение вины приводит к неосознанному желанию сквитаться и освободиться. Самый простой путь к этому — заставить обиженного человека отомстить за свою обиду. Он бессознательно создает фантастическую историю с мертвой Наталей, «мещанкой» и ее ребенком, реальной семьей Захлебниных и т. д. Желая искупить вину, он даже занимается «созданием» воображаемого «вечного мужа», уже не наивного и доверчивого, а мнительного и хищного — мстителя за все прошлые унижения. В мире своей фантазии всякий раз, когда Трусоцкий показывает себя робким и добродушным, Вельчанинов пытается спровоцировать и раздражить его, чтобы пригласить к противостоянию и мести. Его болезненная фантазия достигает своего

³⁷ См. там же. С. 70–71.

катарсиса, когда партнер наконец пытается его убить, тем самым освобождая его от вины. В общем, вся история — это ритуальный сюжет, обусловленный логикой испупительного сна³⁸.

Версия Бема, основанная на теории Фрейда и рассматривающая сны как исполнение желаний в самом широком смысле, хорошо объясняет ряд неестественных, загадочных деталей повести, в том числе таинственность Труссоцкого и происшествий вокруг него (например, три скоростные смерти близких к нему людей за короткое время). В то же время, как сам Бем отчасти признает, она рождает и новые задачи для интерпретации ряда эпизодов. К примеру, как объяснить сцены в доме Захлебниных и эпилог? С другой стороны, аргумент Бема, возможно, лишает нас подхода к психологии, к ментальному миру Труссоцкого, этого интереснейшего персонажа.

На наш взгляд, версия Жирара — это радикальная интерпретация рассказа со стороны Труссоцкого, а версия Бема — со стороны Вельчанинова. Хотя об отдельных аспектах персонажей можно рассуждать бесконечно, мы все же завершим здесь рассмотрение двух основных направлений психологической типологии главных героев.

Далее мы рассмотрим трактовки своеобразных взаимоотношений или партнерства двух героев.

2–3. Трактовки взаимоотношений героев

д) *Отталкивание и притяжение (К. В. Мочульский, 1947)*

Константин Мочульский применяет к пониманию отношений героев интересную теорию «притяжения противоположностей». По Мочульскому, сознание человека, как магнитное поле, притягивает другое, противоположно-дополнительное себе сознание.

Между Вельчаниновым, великосветским Дон Жуаном, и Труссоцким, провинциальным чиновником, лежит пропасть. Они антиподы, естественно отталкивающиеся друг от друга. Но параллельно возникает противоположный мотив — взаимного притяжения.

Соперники и враги, — пишет Мочульский, — таинственно схожи; у них общая судьба: в духовном плане они образуют пару и дополняют друг друга. Они не могут выносить друг друга, но не могут и существовать друг без друга. Их ненависть — любовь: это два каторжника, прикованные к одной цепи³⁹.

³⁸ См. там же. С. 60–69.

³⁹ Мочульский. Достоевский. С. 317.

Мочульский дальше конкретизирует их отношения:

Любовнику Дон Жуану грозит опасность порабощения: он может унизиться до положения «вечного мужа». Наоборот, «вечный муж» — неудавшийся Дон Жуан: он завидует любовнику как недостижимому для него идеалу. [...] Постыдно-комична роль «вечного мужа»: его обожание жены, слепота и дружба с любовником. Но разве не постыдна роль «вечного любовника»? Вельчанинов, очаровывающий девочек на даче Захлебниных пением страстных романсов и покоряющий сердце провинциалки Липочки, унижается не менее Труссоцкого. И муж, и любовник одинаково прикованы к женщине и в этом рабстве страсти теряют личность. В глубине судьба их одинакова. Дон Жуан ненавидит вечного мужа как угрозу себе, вечный муж мстит Дон Жуану за неудачу своей жизни⁴⁰.

Еще одна общая их черта — «подпольная» раздвоенность души. Как и герой «Записок из Подполья», Труссоцкий — «разочарованный романтик и озлобившийся мечтатель». Простодушный мечтатель, не сомневающийся в верности своей ветреной жены и опьяненный дружбой с ее любовником, — столкнувшись с фактами, раздваивается в «мыслях и ощущениях». Иными словами, он — подпольный дух с возвышенной душой Шиллера и чудовищностью Квазимодо. Вельчанинову, с другой стороны, тоже свойственна двойственность. Он чувствует свою ущербность и тщету жизни, но в то же время пытается отринуть сентиментальные сожаления как совершенно бессмысленные. По выражению Мочульского, «в каждом из них, как в зеркале, отражается уродливый образ другого»⁴¹.

Таким образом, Достоевский вступает в темную область «метапсихического общения» человеческих сознаний и, сплетая тему «донжуанизма» с темой «подполья», раскрывает мистическую связанность человеческих сознаний в двух планах — вот итоги Мочульского⁴².

Версия Мочульского, объясняющая отношения между противоположными фигурами через «диалектику» отталкивания и притяжения, отворачивания и зависимости, довольно схематична и отчасти мистична одновременно. Местами она напоминает версию Бема, но при этом отличается своего рода *геометрической* аккуратностью и наглядностью, представляя логику человеческих взаимоотношений в мире повести.

Франк О'Коннор, с которым мы познакомимся далее, не обращая внимания на индивидуальные характеристики отдельных персонажей, сосредотачивается исключительно на странных духовных взаимоотношениях между ними и описывает их с психопатологической точки зрения.

⁴⁰ Там же. С. 320.

⁴¹ Там же. С. 321.

⁴² Там же. С. 318, 321.

е) Неестественный треугольник (Ф. О'Коннор, 1956)

О'Коннор определяет литературу Достоевского как литературу «невротика». Ее отличительная черта — повреждение «логической надстройки» персонажей и, как следствие, смешение субъекта и объекта. Аналогичные явления наблюдаются и в мире подсознания, и в сновидениях. С этим связаны такие феномены, как тесная взаимосвязь эксгибиционизма (exhibitionism) с вуайеризмом (voyeurism), садизма с мазохизмом, наслаждения с болью и идентификация оскорбления и раскаяния, агрессии и протекции⁴³.

Сначала рассмотрим психологическую структуру мира Достоевского в виде анекдота, представленную О'Коннором.

Допустим, на моем столе лежит пятифунтовая банкнота, и мой друг Джон крадет ее, — О'Коннор предполагает, что Достоевский, в отличие от Джейн Остин, Энтони Троллопа и Оноре де Бальзака, продолжил бы историю следующим образом, — Джон, конечно, был безумно влюблен в какую-то женщину, которую он хотел угостить ужином, а так как я был его лучшим другом, то он, естественно, украл у меня. Конечно, в этом есть доля вины, но Джон никогда не будет свободен от чувства вины. Я знаю, что он украл деньги, и он знает, что я знаю. Он жаждет разрыдаться и признаться мне, но я, потакая природной жестокости, которую маскирую под мораль, отказываю ему в этой возможности. Поэтому он идет на компромисс и частично признается, рассказывая мне о чудесном ужине, которым он угостил свою возлюбленную и который обошелся в пять фунтов. В ответ я рассказываю историю о своей служанке, которая украла два фунта, а потом пошла и повесилась. Когда в порыве отчаяния от моей жестокости он попытается перерезать мне горло, я все равно окажусь в затруднительном положении, потому что Джон будет настаивать на наказании, чтобы простить себя, а у меня, и так поступившего столь жестоко, нет никакого желания наказывать его. И все же, даже ценой усиления собственной вины, я вынужден попытаться уменьшить его вину. К тому времени, когда история закончится — если она вообще закончится, если только не будет заключен договор о взаимном самоубийстве, — будет весьма сомнительно, кто у кого что украл. Все субъектно-объектные отношения будут жестко нарушены⁴⁴.

Очевидно, банкнота — метафора женщины. Остроумная аллегория О'Коннора под другим углом, чем у Жирара, иллюстрирует специфические аспекты любовных отношений у Достоевского, которые состоят из сложной смеси амбивалентных чувств обожания-ненависти между людьми одного пола и странного безразличия к самому объекту любви. То, что он называет

⁴³ O'Connor, Frank, "Dostoevsky and the Unnatural Triangle," in his *The Mirror in the Roadway: A Study of the Modern Novel* (New York: Alfred A. Knopf, 1956), pp. 203–204.

⁴⁴ Ibid., pp. 204–205.

«неестественным треугольником» любви, — это отношения, в которых соперники проецируют свою привязанность друг к другу на третье лицо.

О'Коннор отмечает, что в сцене поцелуя между Труссоцким, мужем, и Вельчаниновым, бывшим любовником жены (глава 7), так же и в сцене признания этого мужа в любви к тому же любовнику (глава 13), наблюдаются смесь унижения и радости, смешение субъекта и объекта. Еще более «неестественный треугольник» любви возникает в семейной сцене Захлебниных (глава 12), где не только Труссоцкий, жених дочери семьи, стремится воссоздать сюжет своих прошлых унижений, но и Вельчанинов автоматически играет желанную роль соблазнителя-любимца молодых девушек, изменяя своим воле и вкусу, чтобы удовлетворить партнера. Женщины, оказавшиеся между ними, вероятно, не имеют никакого отношения к мужчинам и используются ими как предлог для «игры». Похоже, эти мужчины считают друг друга частью самого себя, необходимой для выполнения определенного действия, настолько, что между ними проявляется настоящее гомосексуальное влечение. Порой они могут даже обмениваться функциями. Это проявляется в кульминации, когда Труссоцкий, выхаживая Вельчанинова при опасном приступе печени, вдруг пытается перерезать ему горло (глава 15). В один момент Вельчанинов — субъект, в другой — объект⁴⁵.

По мнению О'Коннора, в «любовной фантазии» Достоевского вполне может случиться так, что «муж или кто-то в положении мужа потворствует собственной обманутой позиции ради некоего ненормального удовольствия, которое он получает от ситуации; когда он фактически отождествляет себя с любовником и вынуждает любовника присоединиться к этому отождествлению, чтобы изменить субъект-объектные отношения и запутать соответствующие им эмоции; очевидно, что там, где субъект и объект меняются местами, удовольствие и боль должны делать то же самое»⁴⁶.

На психопатологическом уровне схема О'Коннора предвосхищает теорию треугольного желания Жирара. Однако если в базовой схеме Жирара отдельно представляются субъект и посредник желания и устанавливается теория одностороннего подражания первого второму, хотя допускается и заражение желанием, то в теории О'Коннора сначала устанавливается психическая привязанность соперников друг другу, из которой развивается взаимная ролевая игра. Версия «неестественного треугольника» О'Коннора наиболее точно описывает странные психологические взаимосвязи между некоторыми героями Достоевского. Однако, как показывает его определение «литературы невротика», здесь больше нет «субъекта» и «объекта» в привычном смысле, что усложняет разговор о произведении в известных терминах, как завязка,

⁴⁵ Ibid., pp. 208–209.

⁴⁶ Ibid., pp. 209–210.

развязка, сюжет, образы протагонистов и т. д. В этом смысле теория О'Коннора является наиболее радикальной психологической характеристикой протагонистов и в то же время ее коренной деконструкцией.

В конце мы ознакомимся с версией Леонарда Кента, еще одного исследователя, использующего психоаналитическую методологию.

ж) *Подсознательная игра между двойниками (Л. Кент, 1969)*

Подобно Бему и О'Коннору, Л. Кент также читает это произведение как проекцию подсознательного мира главных героев. Однако если Бем видит всю историю как иллюзию, созданную исключительно подсознательным желанием Вельчанинова, а О'Коннор рассматривает отношения между двумя героями как набор подсознательных игр, в которых путаются понятия субъекта и объекта, то Кент, напротив, устанавливает двух главных героев как отдельные личности, субъекты. Но в то же время он находит в каждом из них внутреннюю раздвоенность и амбивалентность, причиняющие страдание и тревогу на уровне подсознания, и в этом смысле считает их зеркальными отражениями друг друга. Поэтому Кент читает повесть как своего рода сценарий ряда компенсаторных действий двух героев. Ключевым понятием в анализе Кента является «двойник».

Охарактеризовав Труссоцкого как очередного подпольного человека Достоевского, с уникальной смесью ненависти, трусости, обиды, унижения, Кент указывает на внутренние конфликты Вельчанинова. По его мнению, этот уверенный в себе человек также страдает от чувства вины, которое происходит не столько из его интрижки с женой Труссоцкого, сколько из того, что он не может убедить себя в том, что любил свою любовницу. Моральный преступник, который не может искупить свою вину, не будучи разоблаченным, Вельчанинов реагирует на Труссоцкого двумя противоречивыми способами именно из-за своей подсознательной потребности быть разоблаченным — он бежит от него и бежит к нему⁴⁷.

Символ его вины, незаконное дитя Лиза, наоборот, смягчает его вину, потому что чувства, которые она вызывает в нем, убеждают Вельчанинова в любви к ее покойной матери. Но ее внезапная смерть лишает Вельчанинова возможности избавиться от чувства вины. Он также не может признаться Труссоцкому в своих поступках, поскольку ему лучше страдать самому, чем причинить другому человеку излишние мучения. Вельчанинов — проекция эго Труссоцкого, так же как Труссоцкий — проекция вины Вельчанинова. Они нуждаются друг в друге как мастер и раб, как вечный любовник и вечный рогоносец; страдания заставляют их становиться двойниками друг друга.

⁴⁷ См. Kent, Leonard J., *The Subconscious in Gogol' and Dostoevski and its Antecedents* (Mouton, 1969), p. 132.

Муки Труссоцкого смягчаются, когда он показывает Вельчанинову, что знает о его вине; муки Вельчанинова успокаиваются, когда он понимает, что Труссоцкий все знает. В последний момент письмо покойной жены вызывает катарсис⁴⁸.

Если принять подобную логику, то версия Кента об отношениях персонажей, основанная на чувстве вины и реакции на него, может показаться более ортодоксальной и, следовательно, более прозаичной, чем версии Бема и О'Коннора. Однако интерес его прочтения заключается в том, что, обращаясь к таким деталям, как постепенное нарастание ощущения вины и тревоги повествованием от третьего лица и связь между городской жарой и психикой главного героя, он делает очень тонкие заметки, присущие психоаналитическому подходу к литературе.

Например, по мнению Кента, затруднение Вельчанинова с распознаванием личности мужчины с крепом в начале рассказа вызвано не потерей памяти, а подавленным чувством вины. Его воспоминания о прошлых неприятностях вызваны не желанием их переделать, а неспособностью контролировать свое подсознание. На его решение остаться в жаркой столице тоже повлияло подсознание. Другими словами, он наказывает себя, сам того не зная. Его ненормальный аппетит также является компенсаторным чувством для снятия напряжения у невротиков, и т. д.

Сон Вельчанинова расшифровывается в том же духе. Например, тот факт, что фигура, похожая на Труссоцкого, в сновидении представлена как умершая, говорит о том, что Вельчанинов бессознательно желает смерти этому человеку, чтобы облегчить собственную тревогу. Он избивает этого человека во сне, потому что ему досадно, что его противник — трус, который не может обвинить его и тем самым облегчить чувство вины. И безграничная радость, которую он испытывает в этот момент, считает Кент, — это садистская радость высшего человека, опьяненного собственным превосходством, чистая радость от вымещения своего раздражения на низшем⁴⁹.

Его второй сон и последующая попытка Труссоцкого убить Вельчанинова читаются как сценарий некоего театра подсознания:

Этот сон, который не является сном, спасает Вельчанинову жизнь, ведь он не мог сознательно предвидеть свое убийство, как не готовился к нему Труссоцкий. Двойники спонтанно пришли к выводу, что покушение будет, что оно должно быть. Именно чувство вины Вельчанинова предупреждает его о поднятых руках, хотя он их не видит, ибо чувство вины предвидит и реагирует независимо. Вельчанинов подсознательно ожидает, что его убьют, сейчас, на пике его унижения Труссоцким. Метафизическое здесь ни при чем.

⁴⁸ См. Ibid., pp. 132–133.

⁴⁹ См. Ibid., p. 135.

Дуэль окончена, как и гнетущая двойственность. Трусоцкий попытался сделать то, что должен был сделать. Вельчанинов, мучаясь от боли в разорванной руке, искупил свой грех, и тяжесть сваливается с его груди. Осталось только, чтобы письмо сделало его тем, кем он был девять лет назад⁵⁰.

Хотя версия Кента, на первый взгляд, не так свободно реконструирует мир рассказа, как версии Бема и О'Коннора, его аккуратные наблюдения в области логики и языка подсознания, помогающие осмыслению некоторых сцен рассказа, доказывают эффективность психоаналитического исследования литературного текста вообще, в том числе — данного текста Достоевского⁵¹.

Мы уже ознакомились с тремя основными типами исследования ментальных обликов главных героев «Вечного мужа» и психологической интерпретацией их взаимоотношений. Конечно, эта типология весьма условна, прежде всего потому, что сходства между версиями больше, чем различий. Например, концепция «двойственности», примененная и к натуре, и к психологии человека, так же как концепция «взаимодополнительности» донжуана и рогоносца, фактически разделяются всеми исследователями. Гипотезы Жида, О'Коннора и Жирара о «треугольной любви» и ревности в основном близки друг другу, а расхождения в их взглядах заключаются в подходах к субъектно-объектным отношениям и к гомосексуальным элементам. Так же теории Бема, О'Коннора и Кента, подчеркивающие действие подсознания, схожи в том, что в них центральное внимание обращается на сознание виновности и стремление к искуплению, а различия в конкретном определении сущности вины каждого героя и взаимоотношений между сознанием и подсознанием, похоже, разворачивают широкий спектр возможностей для их анализа.

Бессмысленно говорить об относительном превосходстве той или иной версии. В конце концов, психологическая характеристика и типология персонажей не должны завершаться сами по себе, а должны быть использованы как часть тотального истолкования произведения. Так выполняется наша задача «чтения чтений», но в качестве подхода к дальнейшему чтению я хотел бы добавить обсуждение ключевых понятий «роль», «игра» или «актерство», с которыми мы встречались в большинстве рассмотренных нами трактовок этого рассказа.

⁵⁰ Ibid., pp. 136–137.

⁵¹ Следуя работе Э. Далтон (Dulton, Elizabeth, *Unconscious Structure in The Idiot: A Study in Literature and Psychoanalysis*, Princeton University Press, 1979), возможно, пожалуй, нарисовать схему эдипова комплекса и морального мазохизма на основе взаимоотношений наших героев. Однако слишком обнаженная психологическая структура повести в каком-то смысле сама отвергает такой подход. Читатель, желающий изучить подсознательный уровень, должен всегда помнить слова самого автора, что он не психолог, а «лишь реалист в высшем смысле», который изображает все глубины души человеческой (см. 27: 65).

3. ПОВЕСТЬ КАК КВАЗИТЕАТР

3-1. По поводу театральности «Вечного мужа»

Несмотря на многие различия между собой, большинство психологических интерпретаций повести предполагают сходство мира героев с театром. Например, идея Жида об условности чувства основана на догадке о театральности человеческого поведения: «Сколько людей — пишет Жид, — принуждены играть роли, до странности чуждые им самим?»⁵² Так же и радикальные версии о вариантах треугольной любви у Жирара и О'Коннора исходят из гипотезы о неудаче человека в адаптации к назначенной ему роли и ее компенсации. Символично, что О'Коннор называет поведение героев «перформансом». И наконец, сюжет искупительного сна у Бема целиком можно сравнить с текстом пьесы, сочиненной подсознанием героя. Его термин «развертывание сна» частично обозначает драматизацию содержания сна, а по поводу неестественных движений Трусоцкого при первой, ночной встрече с Вельчаниновым Бем пишет: «Точно мы в кукольном театре»⁵³.

Такое сходство повести Достоевского с театром несколько не удивительно. Как известно, начиная с первого романа, творчеству Достоевского присуще сознание игрового характера человеческого самовыражения или, скорее, театральной структуры самосознания человека. «Вечный муж», кроме того, был нарочито создан с очевидным театральным подтекстом.

Во-первых, сама тема донжуана и рога носца отличается богатыми театральными ассоциациями: «Отелло» Шекспира, «Школа жен» Мольера, «Каменный гость» Пушкина, «Провинциалка» Тургенева, «Дон Жуан» А. К. Толстого и т. д. Тургеневская драма вообще имеет непосредственную, хотя и неоднозначную связь с повестью Достоевского. Она прямо упоминается Трусоцким при его первом посещении квартиры Вельчанинова. В этом ночном разговоре гость, к большому удивлению хозяина, сравнивает их прежние отношения с ситуацией в «Провинциалке». Он начинает рассказывать, как после отъезда Вельчанинова из провинции супруги с новым другом семьи Багаутовым собирались играть эту пьесу и как у него отняли роль мужа по настоянию жены, «будто бы по неспособности-с» (9: 23). Таким образом, получается двойная ироническая экспозиция картины⁵⁴.

Хотя в тургеневской драме персонажи гораздо старше, а мотивация их поведений проще, чем в рассказе Достоевского, есть доля истины в замечках

⁵² Gide, *Dostoevsky*, p. 121.

⁵³ Бем. Достоевский. С. 59, 63.

⁵⁴ Об отношениях между «Провинциалкой» и «Вечным мужем» см. Серман И. З. «Провинциалка» Тургенева и «Вечный муж» Достоевского // Тургеневский сборник. Материалы к Полному собранию сочинений и писем. М.; Л., 1966. С. 109–111. Также см. 9: 478–479.

Трусоцкого об их сходстве. И то и другое — драма любви столичного гостя с провинциальной дамой, где женщина является деспотом-режиссером, управляющим ходом событий, а мужчины вокруг нее не информированы ни о своих ролях, ни о сюжете игры. Такое сравнение, в свою очередь, подчеркивает своеобразность ситуации в начальной стадии повести Достоевского — героиня-режиссер уже ушла со сцены, уступив свое место невинной сиротке, а из персонажей любовного треугольника остались только два неудачника — обманутый муж и обманутый любовник.

Кроме отзвуков тургеневской пьесы, повесть богата театральной символикой. Прежде всего в самом названии героев (Вельчанинов и Трусоцкий) ощущается комическая условность или аллегоричность. Квартира этого Вельчанинова, выбор которой он почему-то считает ошибкой, находится «у Большого театра». Повествователь иногда пользуется театральным жаргоном, например, «не всегда же в самом деле страдать воспоминаниями; можно отдохнуть и гулять — в антрактах» (9: 10). Сильные звонки, которые упоминаются четыре раза в повести (звонкие три удара в колокольчик, оказавшиеся потом сном Вельчанинова (ч. 2), необыкновенный удар в дверной колокольчик при ночном посещении его квартиры молодым Лобовым (ч. 13), три сильнейшие удара в колокольчик также во сне Вельчанинова перед покушением Трусоцкого на его жизнь (ч. 15) и звонки уходящего поезда в последней сцене), напоминают театральные звонки, возвещающие о начале каждого акта.

Театральной нарочитостью отличается поведение Трусоцкого. С самого начала Вельчанинов заметил, что Трусоцкий говорит неестественным «пискливым голосом и ... не своим слогом» (9: 23). В сцене «муж и любовник целуются» Трусоцкий вдруг играет пантомиму рогоносца, сделав «двумя пальцами рога над своим лысым лбом» (9: 43), а сиротку Лизу он пугает игрой «на петле повеситься» (9: 41). Такая театральность раздражает Вельчанинова («В мертвецы, что ль, Вы играть пожаловали?» (9: 19), «Шут он пьяный» (9: 51) и т. д.), хотя сам он не может не принимать участия в игре партнера. Как будто жизнь целиком стала для него театром.

Наконец, сцена на даче Захлебниных служит иллюстрацией к театральной условности повести в целом, т. е. своего рода театром в театре. Там герои вместе с молодежью исполняют разные игры, в том числе театральные, и невольно повторяют свои потенциальные роли в жизни — соблазнитель женщин и ревнивец, — только подчеркнуто комическим образом.

3–2. В поисках своих ролей

Таким образом, вполне логично характеризовать поведение героев как квазитеатральный перформанс по мотивам их прошлой жизни. А какая мотивация и какой эффект предполагаются у этого условного театра? И какой вклад вносит понятие театральности в душевно-психологическую интерпретацию повести?

По-моему, субъективная мотивация этой игры — стремление восстановить свою потерянную роль в жизни, свою идентичность, а ее объективный эффект — катарсис, т. е. душевная разрядка и нравственное освобождение.

Оба героя находятся в неясном, *подвешенном* положении: у Вельчанинова все переходное, все неопределенное — и возраст (между молодостью и старостью), и положение (он долго ведет тяжбу по имению), и т. д. Утомительные воспоминания о жертвах его безжалостной легкомысленности, упомянутые в первой части (старик-чиновник, жена учителя, мещанка), намекают, что всю свою жизнь он играл среди людей бессвязную, непонятную никому роль.

Его провинциальная жизнь с супругами Трусоцкими — кажется, богатый источник загадочных впечатлений. Сыграв роль столичного донжуана, он мало что знает о своей роли. Любил ли он легкомысленную чужую жену? Знал ли муж об их отношениях? Правда ли Наталья была беременна? В чем причина их разлуки?.. Подобно актеру в отпуске, ему приходится переосмысливать свою сыгранную роль.

То, что Бем называет подсознательным чувством виновности, в нашем контексте можно сравнить с беспокойством актера, отвыкшего от своей роли. Его тревожный сон во второй части, где большая толпа обвиняет Вельчанинова в каком-то преступлении, напоминает кошмар бездарного актера, обвиняемого зрителями. Его тревога усиливается, когда в том же сне странный человек, от которого все ждали решающего слова, оказывается не более как еще одним бездарным актером. В бешенстве он бьет этого человека три раза, затем прозвучали тоже три звонка колокольчика, и на этой сугубо театрализованной сцене появился, наконец, его партнер Трусоцкий.

Трусоцкий тоже переживает кризис идентичности. Смерть идеальной жены и открывшиеся свидетельства ее аморальной любовной жизни вдруг представили ему новый, незнакомый код для расшифровки своей жизни. С большим опозданием он осознал, что вместо знакомых ролей *доброго мужа, верного друга и хорошего отца* он на самом деле играл роли *обманутого мужа, глупого добряка и номинального отца*. Таким образом, потеряв роль мужа не только в домашнем театре «Провинциалка», но и в реальной жизни, он как будто нарочно играет не подходящие ему роли мучителя сироты, городского развратника, жениха пятнадцатилетней девушки. Он не только «до невероятности изменился», но в этом изменении есть даже «что-то удивительное и ни на что не похожее» (9: 27). Короче, «вечный муж» старается адаптировать себя к роли «хищного типа» (9: 46).

Именно на основе такого кризиса идентичности строится уникальное, неосознанное сотрудничество героев в игре. Перед читателем — театр реабилитации для неудачных актеров, лишенных своих ролей.

3–3. Искусство как катарсис

По логике Жирара и О'Коннора, их игра — не более чем инертное повторение роковой схемы треугольной любви, а по Бему и Кенту и им подобным — символическая драма искупления греха. Но в нашем контексте, следуя «Психологии искусства» Льва Выготского, ее можно считать эквивалентом искусства как катарсиса.

В своей знаменитой книге Выготский, цитируя Ч.-С. Шеррингтона, излагает функции искусства в физиологическом аспекте. По Выготскому, из-за большой разницы в потенциале между нашими нервными рецепторными полями и эффекторными исполнительными нейронами наш организм воспринимает гораздо больше влечений, раздражений, чем он может осуществить. Поэтому у нас постоянно накапливаются психические стимулы, которые не осуществились в жизни. Эта большая нагрузка безвыходной энергии должна быть так или иначе изжита, чтобы мы могли сохранить равновесие со средой. Искусство, по Выготскому, является средством для изживания такой неосуществившейся психической энергии и для уравнивания со средой⁵⁵.

Интересно сравнить эти «неосуществившиеся стимулы» с совокупностью неосознанных психических раздражителей наших героев, которые тоже накапливаются в подсознании и тревожат их сны. Их своеобразный «театр» можно считать эквивалентом «искусства как катарсиса», где персонажи стараются изжить различные потенциальные варианты своих ролей в жизни, чтобы расчитаться с ними и освободиться от психологической нагрузки.

С этой точки зрения повесть «Вечный муж» выглядит трехактной пьесой.

Первый акт (со встречи старых знакомых до смерти Лизы) представляет собой игру с обменом ролями: вечный муж ведет себя как столичный развратник-пьяница, безвкусный шутник и безответственный отец, а вечный донжуан — праведный, добрый гражданин, хлопочущий о судьбе сироты (т. е. своей дочери). Они словно видят друг в друге возможные варианты своей жизни (вспомним диалектику между донжуаном и рогоносцем у Мочульского) и исполняют неподходящие для себя роли. Хотя в этой игре и есть момент облегчения психологической нагрузки, одновременно она обостряет тревожное ощущение взаимозависимости, рокового партнерства наших героев, тем более что другие персонажи драмы (Багаутов и Лиза) уходят со сцены один за другим. Они настолько прикованы друг к другу, что назревает потребность окончательного расчета, осуществленная во втором акте.

Второй акт (сцены у Захлебниных и у Вельчанинова той же ночью) состоит из трех сцен.

⁵⁵ Выготский Л. С. Психология искусства. 3-е изд. М.: Искусство, 1986. С. 310–311.

В первой сцене герои возвращаются в собственные амплуа — вечного любимца женщин и глупого мужа (в данном случае жениха) — и разыгрывают драму любовного конфликта. Это, как уже замечено, комическое повторение их основной травмы.

Следующие сцены (у Вельчанинова) предлагают варианты ритуального решения конфликта. Сначала донжуану выпадает роль страдающего человека (только не от чувства вины, а от самочувствия, от печени), а оскорбленный муж великодушно прощает оскорбителя и спасает его. Это провоцирует первый, *моральный* катарсис:

«Вы — лучше меня! — восклицает Вельчанинов. — Я понимаю все, все... благодарю» (9: 97).

А через несколько часов играется второй вариант решения конфликта, где муж играет покушение на жизнь донжуана (хотя и неудачное) и пускает в ход мотив мести, а донжуан, освободив убийцу, анализирует психологическую причину происходящего. Эта сцена представляет собой *эмоционально-психологический* катарсис.

Таким образом, разыграв возможные варианты своих ролей и обнаружив потенциальные морально-психологические стремления, они наконец освобождаются от нагрузки «неосуществившейся в жизни психической энергии» и друг от друга.

В отличие от Бема, я не считаю, что здесь доминирует момент искупления вины: ведь с героями так и не происходит никакого изменения на этическом уровне. Они просто освобождаются от прошлого и опять возвращаются к знакомым ролям донжуана и рогоносца, только в новой ситуации, с новыми партнерами, т. е. больше не нуждаются друг в друге.

Свидетельством этого служит **третий, короткий финальный акт**, т. е. сцена на провинциальном вокзале, где донжуан, раздумывая о свидании с какой-то дамой, случайно встречает того же вечного мужа, только вместе с новой кокетливой женой и молодым другом семьи.

Хотя наша концепция «повесть как квазитеатр» или «ролевая игра для освобождения от психологических нагрузок» требует уточнения, я думаю, что такая театральная интерпретация позволяет переход от психологического или психопатологического анализа отдельных героев и их взаимоотношений к анализу ментально-психологической функции или эффекта самого произведения. Я также уверен, что она применима и к другим произведениям Достоевского, в том числе и к роману «Идиот».

На этом наша работа по интерпретации «Вечного мужа» заканчивается, но, разумеется, еще многое остается обсуждать — к примеру, вопросы о нарративной структуре повести, о ее связи с другими произведениями

Достоевского, о ее связи с аналогичными по тематике произведениями разных авторов.

Наверно, чтение — это, так же как любовь ревнивая, бесконечный акт накопления огромного количества впечатлений и психических стимулов, большинство которых не осуществляется в жизни, а интерпретация литературного произведения — своего рода «театр как катарсис» для каждого читателя, помогающий ему освободиться от такой нагрузки и смотреть на произведение (и на жизнь) под новым углом.