



© 2026. Александр Криницын

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,

Москва, Россия

«Чужая жена и муж под кроватью» в контексте поэтики и проблематики прозы Достоевского

© 2026. *Alexandr B. Krinitsyn*

Lomonosov Moscow State University

Moscow, Russia

“Somebody Else’s Wife and a Husband Under the Bed” in the Context of the Poetics and Problematics of Dostoevsky’s Prose

Информация об авторе: Александр Борисович Криницын, доцент, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0003-0262-5058>

E-mail: derselbe@list.ru

Аннотация: В статье проводится комплексный анализ рассказа Ф.М. Достоевского «Чужая жена и муж под кроватью», малоизученного относительно остального творчества писателя. Рассказ рассматривается в контексте русской литературы 1840-х годов (с ее преимущественной опорой на гоголевскую прозу), а затем и последующего творчества Достоевского. Данная перспектива позволяет говорить о приемах гоголевского комизма как о глубинной подоснове поэтики как раннего, так и зрелого творчества Достоевского, или по крайней мере как об одной из ее важнейших составляющих. Выявляются многочисленные мотивные связи рассказа с повестями Гоголя, в частности, проекция образа «значительного лица» из «Шинели» на образ обманутого мужа Шабрина. Далее разбираются такие сквозные мотивы творчества Достоевского, как исповедальная ситуация, контаминация комического и ужасного, переживания

унижения, радость «всеобщего примирения» через самоумаление, пребывания в замкнутом символическом локусе («каморке», «углу», «гробу»). Показывается, как в рассказе «Чужая жена и муж под кроватью» в рамках комедийного сюжета формируется мотив «стесненного локуса», который, в свою очередь, в зрелой прозе будет порождать у героев особенные по своей природе «идеи» и «преступления». Бытовые и психологические мотивы в дальнейшем символизируются, объединяя в себе низменное и возвышенное. Достоевский как бы качает читателя на двух «качелях-антиномиях»: 1) комическое — трагическое и 2) комическое — ужасное (демоническое, преступное), следуя одной той же траектории: от фарсового и водевильного комизма к социальной сатире, а далее через сарказм, цинизм и травестию — к черному юмору, макабру, отсюда — к трагизму смерти, отчаянию, безднам зла и порывам к спасению в человеческой душе.

Ключевые слова: Достоевский, Гоголь, рассказ «Чужая жена и муж под кроватью», «Шинель», сквозной мотив, комизм, ужасное, двойничество, символическое пространство

Для цитирования: Криницын А.Б. «Чужая жена и муж под кроватью» в контексте поэтики и проблематики прозы Достоевского // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 1 (33). С. 66–89. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-1-66-89>

Information about the author: Alexandr B. Krinitsyn, DSc in Philology, Associate Professor, Department of History of Russian Literature, Lomonosov Moscow State University, Leninskie gory 1, 119991 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0003-0262-5058>

E-mail: derselbe@list.ru

Abstract: The article provides a comprehensive analysis of Fyodor Dostoevsky's short story "Somebody Else's Wife and a Husband under the Bed," which is poorly studied relative to the rest of the writer's work. The story is considered both in the context of Russian literature of the 1840s and in relation to Dostoevsky's prose as a whole. This perspective allows us to speak about the techniques of Gogol's comedy as a deep foundation of the poetics of both Dostoevsky's early and mature work, or at least as one of its main components. Numerous motivational connections between the story and Gogol's prose are revealed, in particular the projection of the image of a "significant person" from "The Overcoat" onto the image of Shabrin's deceived husband. Further, such cross-cutting motifs of Dostoevsky's work as the confessional situation, the contamination of the comic and the terrible, the experience of humiliation, the joy of "universal reconciliation" through self-abasement, and being in a closed symbolic locus ("closet," "corner," "coffin") are analyzed. It is shown how, in the story "Somebody Else's Wife and a Husband under the Bed," the semantic-generating mechanism of the "constrained locus" is formed at an elementary level, generating "ideas" and "crimes" of a special nature. The "low" everyday and psychological motives are further symbolized through the combination of the base and the sublime. Dostoevsky seems to swing the reader between two "swing-antinomies": (1) comic – tragic and (2) comic – terrible (demonic, criminal), following the same trajectory: from farcical and vaudeville comedy to social satire, and then, through sarcasm, cynicism, and travesty,

to black humor and the macabre, and from there to the tragedy of death, despair, the abysses of evil, and impulses toward salvation in the human soul.

Keywords: Dostoevsky, Gogol, "Somebody Else's Wife and Husband under the Bed," "The Overcoat," through motive, comedy, horror, duality, symbolic space

For citation: Krinitsyn, A.B. "Somebody Else's Wife and a Husband Under the Bed' in the Context of the Poetics and Problematics of Dostoevsky's Prose." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 1 (33), 2026, pp. 66–89. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-1-66-89>

«Чужая жена...» является одним из ранних комических рассказов Достоевского, и, подобно прочим опытам в этом роде («Роман в девяти письмах», «Честный вор»), сравнительно мало привлекал внимание исследователей, что вполне объяснимо несравнимой с ним значимостью и масштабностью более поздних произведений. Однако не стоит забывать, сколь важное значение Достоевский придавал комизму на протяжении всего своего творческого пути и сколь причудливый и пронзительный характер часто приобретали у него «анекдоты», становясь важными примерами «парадоксального психологизма». Поэтому некоторые наблюдения над данным рассказом помогут нам проследить становление некоторых ключевых приемов поэтики писателя и лучше понять «характерологию» его героев.

Рассказ составил из двух первоначально отдельных произведений — «Чужая жена» и «Ревнивый муж», написанных для «Отечественных записок» А. Краевского. Рассказ «Чужая жена» с подзаголовком «Уличная сцена» был опубликован в 1848 году в первом номере журнала, а «Ревнивый муж» — в одиннадцатом с подзаголовком «Происшествие необыкновенное». Исходя из схожести рассказчика в обоих произведениях, а также их первоначальной связи с рассказом «Ёлка и свадьба», исследователи творчества Достоевского полагают, что изначально все три рассказа должны были входить в цикл «Из записок неизвестного» [Соломина, 1972, с. 528], к которому также относился рассказ «Честный вор».

Позже, в 1859 году, при подготовке к публикации своего двухтомного собрания сочинений Достоевский решил объединить два рассказа в один — «Чужая жена и муж под кроватью». При этом первая часть нового рассказа практически полностью совпадает с рассказом «Чужая жена». Были лишь незначительно изменены отдельные реплики героев. Для второй части нового рассказа был существенно переработан рассказ «Ревнивый муж». А после того как в нём было убрано авторское вступление, пропала связь с рассказом «Ёлка и свадьба». К. Мочульский считает «Чужую жену...» «первым

опытом повести-комедии; к этой форме Достоевский вернется в “Дядюшкином сне” и “Селе Степанчикове”» [Мочульский 1995, с. 258].

Тем не менее, мы склонны согласиться с М.В. Загидуллиной, посчитавшей, что «в рассказе очевидны главные художественные приемы Достоевского, которые в позднейших произведениях он научится маскировать. Это драматизация повествования (в данном случае ориентированная на Поль де Кока и водевиль); диалогизация повествовательного пространства и интертекстуальное поле (“нагромождение” сюжетных линий, задающих “память” об определенных хорошо известных текстах, криптоцитирование, цитирование, аллюзии)» [Загидуллина 2008, с. 190].

В справочном материале М.В. Загидуллиной подробно разобрано «интертекстуальное поле» рассказа, представленное отсылками в его тексте к Пушкину, Гоголю, Грибоедову, Поль де Коку, Вульпиусу, Ричардсону. Отмечается «важнейшая черта интертекстуальности у Достоевского — интерференция, взаимоналожение разных аллюзий» [Загидуллина 2008, с. 190]. Ориентацию Достоевского в данном рассказе на Поль де Кока отмечают практически все исследователи, его описывающие. Учитывая все параллели, рассмотренные М.В. Загидуллиной, мы хотим обратить внимание на гоголевские аллюзии, не названные в рассказе прямо, а также на проекцию мотивов рассказа на дальнейшее творчество Достоевского.

Образ ревнивого обманутого мужа появляется и в послекаторжном творчестве Достоевского, в повести «Вечный муж», где оба образа, счастливый любовник и внешне комический муж, наполняются глубоким и парадоксальным психологическим содержанием, как «хищный» и «смирный» типы, взаимопереходящие один в другой вплоть до некоего мистического дуализма. Таким образом, пристальный интерес писателя к данному сюжету свидетельствует, что он вовсе не был для него проходящим и незначительным, а наоборот — дающим возможность изучать потаенные изгибы и надломы душевной жизни.

Первой типологически узнаваемой чертой психологизма Достоевского в данном рассказе является полная захваченность героя экстремально сильным переживанием. Ревность буквально «съела» Шабрина по тому же самому психологическому сценарию, по которому будут «одержимы» своей страстью Рогожин, Свидригайлов и Дмитрий Карамазов (также безумный ревнивец), или «раздавлены»

своими сверхидеями герои-идеологи «пятикнижия». В данном рассказе безудержная ревность мотивирует бесконечный комизм и «невозможность» сюжетных ситуаций, в которые попадает герой. Уже на первых минутах действия Шабрин теряет все приличия, признаваясь в подозрениях об измене жены «подозрительному» прохожему — и в действительности ее любовнику (Творогову), создавая чуть ли не первую в творчестве Достоевского «исповедальную ситуацию». В ходе беспрецедентно откровенного разговора выясняется, что любовник также обманут, и герои договариваются выслеживать жену/возлюбленную вместе. Во второй части рассказа сюрреализм сюжета усугубляется до абсурда: если в первой части Шабрин ищет свою жену, то во второй — чужую. В обоих случаях он оказывается рядом вместе с любовником — в одинаковом положении обманутого претендента. В первой части — с любовником собственной жены, во второй — под кроватью, в случайной квартире, с любовником чужой жены, который в свою очередь попал не к своей возлюбленной и не в ту квартиру.

В самом начале повествования Шабрин именуется рассказчиком «господином в енотах», со специальным дополнением про «такую солидную шубу» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 49].

Это может быть прямой аллюзией на вышедший в октябре 1847 года (то есть на четыре месяца раньше «Чужой жены») рассказ А. Плещеева «Енотовая шуба» про обманутого женой мужа (при его поездках в театр жена забирала его шубу на время спектакля домой, чтобы проводить это время с любовником, в спокойствии, что муж не вернется домой без шубы, то есть без ее ведома). Таким образом, Достоевский придумывает свой сюжет супружеской измены, но сознательно отсылает читателя к устойчивому мотиву и водевильному жанру, оформляя рассказ как живую реплику в актуальном литературном процессе.

Кстати, муж в рассказе Плещеева нечаянно доехал домой, одолжив бекешу у своего друга. Любовник Творогов при встрече с «господином в енотах» Шабриным представлен как «господин в бекеше». Так дополнительно подчеркивается параллелизм мотивов двух рассказов.

Кроме того, фиксация с первых строк рассказа на бытовой детали, такой, как бекеша, недвусмысленно отсылает современника Достоевского к «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Гоголя, где повествование начинается

с восхвалений бекеши Ивана Ивановича («Славная бекеша у Ивана Ивановича! отличнейшая! <...> Николай Чудотворец, угодник Божий! отчего же у меня нет такой бекеши!» [Гоголь, 1937–1952, т. 2, с. 223]). Гоголевские мотивы получают и дальнейшее ненавязчивое развитие: мужа и любовника из первой части «Чужой жены» зовут схоже: Иван Андреич — Иван Ильич. Следуя за развитием данного мотива, дружба-вражда между Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем у Гоголя перерастает у Достоевского в мотив дружбы-вражды между мужем и любовником.

Рассказ полон и другими легко прочитываемыми гоголевскими мотивами¹. Первоначальная номинация обманутого мужа по его «шубе с енотами» порождает аллюзию на «Шинель» Гоголя, где «значительное лицо» в роковой вечер встречи с призраком Акакия Акакиевича после веселого вечера едет к любовнице в роскошной шубе, которую и срывает с него мертвец.

Мы помним, что *шинель* в одноименной повести Гоголя является символической редукцией *жены* (в мечтах Башмачкина ее шитье равнозначно женитьбе: «<...> как будто бы он женился, <...> как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, — и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате» [Гоголь, 1937–1952, т. 3, с. 154]). В то же время «значительное лицо» имеет не только дорожную шубу, но и жену, да к тому же еще и любовницу (наличие которой он полагает необходимым именно по статусу²).

¹ Определяющее влияние творчества Гоголя на произведения Достоевского 1840-х годов бесспорно и многократно отмечалось как в критике, так и в литературоведении. В первую очередь следует назвать исследования Андрея Белого (краткий, но очень ёмкий очерк, задавший направление последующим сопоставлениям [Белый, 1996]), В.В. Зеньковского [Зеньковский, 2007], В.В. Виноградова [Виноградов, 1976], Ю.В. Манна [Манн, 1969], С.Г. Бочарова [Бочаров, 1974], А.А. Жук [Жук, 1979], Г.М. Фридлендера [Фридлендер, 1987] и т.д. Однако внимание исследователей привлекали в первую очередь «Бедные люди» ([Белый, 1996], [Виноградов, 1976], [Манн, 1969]) «Двойник» ([Белый, 1996], [Инютин, 1977], [Жук, 1979]) и «Хозяйка» [Зеньковский, 2007], [Карташова, 1983], [Карпачева, 2023]; гораздо в меньшей степени «Господин Прохарчин» [Иванов, 1971] и «Скверный анекдот» [Назирова, 1974]. «Чужая жена и муж под кроватью» при этом не упоминается в связи с гоголевским контекстом ни одним из вышеназванных исследователей.

² «Значительное лицо, совершенно, впрочем, довольный домашними семейными нежностями, нашел приличным иметь для дружеских отношений приятельницу в другой части города. Эта приятельница была ничуть не лучше и не моложе жены его; но такие уж задачи бывают на свете, и судить об них не наше дело» [Гоголь, 1937–1952, т. 3, с. 172].

Новый поворот темы состоит в том, что главным действующим лицом становится «значительное лицо», которого измена жены заставляет унижаться, «теряться», то есть умаляться «до маленького человека». («Не обращайтесь на меня внимания как на лицо, взятое в общественном смысле» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 50])

Таким образом, лишь намеченный у Гоголя мотив супружеской измены развивается Достоевским в водевильном жанре, позволяющем Достоевскому довершить разоблачение ничтожности высокопоставленного лица из «Шинели», начатое Гоголем, довести его до полной «потери лица» и «отомстить» за Акакия Акакиевича (разработке образа которого были ранее посвящены «Бедные люди»).

Обыгрывается и иронически переосмысливается коронная фраза «значительного лица», погубившая Акакия Акакиевича — «Знаете ли вы, **кому это говорите?** понимаете ли вы, **кто стоит перед вами?** понимаете ли вы это, понимаете ли это? я вас спрашиваю» [Гоголь, 1937–1952, т. 3, с. 167].

Эта фраза дается в разнообразных комических вариациях. Из первой части:

«<...> согласитесь сами, я человек, пользующийся некоторым **уважением**, — я не могу быть тем, за кого вы меня принимаете» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 52].

«— Ну, что ж? ну, что ж, что я забываюсь? — проговорил молодой человек, стиснув зубы и в бешенстве приступая к господину в енотах, — ну, что ж? **перед кем забываюсь?!** — загремел он, сжимая кулаки. — Но, милостивый государь, позвольте... — Ну, кто вы, **перед кем забываюсь; как ваша фамилия?**» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 56].

Из второй части:

«— Молчать! — Милостивый государь! вы забываетесь; вы не **знаете, с кем говорите!** — С господином, который лежит под кроватью...» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 57].

«— Молодой человек, но вникните в мое положение; ведь я не **знаю, с кем я лежу**. — Да легче вам от этого будет, что ли?» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 70].

Вторая узнаваемая деталь из «Шинели», актуализированная Достоевским, — это депримантное обращение «значительного лица» к Акакию Акакиевичу как к «**молодому человеку**». Ее комизм специально оранжирруется Гоголем: «*Значительное лицо, кажется,*

не заметил, что Акакию Акакиевичу забралось уже за пятьдесят лет. Стало быть, если бы он и мог назваться молодым человеком, то разве только относительно, то есть в отношении к тому, кому уже было за семьдесят лет» (курсив мой. — А.К.) [Гоголь, 1937–1952, т. 3, с. 167]).

У Достоевского Шабрин постоянно обращается и к первому, и ко второму «любовнику» как к «молодому человеку».

(Творогову) «Извините, может быть, я вас оскорбил, назвав вас **молодым человеком**, но я не имел ничего... <...> — Вникните в мое положение, **молодой человек** (ах, опять! извините-с; я всё называю вас **молодым человеком**)» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 51].

«Вы еще **очень, очень молодой человек!**.. — Да что мне, что вы старый? Эка невидаль! ступайте прочь; чего вы тут бегаєте?.. — Почему ж я старый? какой же я старый? Конечно, **по званию**, но я не бегаю...» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 56–57].

(любовнику под кроватью) «— Однако вы поступаете чрезвычайно неучтиво, **молодой человек**... Если не ошибаюсь, **вы еще очень молодой**; я постарше вас» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 67].

Примечательно то, что Шабрин, во-первых, оказывается с «молодым человеком» в одинаково «легкомысленном» положении, выслеживая женщину (и затем прячется с той же целью под кроватью уже с другим), а во-вторых, что в «амурных делах» именно *молодость* (а не чин) — очевидное преимущество, и, называя любовника «молодым», муж, желая подчеркнуть свою «значительность», наоборот, фактически расписывается в своем бессилии перед ним.

В конце рассказа, уже муж-генерал, при разоблачении Шаблина будет третировать его как «молодого человека» (и по отношению к престарелому генералу Шабрин действительно будет таковым).

Воспроизводит Достоевский и своеобразную мистику ужасного, которую Гоголь исподволь сочетал с комическим натурализмом. Появляется Шабрин как привидение (так неожиданно, что Творогов спотыкается об него: «Ах! черт вас возьми, наконец! <...> Но вы так подкатились мне под ноги, что испугали совсем» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 51]) и потом опять «исчезает во мраке». При этом «**таинственный** господин» при разговоре «**кривит** рот, истерически смеясь и **бледнея**» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 50].

Это напоминает явление призрака в «Шинели» («Лицо чиновника было **бледно**, как снег, и глядело совершенным мертвецом. Но ужас значительного лица превзошел все границы, когда он увидел, что рот мертвеца **покривился** и, пахнувши на него страшно могилою, произнес <...>» [Гоголь, 1937–1952, т. 3, с. 172])³. Заметим, что у Гоголя появление демонического мертвеца также не случайно совпадает с моментом, когда «значительное лицо» решается на супружескую измену: он вершит отмщение за себя и возмездие любовнику за обманутую жену (мотивно, как мы помним, связанную с темой шинели).

Лишь намеченный у Достоевского в «Чужой жене» мистицизм будет развит в повести «**Вечный муж**», где вдовец Трусоцкий тоже приобретает черты демонического призрака и вводится как постепенная материализация тайных мыслей любовника Вельчанинова⁴: сначала попадает к нему в толпе, затем заново знакомится с ним, долго сближается, пока, наконец, не остается ночевать у него в спальне, а ночью кидается на него с бритвой). Таким образом, Достоевский,

³ Вспомним также сцену, когда Иван Иванович ночью спиливает гусиный хлев: «Вдруг Иван Иванович вскрикнул и обомлел: ему показался мертвец; но скоро он пришел в себя, увидевши, что это был гусь, просунувший к нему свою шею. Иван Иванович плюнул от негодования и начал продолжать работу» [Гоголь, 1937–1952, т. 3, с. 243].

⁴ Трусоцкий сначала мерещится Вельчанинову в толпе мельком и смутно, но все больше приковывает к себе внимание, преследует героя как некая навязчивая идея. Вельчанинов постепенно осознает, что самые сильные приступы его ночной тоски связаны со встречами на улицах Петербурга с неким неприятным господином с крепом на шляпе. Наконец, после символического сна Вельчанинов видит таинственного господина, подходящего к его дому, что воспринимается им как некое продолжение сна наяву, тем более что сами обстоятельства прихода причудливы, как ночной кошмар: господин крадется ночью на цыпочках через улицу во двор дома Вельчанинова и пробует тихонько проникнуть в квартиру сквозь запертую дверь. Затем двое героев стоят по обе стороны двери, чувствуя каждое движение друг друга: так кошмар все больше материализуется и приближается к Вельчанинову, пока наконец, последний не распахивает дверь и не оказывается лицом к лицу перед незнакомцем, и тут узнает его — воплощение Трусоцкого (приход в *дом*, то есть в *сознание*) завершается узнаванием. А.Л. Бем отмечает призрачность образа Трусоцкого («вместо реального психологически очерченного образа, перед вами предстанет больное видение расстроенного ума Вельчанинова» [Бем, 1924, с. 51]), и постулирует «стирание грани между действительностью и фантазией», говоря о «двух токах событий»: «Я оговорился в самом начале, что в рассказе два тока: внешний и внутренний, ток реально-психологического рассказа и ток глубинного, фантастического мира событий», которые сосуществуют «и дают полную возможность одинакового приятия одного и другого» [Бем, 1924, с. 58].

вслед за Гоголем, всякий раз наделяет демоничностью «смирный тип» — комичный, слабый персонаж, а не удачливого любовника.

Помимо узнаваемых гоголевских, в рассказе есть и специфически «достоевские» мотивы, дающие проекцию на дальнейшее творчеству писателя.

Характерологически весь рассказ является развертыванием **переживания унижения** главного героя: как перед случайными лицами, так и перед женой и ее любовником. На это обратил внимание еще Н.К. Михайловский, посчитавший «унизительность и мучительность» злключения героя «ненужной жестокостью» по отношению к нему со стороны автора [Михайловский 1989, с. 196–197]. Внешне это единственный случай, где можно согласиться с его едкой критикой, поскольку все остальные случаи описываемых им «жестокостей» Достоевского уже имеют углубленную психологическую перспективу и служат «снижающим» контрастом к высокой романтической проекции идей героев послекаторжного творчества. Но некоторые очертания будущих психологических парадоксов намечены уже и в переживаниях героя «Чужой жены», связывающих его с такими «низкими» героями-философами, как Подпольный Парадоксалист или Лебедев («Идиот»).

Ревность — само по себе унижительное чувство, бесконечно роняющее самоуважение. Но она ведет героя путем еще дальнейших унижений — сначала заставляет героя раскрыться перед незнакомцами на улице («Как я вам кажусь теперь в моем унижении, скажите откровенно?» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 50]), потом заискивать перед тем, кого он считает (и, как выясняется, справедливо) любовником, затем подслушивать вместе с ним у двери квартиры, где, как он думает, совершается измена.

Во второй части действие становится прямо сюрреалистичным. Герой отправляется на поиски жены по случайно упавшей на него в театре, неизвестно кем написанной любовной записке. Попадает не по тому адресу⁵. Но примечательно, что в квартире, куда врывается герой, действительно в это же время ждет любовника молодая жена престарелого генерала, но вместо этого к ней под кровать попадают двое других — чужой любовник и чужой ревнивый муж. Воистину

⁵ По наблюдению М. Эльзона, адрес, по которому отправляется Шабрин, топографически невозможен [Эльзон, 1985, с. 225].

Петербург оказывается городом неверных жен и везде, по любому адресу происходящих свиданий. Петербург становится городом-гротеском. Гротеск как главный прием рассказа выделяет и З.М. Ефимова [Ефимова, 1927].

Унижение героя простирается все дальше и дальше. Если в первой части унижение заключается в диалоге с *любовником жены* сначала на улице, а потом у двери квартиры, где она назначала свидание, то теперь — в диалоге с *чужим* любовником *под кроватью* у *чужой* жены.

«— Боже! я никогда не был в таком унижительном положении! — Да, ниже лежать нельзя» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 67].

С точки зрения пространственного символизма герой пробирается во все более интимную глубину чужих покоев.

Стыд себя и унижение как мучительные и навязчивые переживания станут главной характерологической чертой «подпольного парадоксалиста» в «Записках из подполья»⁶. Те же чувства преследуют большинство главных героев «пятикнижия» во всех их начинаниях, влияя на осуществление их планов, как самых возвышенных, так и преступных. Князь Мышкин на званом вечере у Епанчиных до стыда боится окарикатурить собой свою «высшую» идею о рае на земле, что выражается в невольном «позоре» припадка. Раскольников неотступно боится, что его величие как «избранного» человека будет уничтожено комичной низостью его преступления («Эстетика помешает» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 211]). Ставрогин совершает преступление не только самое страшное морально, но и ужасно смешное, что для него является особым испытанием («Некрасивость убьет» — пронизательно говорит ему Тихон [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 401])⁷.

⁶ «Чего мне было стыдно? — не знаю, но мне было стыдно. Пришло мне тоже в изумительную мою голову, что роли ведь теперь окончательно переменились, что героиня теперь она, а я точно такое же униженное и раздавленное создание, каким она была передо мной в ту ночь, — четыре дня назад...» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 175].

⁷ Данный мотив подхватывает и усиливает Лиза Тушина: «— Я вам должна признаться, у меня тогда, еще с самой Швейцарии, укрепилась мысль, что у вас что-то есть на душе ужасное, грязное и кровавое, и... и в то же время такое, что ставит вас в ужасно смешном виде. Берегитесь мне открывать, если правда: я вас засмею. Я буду хохотать над вами всю вашу жизнь... Ай, вы опять бледнеете?» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 401].

Точкой бифуркации становится момент, когда разоблаченный муж вылезает из-под кровати и, чтобы не быть признанным вором и не быть отправленным в полицию, признается в том, что он просто ревнивый муж, услужливо приводит подходящие примеры из водевилей, сыпет литературными цитатами (поспешно демонстрируя свою «приличность» и образованность). Этот мотив позднее отзовется в откровенном рассказе помещика Максимова («Братья Карамазовы») про то, как от него ушла жена, предварительно ограбив его со ссылкой на его «образованность»⁸ (за которую Максимова впоследствии ещё и высекли). Вылезши из-под кровати, Шабрин воочию разыгрывает роль шута (как и Максимов перед Карамазовыми), согласно добровольно избранному театральному амплуа. Наконец, он добивается того, что испуг и возмущение генерала и жены сменяются неистовым смехом над ним и искренне этому рад, поскольку такой ценой он вновь «легитимизируется» как человек «приличного общества», выходит из «невозможного положения» и добивается «всеобщего примирения», в реальность которого изо всех сил желает поверить («О, **как я счастлив!** о, как умирительно видеть, что **мы все так согласны и счастливы!** И жена моя совершенно невинна! я в том почти уверен» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 79]). Устроение всеобщего мира и согласия (а в высшем, религиозном измерении здесь у Достоевского подразумевается *райская гармония*) путем самоумаления, заклания собственного достоинства — один из самых сокровенных философско-психологических мотивов позднего творчества Достоевского. Для Шиллера и немецких романтиков, под сильным воздействием которых находился Достоевский в молодые годы, гармония достигается через радость и бескрайнее счастье бытия. Для героев Достоевского, совмещающих романтический идеализм с подпольными чертами, ради этой высшей цели, вполне можно пожертвовать собственным достоинством (*гордыней*, с христианской точки зрения). Радость, в свою очередь, может пониматься как всеобщее веселье. Примирить всех радостным смехом над собой пытаются и Ростанев в «Селе Степанчикове», и Мышкин

⁸ «<...> он ведь два раза был женат, — это он про первую жену говорит, — а вторая жена его, знаете, сбежала и жива до сих пор, знаете вы это? <...> — Да-с, сбежала-с, я имел эту неприятность, — скромно подтвердил Максимов. — С одним мусью-с. А главное, всю деревушку мою перво-наперво на одну себя предварительно отписала. Ты, говорит, человек, образованный, ты и сам найдешь себе кусок» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 381].

на званом вечере, признаваясь перед изложением своих заветных мыслей в неумении говорить и «отсутствии жеста подходящего». Позором и стыдом Мышкина, послужившим поводом к тому, чтобы он смог раскрыться и хоть краешком высказать свою идею, является разбитие вазы. В случае Шабрина подобную роль играет удушение хозяйской болонки.

Фактически в этом месте рассказа мы видим первый очерк будущей «вышей» идеи Достоевского всеобщего примирения через самопожертвование. В конце сцены генерал с женой искренне смеются над деланным шутовством вылезшего из-под кровати Шабрина, а затем вполне добродушно с ним прощаются, не стесняясь указаниями, где можно настичь жену. Уже в дверях происходит последний акт буффонады: на внезапный вопрос генерала, не повстречался ли Шабрин под кроватью с пропавшим котом-Васькой, тот машинально отвечает: «Нет, не встречался, ваше превосходительство; впрочем, очень рад познакомиться. И почту за большую честь...» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 80)]⁹.

Следующий мотив из «Чужой жены», получивший развитие в позднем творчестве Достоевского — **символической смерти или умирания заживо**. Лежание Шабрина под кроватью совместно с чужим любовником, при невозможности вылезти и даже двинуться, и вызванная этим ожесточенная перепалка между ними — символически коррелирует с сократически откровенным полилогом лежащих под землей «оживших» мертвецов в фантастическом рассказе «Бобок» из «Дневника писателя». По его сюжету, подслушанные рассказчиком мертвецы также воспринимают свое совместное погребение как неудобное и вместе с тем пикантное положение, позволяющее им больше уже ничего не скрывать друг от друга. Схожими оказываются и социальные амплуа персонажей — в «Бобке» как участники диалога фигурируют развратный молодой Клиневич и проворовавшийся важный сановник Тарасевич. Совпадение простирается до тем разговора и конкретных фраз: если в «Чужой жене» любовник угрожает Шабрину, что он его скомпрометирует — выдаст

⁹ У Гоголя «значительное лицо» тоже вспоминает, как он веселил на вечере всех друзей: «Полный удовольствия, он слегка припоминал все веселые места проведенного вечера, все слова, заставившие хохотать небольшой круг; многие из них он даже повторял вполголоса и нашел, что они всё так же смешны, как и прежде, а потому не мудрено, что и сам посмеивался от души» [Гоголь, 1937–1952, т. 3, с. 172].

за своего разорившегося дядю («я, пожалуй, скажу, что вы мой дядя, который промотал свое состояние, чтоб не подумал старик, что я любовник жены его» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 72]), то в «Бобке» Клиневич из гроба разглашает растрату казенных тысяч и развратные похождения генерала Тарасевича [Достоевский, 1972–1990, т. 21, с. 50].

Негодование Шабрина на свое противоестественное положение («— Но я здесь не могу же лежать до утра; я человек благоразумный; у меня, конечно, связи...» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 69]) созвучно удивлению мертвецов в «Бобке», очнувшихся в гробу и никак не могущих свыкнуться со своим новым состоянием, когда приходится отказываться от всех порочных удовольствий жизни.

Внешне обособленная от мира локация героя может приобретать в творчестве Достоевского самые разные значения, обыкновенно символически означая его внутреннее состояние — добровольное, сознательное уединение от людей, при постоянном внутреннем соотношении себя с ними (то есть с предполагаемым «выходом» из замкнутости и «приходом» к людям). Это может быть как реальное пространство «каморки-гроба» Раскольниковова, так и метафорический образ «угла» («Белые ночи»), «пустыни» («Подросток»), фантастический мотив заточения в крокодиле или погребения заживо («Бобок» или «Сон смешного человека»), вплоть до важнейших символов «подполья» или «вечности» в виде комнатки наподобие деревенской бани. В данном же рассказе положение Шабрина под кроватью, хотя внешне кажется случайным и даже «невозможным», на самом деле также метафорически отображает его внутренний конфликт: самостеснение, самоумаление и самоунижение бесконечной ревностью. В любом случае попадание в символический локус заточения означает ненормальное, болезненное состояние души, обусловленное царящей ныне эпохой всеобщего атомарного разъединения — «страшного» «человеческого уединения», говоря словами Михаила — «таинственного посетителя» Зосимы [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 275].

Попадание под кровать расценивается как неприличный «пассаж» для солидного человека, «скверный анекдот», похожий на попадание в **крокодила** («Крокодил или пассаж в Пассаже»), из которого можно, однако (если обладать должным цинизмом и готовностью унизиться), извлечь пользу, нужные знакомства и эксклюзивные сведения. Попадание в гроб в рассказе «Бобок»

расценивается героями тоже как неприличный «пассаж», к которому можно отнести как к «пикантному», если в соседних могилах оказываются известные светские кокотки¹⁰.

Добавим для полноты развития мотива еще одну деталь: у Гоголя в Шинели обыватели, преследующие призрак, оказываются обескуражены и испуганы, когда последний чихает от крепкого табаку поймавшего его булочника («мертвец чихнул так сильно, что совершенно забрызгал им всем троим глаза» [Гоголь, 1937–1952, т. 3, с. 170]).

В «Чужой жене» Шабрин под кроватью выдает себя, когда нечаянно чихает. Этот же мотив впоследствии воспроизводится в «Бобке»: мертвецы замолкают при нечаянном чихании подслушивающего их Ивана Ивановича:

И тут я вдруг чихнул. Произошло внезапно и ненамеренно, но эффект вышел поразительный: всё смолкло, точно на кладбище, исчезло, как сон. Настала истинно могильная тишина. Не думаю, чтобы они меня устыдились: решились же ничего не стыдиться! Я прождал минут с пять и — ни слова, ни звука. Нельзя тоже предположить, чтобы испугались доноса в полицию; ибо что может тут сделать полиция? Закрываю невольно, что все-таки у них должна быть какая-то тайна, неизвестная смертному и которую они тщательно скрывают от всякого смертного [Достоевский, 1972–1990, т. 21, с. 53].

Таким образом, чихание — явный признак «живости», уже в силу физиологичности этого естественного отправления, так что *чихающий мертвец* у Гоголя становится оксюмороном, дезавуирующим фантастичность финала повести. Достоевский, вслед за Гоголем, с помощью данной детали комически обыгрывает условность трансгрессии между мирами мертвых и живых. Лежащий под кроватью, подобно мертвецу во гробе, Шабрин не просто выдает себя чиханием, но и недвусмысленно удостоверяет свою «живость». В «Бобке» данный мотив функционирует более сложно: когда Иван Иваныч засыпает на кладбище, мертвецы перестают его стесняться, явным образом принимая «за своего». Не случайно в начале

¹⁰ «— Мне... мне давно уже, — залепетал, задыхаясь, старец, — нравилась мечта о блондиночке... лет пятнадцати... и именно при такой обстановке...» [Достоевский, 1972–1990, т. 21, с. 51].

рассказа указывались симптомы заболевания как физического, так и душевного («Приятель прав. Со мной что-то странное происходит. И характер меняется, и голова болит. Я начинаю видеть и слышать какие-то странные вещи. Не то чтобы голоса, а так как будто кто подле: “Бобок, бобок, бобок!”» [Достоевский, 1972–1990, т. 21, с. 43]). Слово «Бобок» в рассказе, как мы помним, — символический эвфемизм умирания. Чихание в таком случае — знак пробуждения и живости. Обратим внимание, что после услышанного Иван Иванович пробуждается и духовно: в его финальном внутреннем монологе пропадают признаки душевного разложения («подпольные» черты, сарказм и усталый пессимизм). Теперь он до глубины души возмущен пошлостью мертвецов и преисполняется желанием разоблачить их и тем предотвратить умирание заживо высших слоев Петербурга («третьего разряда» на кладбище)¹¹.

Если мы взглянем на эту тему с другого ракурса, то вспомним фигуру Раскольникова, *заживо хоронящего себя* в каморке-гробе, что, совместно со зловредным петербургским климатом, так же грозит ему безумием¹², но вместе с тем помогает выдумать *идею*:

Я тогда, как паук, к себе в угол забился. Ты ведь была в моей конуре, видела... А знаешь ли, Соня, что низкие потолки и тесные комнаты душу и ум теснят! О, как я ненавидел эту конуру! А все-таки выходить из нее не хотел. Нарочно не хотел! <...> Ночью огня нет, лежу в темноте, а на свечи не хочу заработать. <...> Я лучше любил лежать и думать. И всё думал... И всё такие у меня были сны, странные, разные сны, нечего говорить какие! [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 320].

¹¹ «Нет, этого я не могу допустить; нет, воистину нет! Бобок меня не смущает (вот он, бобок-то, и оказался!).»

Разврат в таком месте, разврат последних упований, разврат дряблых и гниющих трупов и — даже не щадя последних мгновений сознания! Им даны, подарены эти мгновения и... А главное, главное, в таком месте! Нет, этого я не могу допустить...» [Достоевский, 1972–1990, т. 21, с. 50]).

¹² На безумные странности в поведении Раскольникова обращает внимание Свидригайлов: «Вы смотрите и, очевидно, ни пред собою, ни по бокам уже ничего не видите. Наконец, начинаете шевелить губами и разговаривать сами с собой, причем иногда вы высвобождаете руку и декламируете, наконец, останавливаетесь среди дороги надолго. Это очень нехорошо-с. Может быть, вас кое-кто и замечает, кроме меня, а уж это невыгодно. Мне, в сущности, всё равно, и я вас не вылечу, но вы, конечно, меня понимаете» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 357].

При всей озлобленности на «низость» потолка каморки, Раскольников очевидно испытывает странное наслаждение своим противоестественным стеснением и даже сознательно усугубляет «мертвящее» воздействие «конуры», *нарочно* не желая из нее выходить и пролеживая в ней в темноте долгие часы, ибо дорожит своими «странными» снами и мыслями, равно как и своей «мертворожденной» теорией. Именно в каморке он совершает свое «мысленное» преступление, решившись убить «зловредную вошь» — как и Шабрин совершает под кроватью убийство болонки.

Фактически в «Чужой жене...» впервые в творчестве Достоевского намечается тема **преступления**, до которого Шабрина довела *унизительная* ситуация — он убивает собачку, чтобы она не выдала его положения под кроватью («— Убийца! убийца! — кричала дама» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 76]). В «пятикнижии» Раскольников так же убьет Лизавету — чтобы она не была свидетельницей его первого преступления.

Примечательно также, что «убийство» Шабрин совершает *под кроватью*, раздираясь страхом, отчаянием и унижением. Вспомним, что те же мотивы сочетаются в сознании Раскольникова. Родион, трепеща, что его «некрасивость убьет», признается Соне, что он несколько месяцев мучился представлением: полез ли бы Наполеон, для первого шага, к убитой им старушки *под кровать* за деньгами. То есть для Раскольникова преградами на пути к преступлению стоят не только жестокость (явленная ему в сне о забитой лошади), но **стыд унижения**.

Наполеон, пирамиды, Ватерлоо — итощаягаденькаярегистраторша, старушонка, процентщица, с красною укладкою под кроватью, — ну каково это переварить хоть бы Порфирию Петровичу!.. Где ж им переварить!.. Эстетика помешает: полезет ли, дескать, Наполеон **под кровать** к «старушонке»! Эх, дрянь!.. [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 211].

Мотив дуализма и потери самоидентичности

Нам осталось рассмотреть специфику построения системы персонажей, которой обуславливается сюжет.

В первой части любовный треугольник организован как конфликт между мужем и любовником, в отсутствие отслеживаемой

обоими Глафиры. Муж и Творогов бесконечно ревнуют Глафиру друг к другу, пока не выясняется, что ревновать обоим следовало ко второму любовнику, Бобоницыну, сообщая с которым она обоих обманывает. Они договариваются следить за ней вместе, каждый у своего выхода из дома.

Таким образом, между мужем и любовником устанавливается своеобразный знак равенства. В первой части Шабрин постоянно уверяет Творогова, что это не его, а чужая жена, а сам он — это вовсе не он, Шабрин. («— Жены? кто вам сказал жены, молодой человек? Я холостой, я, то есть, сам любовник...» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 53]). Тем более что Шабрин постоянно вспоминает, что в прошлой холостяцкой жизни часто сам бывал любовником: раньше «срывал цветы удовольствия» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 73], а теперь «пью чашу» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 35].

Явившийся Бобоницын оказывается «бесконечного роста» (что отсылает к описанию привидения из «Шинели»), богаче и солиднее мужа. Таким образом, он объединяет черты «представительного» мужа и удачливого любовника. («Привидение, однако же, было уже гораздо выше ростом, носило преогромные усы и, направив шаги, как казалось, к Обухову мосту, скрылось совершенно в ночной темноте» [Гоголь, 1937–1952, т. 3, с. 174]. У Достоевского: «Перед группой стоял господин бесконечного роста; он вынул лорнет и внимательно посмотрел на господина в енотовой шубе» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 60].)

В любовном треугольнике наименьшее внимание уделено жене, образ которой лишь намечен для воплощения мотива измены, с полным отстранением от развертывания сюжетного действия. Она появляется в очень коротких сценах, завершающих первую и вторую части рассказа. Совершенно нивелирована характеристика героини: мы узнаем лишь имя жены и бросающиеся в глаза элементы ее одежды, по которым ее можно опознать в толпе («Ну, ваша в лисьем салопе и в капоре, а моя в клетчатом плаще и в голубой бархатной шляпке... Ну, что ж вам еще? чего ж больше? — В голубой бархатной шляпке! У ней есть и клетчатый плащ и голубая шляпка» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 54]). То, что это не случайное решение, подтверждает построение «Вечного мужа» много лет спустя: там жена оказывается вовсе устранена из сюжетного действия, которое разворачивается уже после ее смерти, и конфликт между мужем и любовником происходит *post factum* измены. Нивелировано и само

чувство любви: герои поглощены либо чистой ревностью, либо азартом устройства тайного свидания.

В «триединой» конструкции комедии или водевиля именно женская роль традиционно представляла наибольший интерес для драматурга и привлекала к себе внимание зрителей. Героиня не только была центром интриги, но и в психологическом плане представляла собой экзистенциальную опору, в которой было укоренено бытие мужа и любовника: ее придает успех и женская любовь. В случае измены Глафиры одновременно и мужу, и любовнику они одинаково обезличиваются, теряя смысл самостоятельного существования. И тут мы приходим к традиционному сюжету повести о двойниках. Вспомним, что точно так же именно любовь Натали в повести «Двойники» Гофмана единственно могла придать подлинность, помочь обрести себя каждому из двух двойников-соперников — Деодату и Георгу. Без этого им грозило вечное ощущение неполноты, незаконченности своего существа.

В «Чужой жене...» сюжетная роль жены сводится к перманентной угрозе ее потери, подобно дорогой вещи — легкой и изящной, как дамский аксессуар («я ишу даму-с», «одна дама, благородного поведения, то есть легкого содержания» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 51]).

Вспомним, что в «Шинели» Гоголя кража шинели была равнозначна потере сущности (поскольку в мегаполисе, в мире денег, ценится только внешнее, статус, а шинель — вещь статусная). Так же и в рассказе Достоевского потеря жены равнозначна потере не просто эмоциональной стабильности и самообладания, но и статуса, и даже личности и сущности. Ревность как чисто отрицательная эмоция становится путем развоплощения героя, что в свою очередь закрепляется как типичный петербургский мотив).

Соккрытие своего лица от стыда при поисках жены ведет к отказу от себя и потере себя («я теряюсь, как никогда не терялся! Точно меня под суд отдали!» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 53]; «вы не можете меня принимать за того, за кого меня принимаете!» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 78]).

Здесь мы имеем дело с мотивами, на которых была ранее построена повесть «Двойник», где после отказа от дома невесты герой теряет статус и самоуважение — «как будто сам от себя куда-то спрятаться хочет, как будто сам от себя убежать куда-нибудь хочет, <...> даже совсем уничтожиться, не быть, в прах обратиться»

[Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 139] у героя появляется его двойник — в момент его крайнего унижения. Оба рассказа объединены также мотивом тайного вторжения героя в чужой дом (Голядкин без приглашения проникает в дом Берендеевых в день рождения Клары Олсуфьевны, а Шабрин без спроса, как вор, входит в чужую квартиру и оказывается там под кроватью в спальне у «чужой жены»). Голядкин пробует настаивать при этом, что он «здесь у себя, то есть на своем месте» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 136], Шабрин под кроватью так же страдает от своей «неуместности», но не может вымолвить подобной фразы. Ситуация в рассказе Достоевского осложняется тем, что под кроватью оказываются двое — «чужой муж» и «чужой любовник», в одинаково нелепом и бессмысленном положении (поскольку оба попали «не в ту» квартиру), благодаря чему они превращаются в двойников в сознании читателя. Примерно такой же «странной близостью» окажутся связаны между собой «бывший муж» и «бывший любовник» в повести «Вечный муж», см.: [Криницын, 2022, с. 260–269].

Подведем некоторые итоги наших наблюдений.

Прежде всего, подтвердилась сознательная и доминантная ориентация на творчество Гоголя прозы Достоевского 1840-х годов. Далее, было продемонстрировано, как много общих мотивов связывает воедино раннее и зрелое творчество Достоевского. Переключки часто выглядят неожиданными — вследствие того, что мотивы парадоксально модифицируются по своему пафосу и символике. Это в свою очередь указывает на поэтику комического как подоснову художественной системы в том числе и послекаторжного творчества писателя. Первоначально зарождаясь как психологические, мотивы в дальнейшем символизируются, объединяя в себе низменное и возвышенное. Достоевский как бы качает читателя на двух «качелях-антиномиях»: 1) комическое — трагическое и 2) комическое — ужасное (демоническое, преступное), следуя одной той же траектории: от фарсового и водевильного комизма к социальной сатире, а далее через сарказм, цинизм и травестию — к черному юмору, макабру, оттуда — к трагизму смерти, отчаянию, безднам зла и порывам к спасению в человеческой душе.

Подобный ход развития и углубления мотива (низкая комическая деталь, отбрасывающая мистические, демонические и траги-

ческие тени) также был свойственен Гоголю¹³, однако гоголевский прием философско-символической проекции низкой детали был масштабирован Достоевским до поэтики романов «пятикнижия», где в «грязных трактирах» могут разворачиваться мистерии «Братьев Карамазовых».

Список литературы

1. Белый, 1996 — *Белый Андрей*. Мастерство Гоголя: исслед. М.: МАЛП, 1996. 351 с.
2. Бем, 1924 — *Бем А.Л.* Развертывание сна («Вечный муж» Достоевского) // Ученые записки Русской учебной коллегии в Праге. 1924. Т. 1. Вып. 2: Исторические и филологические знания. С. 45–60.
3. Бочаров, 1974 — *Бочаров С.Г.* Переход от Гоголя к Достоевскому // Смена литературных стилей: на материале русской литературы XIX–XX вв. М.: Наука, 1974. С. 17–57.
4. Викторovich, 1997 — *Викторovich В.А.* Гоголь в творческом сознании Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. СПб.: Наука, 1997. Т. 14. С. 216–233.
5. Виноградов, 1976 — *Виноградов В.В.* Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский // *Виноградов В.В.* Избранные труды: Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976. С. 4–141.
6. Гоголь, 1937–1952 — *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952.
7. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
8. Ермилова, 1969 — *Ермилова Л.Я.* «Страшная месть» и «Хозяйка» (Этюд из области психологии творчества Гоголя и Достоевского) // Ученые записки Московского педагогического института имени В.И. Ленина. 1969. № 315. С. 110–127.
9. Ефимова, 1927 — *Ефимова З.М.* Проблема гротеска в творчестве Достоевского // Научные записки кафедры истории европейской культуры. 1927. Вып. 2. С. 141–213.
10. Жук, 1979 — *Жук А.А.* Сатира натуральной школы. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1979. 168 с.
11. Загидуллина, 2008 — *Загидуллина М.В.* Чужая жена и муж под кроватью // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник / сост. и науч. ред. Г.К. Щенников, Б.Н. Тихомиров. СПб.: Пушкинский дом, 2008. С. 190–191.
12. Зеньковский, 2007 — *Зеньковский В.В.* Гоголь и Достоевский // О Достоевском. Сборник статей / под ред. А.Л. Бема. М.: Русский путь, 2007. С. 91–99.
13. Иванов, 1971 — *Иванов Г.В.* О скрытой полемике с Гоголем в рассказе Достоевского «Господин Прохарчин» // Ученые записки ЛГУ. 1971. Серия филологических наук. № 355, вып. 76: Русская литература XIX в. С. 124–130.

¹³ Вспомним хотя бы карнавальные, символически рискованные гоголевские метафоры овеществления души в «Мертвых душах»: «Право, у вас душа человеческая все равно, что пареная репа» [Гоголь, 1937–1952, т. 6, с. 105]; «<...> прокурор был уже одно бездушное тело. Тогда только с соболезнаванием узнали, что у покойника была, точно, душа, хотя он по скромности своей никогда ее не показывал» [Гоголь, 1937–1952, т. 6, с. 210].

14. Инютин, 1977 — Инютин В.В. О поэтике гротеска в «Записках сумасшедшего» Н.В. Гоголя и «Двойнике» Достоевского // Известия Воронежского педагогического института. 1977. Т. 173: Анализ художественного произведения. С. 53–59.
15. Карпачева, 2023 — Карпачева Т.С. Еще раз о влиянии «Страшной мести» Н.В. Гоголя на «Хозяйку» Ф.М. Достоевского // Art Logos (искусство слова). 2023. № 2. С. 10–31. DOI 10.35231/25419803_2023_2_10
16. Карташова, 1983 — Карташова И.В. Об одной гоголевской традиции в творчестве Достоевского: (Тема мечтателя) // Гоголь и современность. Киев: Вища школа, 1983. С. 49–56.
17. Криницын, 2022 — Криницын А.Б. Сюжетно-мотивная структура повести Ф.М. Достоевского «Вечный муж» // Криницын А.Б. О счастье и радости в мире Достоевского. М.: ЯСК, 2022. С. 240–284.
18. Манн, 1969 — Манн Ю.В. Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма. М.: Наука, 1969. С. 241–305.
19. Михайловский, 1989 — Михайловский Н.К. Жестокий талант // Михайловский Н.К. Литературная критика: Статьи о русской литературе XIX – нач. XX века. Л.: Худож. лит., 1989. С. 153–234.
20. Мочульский, 1995 — Мочульский К.В. Достоевский: Жизнь и творчество // Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1995. С. 219–562.
21. Назиров, 1974 — Назиров Р.Г. Гоголевская традиция и «Скверный анекдот» Достоевского // Проблемы фольклористики, истории литературы и методики ее преподавания: материалы XI научной конференции литературоведов Поволжья. Куйбышев, 1972. С. 97–99.
22. Соломина, 1972 — Соломина Н.Н. «Чужая жена и муж под кроватью». Примечания // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972. Т. 2. С. 528–529.
23. Фридлиндер, 1987 — Фридлиндер Г.М. Достоевский и Гоголь // Достоевский: материалы и исследования. Л.: Наука, 1987. Т. 7. С. 3–21.
24. Эльзон, 1985 — Эльзон М.Д. Дополнения к комментарию Полного собрания сочинений Ф.М. Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1985. Т. 6. С. 225–227.

References

1. Belyi, Andrei. *Masterstvo Gogolia: issledovanie* [Gogol's Mastery: A Study]. Moscow, MALP Publ., 1996. (In Russ.)
2. Bem, A.L. "Razvertyvanie sna ('Vechnyi muzh' Dostoevskogo)" ["The Unfolding of a Dream ('The Eternal Husband' by Dostoevsky)"]. *Uchenye zapiski Russkoi uchebnoi kollegii v Prage* [Scholarly Notes of the Russian College in Praha], vol. 1, no. 2: Istoricheskie i filologicheskie znaniia [Historical and Philosophical Knowledge]. Prague, 1924, pp. 45–60. (In Russ.)
3. Bocharov, S.G. "Perekhod ot Gogolia k Dostoevskomu" ["The Transition from Gogol to Dostoevsky"]. *Smena literaturnykh stilei: na materiale russkoi literatury XIX–XX vv.* [The Change of Literary Styles: On the Material of Russian Literature 19th–20th Century]. Moscow, Nauka Publ., 1974, pp. 17–57. (In Russ.)
4. Viktorovich, V.A. "Gogol' v tvorcheskom soznanii Dostoevskogo" ["Gogol in Dostoevsky's

Creative Consciousness"]. *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia* [Dostoevsky: Materials and Research], vol. 14. St. Petersburg, Nauka Publ., 1997, pp. 216–233. (In Russ.)

5. Vinogradov, V.V. "Evolutsiia russkogo naturalizma. Gogol' i Dostoevskii" ["The Evolution of Russian Naturalism: Gogol and Dostoevsky"]. Vinogradov, V.V. *Izbrannye trudy: Poetika russkoi literatury* [Selected Works: Poetics of Russian Literature]. Moscow, Nauka Publ., 1976, pp. 4–141. (In Russ.)

6. Gogol', N.V. *Polnoe sobranie sochinenii: v 14 tomakh* [Complete Works: in 14 vols]. Moscow; Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1937–1952. (In Russ.)

7. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [Complete Works: in 30 vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

8. Ermilova, L.Ia. "‘Strashnaia mest’ i ‘Khoziaika’ (Etiud iz oblasti psikhologii tvorchestva Gogolia i Dostoevskogo)" ["‘Terrible Vengeance’ and ‘The Landlady’: A Study in the Psychology of Gogol’s and Dostoevsky’s Creative Work"]. *Uchenye zapiski Moskovskogo pedagogicheskogo instituta imeni V.I. Lenina*, no. 315, 1969, pp. 110–127. (In Russ.)

9. Efimova, Z.M. "Problema groteska v tvorchestve Dostoevskogo" ["The Problem of the Grotesque in Dostoevsky’s Works"]. *Nauchnye zapiski kafedry istorii evropeiskoi kul'tury*, no. 2, 1927, pp. 141–213. (In Russ.)

10. Zhuk, A.A. *Satira natural'noi shkoly* [Satire of the Natural School]. Saratov, Saratov University Press Publ., 1979. 168 p. (In Russ.)

11. Zagidullina, M.V. "‘Chuzhaia zheni i muzh pod krovat'iu’" ["‘Somebody Else’s Wife and a Husband under the Bed’"]. Shchennikov, G.K., and B.N. Tikhomirov, eds. *Dostoevskii: Sochineniia, pis'ma, dokumenty: Slovar'-spravochnik* [Dostoevsky: Works, Letters, Documents: A Dictionary]. St. Petersburg, Pushkinskii Dom Publ., 2008, pp. 190–191. (In Russ.)

12. Zen'kovskii, V.V. "Gogol' i Dostoevskii" ["Gogol and Dostoevsky"]. Bem, A.L., editor. *O Dostoevskom* [About Dostoevsky]. Moscow, Russkii Put' Publ., 2007, pp. 91–99. (In Russ.)

13. Ivanov, G.V. "O skrytoi polemike s Gogolem v rasskaze Dostoevskogo ‘Gospodin Prokharchin’" ["On the Hidden Polemic with Gogol in Dostoevsky’s Story ‘Mr. Prokharchin’"]. *Uchenye zapiski LGU. Serii filologicheskikh nauk*, no. 355, vol. 76: Russkaia literatura XIX v., 1971, pp. 124–130. (In Russ.)

14. Iniutin, V.V. "O poetike groteska v ‘Zapiskakh sumasshedshego’ N. V. Gogolia i ‘Dvoynike’ Dostoevskogo" ["On the Poetics of the Grotesque in Gogol’s ‘Diary of a Madman’ and Dostoevsky’s *The Double*"]. *Izvestiia Voronezhskogo pedagogicheskogo instituta*, vol. 173: Analiz khudozhestvennogo proizvedeniia, 1977, pp. 53–59. (In Russ.)

15. Karpacheva, T.S. "Eshche raz o vliianii ‘Strashnoi mesti’ N.V. Gogolia na ‘Khoziaiku’ F.M. Dostoevskogo" ["Once Again on the Influence of Gogol’s ‘Terrible Vengeance’ on Dostoevsky’s *The Landlady*"]. *Art Logos*, no. 2, 2023, pp. 10–31. (In Russ.) DOI: 10.35231/25419803_2023_2_10

16. Kartashova, I.V. "Ob odnoi gogolevskoi traditsii v tvorchestve Dostoevskogo (Tema mechtatelii)" ["On a Gogolian Tradition in Dostoevsky’s Work: The Theme of the Dreamer"]. *Gogol' i sovremennost'* [Gogol and Contemporary Age]. Kiev, Vishcha shkola Publ., 1983, pp. 49–56. (In Russ.)

17. Krinitsyn, A.B. "Siuzhetno-motivnaia struktura povesti F. M. Dostoevskogo ‘Vechnyi muzh’" ["The Plot-Motif Structure of Dostoevsky’s Novella ‘The Eternal Husband’"]. Krint-

syn, A.B. *O schast'e i radosti v mire Dostoevskogo* [About Happiness and Joy in Dostoevsky's World]. Moscow, Iazyki slavianskikh kul'tur Publ., 2022, pp. 240–284. (In Russ.)

18. Mann, Iu.V. "Filosofia i poetika 'natural'noi shkoly" ["Philosophy and Poetics of the Natural School"]. *Problemy tipologii russkogo realizma* [Problems of Typology of Russian Realism]. Moscow, Nauka Publ., 1969, pp. 241–305. (In Russ.)

19. Mikhailovskii, N.K. "Zhestokii talant" ["A Cruel Talent"]. *Literaturnaia kritika: Stat'i o rus-skoi literature XIX – nachala XX veka* [Literary Critics: Articles about Russian Literature in 19th–Early 20th Centuries]. Leningrad, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1989, pp. 153–234. (In Russ.)

20. Mochul'skii, K.V. "Dostoevskii: Zhizn' i tvorchestvo" ["Dostoevsky: Life and Work"]. Mochul'skii, K.V. *Gogol'. Solov'ev. Dostoevskii* [Gogol. Solov'yev. Dostoevsky]. Moscow, Respublika Publ., 1995, pp. 219–562. (In Russ.)

21. Nazirov, R.G. "Gogolevskaiia traditsiia i 'Skvernyi anekdot' Dostoevskogo" ["The Gogolian Tradition and Dostoevsky's 'A Nasty Anecdote'"]. *Problemy folkloristiki, istorii literatury i metodiki ee prepodavaniia: Materialy XI nauchnoi konferentsii literaturovedov Povolzh'ia* [Problems of Folklore, History of Literature, Teaching Methods. Proceedings from the 11th Conference of Literary Scholars in Povolzhie]. Kuibyshev, 1972, pp. 97–99. (In Russ.)

22. Solomina, N.N. "Chuzhaia zhena i muzh pod krovat'iu. Primechaniia" ["Somebody Else's Wife and a Husband under the Bed: Commentary"]. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [Complete Works: in 30 vols], vol. 2. Leningrad, Nauka Publ., 1972, pp. 528–529. (In Russ.)

23. Fridlender, G.M. "Dostoevskii i Gogol'" ["Dostoevsky and Gogol"]. *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia* [Dostoevsky: Materials and Research], vol. 7. Leningrad, Nauka Publ., 1987, pp. 3–21. (In Russ.)

24. El'zon, M.D. "Dopolneniia k kommentariiu Polnogo sobraniia sochinenii F. M. Dostoevskogo" ["Additions to the Commentary on the Complete Works of F.M. Dostoevsky"]. *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia* [Dostoevsky: Materials and Research], vol. 6. Leningrad, Nauka Publ., 1985, pp. 225–227. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 03.08.2025

Одобрена после рецензирования: 31.10.2025

Дата публикации: 25.03.2026

The article was submitted: 03 Aug. 2025

Approved after reviewing: 31 Oct. 2025

Date of publication: 25 March 2026