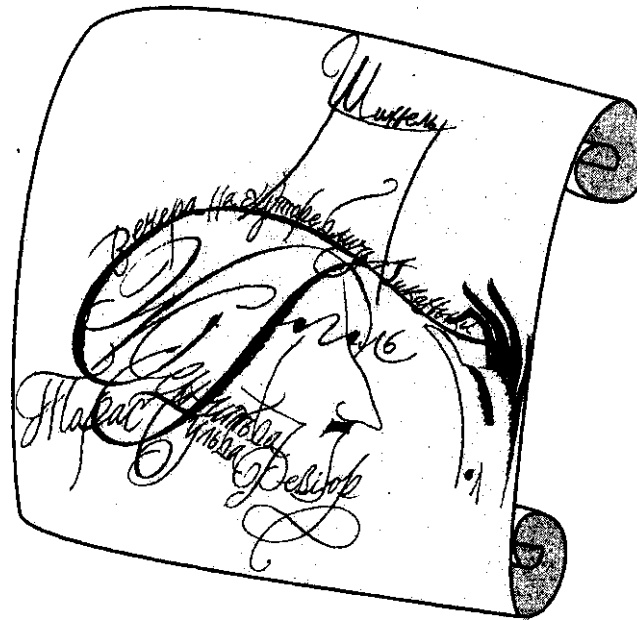


К 200-летию со дня
рождения Н.В. Тоголя

Так как же сделана «Шинель» Н.В. Тоголя?

Литературоведческий
сборник



Донецький національний університет

Збірник наукових праць, заснований у 1999 р.

*Літературознавчий
збірник*

Випуск 37-38

Видання здійснене за фінансової підтримки організації

*fundació
catalunya voluntària*

Донецьк, 2009

УДК 82.0

Літературознавчий збірник. – Вип. 37-38. – Донецьк: ДонНУ, 2009. – 239 с.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного літературознавства.

Для наукових працівників, спеціалістів-філологів, аспірантів і студентів філологічних факультетів, викладачів-словесників.

Редакційна колегія:

Гіршман М.М., доктор філологічних наук, професор – відповідальний редактор;

Кравченко О.А., кандидат філологічних наук, доцент – відповідальний за випуск;

Галич О.О., доктор філологічних наук, професор;

Корабльов О.О., доктор філологічних наук, професор;

Чирков А.С., доктор філологічних наук, професор;

Федоров В.В., доктор філологічних наук, професор;

Фрізман Л.Г., доктор філологічних наук, професор;

Нарівська В.Д., доктор філологічних наук, професор;

Домашенко О.В., доктор філологічних наук, доцент;

Платонова Н.А., – комп'ютерна верстка та макетування.

Збірник друкується згідно з рішенням Вченої ради Донецького державного університету від 20.10.1999 (протокол № 8).

Збірник включений до переліку наукових видань України № 4 (Бюлетень ВАК України № 2, 2000).

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації КВ № 4605.

Рецензенти:

Мироненко Л.А., доктор філологічних наук, професор;

Тюпа В.І., доктор філологічних наук, професор.

Адреса редакції: 83055, м. Донецьк-55, вул. Університетська, 24, Донецький національний університет, філологічний факультет.

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецький національний університет, 2009

Донецкий национальный университет

Сборник научных работ, основанный в 1999 г.

*Литературоведческий
сборник*

Выпуск 37-38

Издание осуществлено при финансовой поддержке организации
fundació
catalunya voluntària

Донецк, 2009

УДК 82.0

Литературоведческий сборник. – Вып. 37-38. – Донецк: ДонНУ, 2009. – 239 с.

Сборник посвящен актуальным проблемам современного литературоведения.

Для научных работников, специалистов-филологов, аспирантов и студентов филологических факультетов, преподавателей-словесников.

Редакционная коллегия:

Гиршман М.М., доктор филологических наук, профессор –
ответственный редактор;

Кравченко О.А., кандидат филологических наук, доцент –
ответственный за выпуск;

Галич А.А., доктор филологических наук, профессор;

Кораблев А.А., доктор филологических наук, профессор;

Чирков А.С., доктор филологических наук, профессор;

Федоров В.В., доктор филологических наук, профессор;

Фризман Л.Г., доктор филологических наук, профессор;

Наривская В.Д., доктор филологических наук, профессор;

Домашенко А.В., доктор филологических наук, доцент;

Платонова Н.А., – компьютерная верстка и макетирование.

Сборник печатается согласно решению Ученого совета Донецкого государственного университета от 20.10.1999 (протокол № 8).

Сборник включен в перечень научных изданий Украины № 4 (Бюллетень ВАК Украины № 2, 2000).

Свидетельство про государственную регистрацию печатного средства массовой информации КВ № 4605.

Рецензенты:

Мироненко Л.А., доктор филологических наук, профессор;

Тюпа В.И., доктор филологических наук, профессор.

Адрес редакции: 83055, г. Донецк-55, ул. Университетская, 24,
Донецкий национальный университет, филологический факультет.

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецкий национальный университет, 2009

ОТ РЕДАКЦИИ

- *«Литературоведческий сборник» – издание Донецкого национального университета, результат объединенных усилий филологических кафедр:
теории литературы и художественной культуры;
русской литературы;
мировой литературы и классической филологии;
украинской литературы и фольклористики;
филологии (Донецкого гуманитарного института), а также литературоведов других вузов.*
- *Сборник наследует структуру и развивает основные тенденции донецких литературоведческих сборников 70-90-х годов XX века, представляющих теоретические исследования проблем целостности и поэтического мира, диалогического мышления и герменевтики, а также опыты целостного анализа литературных произведений.*
- *Проблемно-тематические приоритеты донецких филологов предопределили принципы их творческого взаимодействия: «Литературоведческий сборник» – открытое издание, не исключающее, а наоборот, предполагающее сосуществование и диалог различных школ, концепций, языков и т.д.*
- *«Литературоведческий сборник» – это возможность для филологов разных теоретических и практических ориентаций собраться в одном семантическом пространстве, что позволяет яснее увидеть реальное состояние и перспективы развития современного гуманитарного знания.*

**«ШИНЕЛЬНЫЕ» ПУТИ ФИЛОЛОГИИ
(Вместо предисловия)**

«...Не заключается ли каких грехов в его шинели», – так подумал Акакий Акакиевич, и так же подумали мы, создатели сборника, размышляя о возрастающей славе писателя, 200-летие которого предстает исполненным настойчивого вопрошания о смысле его творчества, о грехах и добродетелях созданных им героев.

Вопрос Дм. Чижевского «Нужно ли еще писать о “Шинели”?» представляется нам риторическим. Повесть Н. Гоголя давно уже стала «вечной идеей» не только вышедшей *из* нее русской литературы, но и филологии, идущей *к ней* подчас «выисканными» путями. Пути эти знаменуют стремление как русских, так и «русских иностранцев» постичь феномен «Шинели», и то, как же все-таки она «строилась», и как сделаны лучшие статьи о ней. Ответом Дм. Чижевскому могла бы служить коллективная монография «Феномен “Шинели” Гоголя в свете философского мирозерцания писателя» (Екатеринбург, 2002), а география предлагаемого сборника (Украина, Россия, Израиль, Италия) рождает мысли о «всеобщей истории» постижения парадокса «Шинели».

Гоголевская повесть, – неизменно удивляющая и не укладывающаяся в схемы, вот уже более полутора столетий образующая необычайное исследовательское притяжение, – провоцирует неиссякаемый поток методологий прочтения, формируя своеобразное «шинельное» литературоведение. В сущности, не было ни одного течения филологической мысли XIX–XX веков, которое не ставило бы своей задачей анализ «Шинели».

Воздействие повести гипнотично, и сила этого гипноза передается интерпретаторам. Преодоление устоявшейся точки зрения требует «расколдовывания» читателей. Такое усилие было осуществлено Б. Эйхенбаумом в ставшей классической работе «Как сделана “Шинель” Гоголя». В разговоре о стиле «Шинели» и установках формального метода ученому через гоголевское слово открывается «новый» Башмачкин: «Душевный мир Акакия Акакиевича (если только позволительно такое выражение) – не ничтожный (это привнесли наивные и чувствительные историки литературы, загипнотизированные Белинским), а фантастически

замкнутый, свой...»* [Здесь и далее курсив Б.Эйхенбаума – О.К.]. В исследовании с установкой на то, что «художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное... и потому *в нем нет и не может быть* места отражению душевной эмпирики**» выдающийся филолог XX века увидел человеческое лицо и фантастический «душевный мир». Так оригинальный опыт прочтения гоголевской повести явил образец не собственно формалистского, в русле «материальной эстетики», но «формально-эстетического» (термин О.В. Зырянова) анализа.

Примечательно, что вслед за Б. Эйхенбаумом – снова «строго» в духе формализма – В. Шкловский выскажет мысль о «бормотании личной жизни», о символичной немоте, нашедшей свое звучание в имени героя. Разговор о «системе сцеплений» приемов гоголевского сказа обернется переходом к жалости и трагедии: «...Трагедийность пустяков увеличивает трагедию потому, что делает ее всеобщей»***.

Новаторское обаяние статьи Б.Эйхенбаума со временем обрело «гипнотизм» идей В. Белинского, с тою, однако, разницей, что Б. Эйхенбауму приписывается несвойственная ему категоричность и окончательность оценок. Ученый вышел в своем анализе за формалистские ограничения, постулируемые названием его статьи. Но то, что исследовательская глубина не вмещалась в рамки избранной методологии оказывается вне поля зрения, когда речь заходит о «пересмотре» фундаментальных оснований гоголевского творчества. Так, в одной из своих последних работ М. Эпштейн утверждает: «После того, как Эйхенбаум в статье «Как сделана «Шинель» Гоголя» показал чисто игровую, почти пародийную природу так называемого гуманного места, положительный полюс гоголевского творчества в восприятии исследователей сузился и сосредоточился на «патриотических местах» поэмы «Мертвые души»****. Как представляется, проблематика статьи Б. Эйхенбаума далека от идеи топографировать положительные и отрицательные

* Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии: Сборник статей. – Ленинград, 1986. – С.61.

** Там же, С.59.

*** Шкловский В. Борис Эйхенбаум // Шкловский В. Тетива. – М., 1970. – С.21

**** Эпштейн М. Панночка и Россия: демоническое у Гоголя // Эпштейн М. Слово и молчание. Метафизика русской литературы. – М., 2006. – С.107.

полюса и обозначать особые места на карте гоголевского наследия. Очевидно, сам Б. Эйхенбаум по поводу данной исследовательской мифологемы мог бы сослаться на цитируемый им ответ Л. Толстого критикам «Анны Карениной»: «Я их поздравляю, и смело могу уверить, qu'ils en savent plus long que moi»^{*}.

Наш сборник отражает сложный спектр современных интерпретаций «Шинели». При том, что повесть актуализировала многочисленные практики литературоведческого исследования, нам представляется, что методологии анализа не выстраиваются в некий эволюционный ряд – от худшего к лучшему, от менее к более глубокому. И все же о статье Б. Эйхенбаума стоит говорить если не как о «вехе», то как о несомненном ориентире на путях развития филологии.

Так «случилось», и 200-летний гоголевский юбилей неизбежно преломляется в сознании теоретиков литературы с 90-летием выхода в свет статьи Б. Эйхенбаума. Структура сборника отражает в себе это значимое совпадение. М. Вайскопф отмечал, что в имени героя повести слышится закодированный экзистенциальный вопрос: «Как?». Этот вопрос в концепции сборника обретает эпистемологическое звучание. Им задан первый раздел о методе осуществленного Б. Эйхенбаумом анализа, его перспективах, достоинствах и недостатках. Второй – собственно «шинельный» – раздел актуализирует антиномию «сделанности» и «сотворенности» в прочтении повести, предлагая интерпретационные подходы в масштабе «от слога до Бога».

Сборник «Так как же сделана “Шинель” Гоголя?» – это не только углубление-опровержение-остранение положений статьи Б. Эйхенбаума, это также полифонический, не исключаящий дискуссионного напряжения разговор о повести и ее контекстах, о пафосе и значении гоголевского творчества и адекватности их теоретического осмысления. Этой установкой был обусловлен «возраст» представленных материалов: наряду с новыми, написанными специально для этого сборника статьями, присутствуют уже опубликованные ранее работы, сохраняющие свою актуальность и обретающие особые смысловые грани в контексте сборника. Напечатанная же в качестве приложения пьеса-

^{*} Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии: Сборник статей. Ленинград, 1986. – С.50.

фантазмагория на темы Гоголя являет собой образец вовлечения гоголевского творчества в сферу постмодерных художественных стратегий. В этом нам видится опыт своеобразного осмысления трагикомической амбивалентности повести.

Редколлегия выражает признательность авторам статей и высказывает надежду на то, что множественность методов и естественно-филологическое многоголосие обогатят современное гоголеведение и откроют новые возможности в области теоретико-литературных исследований.

Кравченко О.А

**РАЗДЕЛ 1.
КАК СДЕЛАНА СТАТЬЯ Б. ЭЙХЕНБАУМА**

УДК 821.161.1.02

Светликова И.Ю.

**ИСТОКИ РУССКОГО ФОРМАЛИЗМА:
ТРАДИЦИЯ ПСИХОЛОГИЗМА И ФОРМАЛЬНАЯ ШКОЛА
(Фрагмент из книги)***

Особый акцент на каламбуре как на одном из важнейших структурных элементов литературного произведения был сделан в классической работе Б.М. Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя». Неизвестно, читал ли Эйхенбаум Полана, – скорее, не читал (хотя ничего невероятного в подобном чтении не было: Полан был хорошо известен в России, несколько его книг было переведено на русский). С гораздо большей уверенностью мы можем констатировать влияние на Эйхенбаума «Звуковых повторов». Фактически, чтобы объяснить происхождение основной концепции статьи «Как сделана “Шинель” Гоголя» (о том, что гоголевский текст рождается не из идеи или сюжета, но из каламбура и из игры слов), необходимо обратиться именно к «Звуковым повторам», опубликованным двумя годами раньше. Известно, что в круг формалистов Эйхенбаума ввел Брик. Кроме того, известно, что Брик, с которым Эйхенбаум интенсивно общался в 1918 – 1919 годах, занимался в то время Гоголем. О том, в каком именно направлении двигались его исследования, с некоторой долей вероятности мы можем судить по статье «Как сделана “Шинель”...». Основная идея Эйхенбаума вырастает не из приводимых им аргументов, которые были подобраны, скорее всего, задним числом, но из распространения на прозу того положения, какое Брик формулирует для поэзии: поэтическое

* Светликова И.Ю. Истоки русского формализма: Традиция психологизма и формальная школа. – М., 2005. – С.135-137.

мышление двунаправленно, в нем «элементы образного и звукового творчества существуют одновременно; а каждое отдельное произведение – равнодействующая этих двух разнородных поэтических устремлений» [1, с.4]*. Сейчас эти идеи кажутся чем-то вполне характерным и общим для формализма, но в тот момент ничего ближе к статье Эйхенбаума написано не было.

По-своему парадоксально, что концепция рождения литературного произведения из звукового, словесного материала, а не из образов, сюжета и идей попала к формалистам через Брика. Суть этого парадокса удобно проиллюстрировать, обратившись к статье «Как сделана “Шинель” Гоголя». Эйхенбаум упоминает о том, – и это служит одним из дополнительных аргументов его основной идеи, – что Гоголю не давалось придумывание сюжетов. Сюжеты для него нередко придумывали друзья и знакомые [2, с.150]. Это может напомнить отношения самого Эйхенбаума с Бриком в конце 1910-х годов. Именно Брик, как известно, подсказал Эйхенбауму ключевую идею «Молодого Толстого» (см.: [3, с.34]) и существенный, концептообразующий принцип «Мелодики стиха» (см.: [4, с.5-6, примеч. 1]). Наконец, тот же Брик определил стержневую концепцию классической статьи «Как сделана “Шинель”...». До известной степени соображения, изложенные в последней работе (распространившей на материал прозы идеи, сформулированные Бриком для поэзии), можно распространить и на науку. Блестящее развитие чужой идеи может быть аналогично гоголевскому писанию на чужой сюжет. С другой стороны, Брик, который с блеском акцентировал в «Звуковых повторах» роль звуковой стороны в поэзии, стимулировав тем самым мысли Эйхенбаума о превалировании словесного, звукового материала над идейным у Гоголя, сам «разбрасывал» вокруг себя идеи, но почти никогда их не записывал. Брику в научном творчестве превосходно давалась «идейная сторона», отмеченная им как фактор, скорее подчиненный в поэзии; но его неудача

* Ср.: «...[у Гоголя] предложения выбираются и сцепляются не по принципу только логической речи, а больше по принципу речи выразительной... Отсюда – явление звуковой семантики в его языке: звуковая оболочка слова, его акустическая характеристика становится в речи Гоголя *значимой* независимо от логического или вещественного значения» [2, с.151-152; курсив автора].

коренилась в той самой формальной стороне, которую он с такой проникательностью описывает для поэзии. У Брика не было склонности к развитию идей, то есть к тому, что в науке до некоторой степени аналогично развитию сюжета в литературе. Такое развитие предполагает подчинение не только логике, но и определенным требованиям формы; ведь в результате должен получиться зафиксированный на бумаге монолог, которому в гораздо большей степени, чем диалогу, свойственны ритуальные, автоматические, не зависящие от воли и мыслей говорящего моменты [5, с.1]. Брик был блестящим собеседником и мастером диалога, но с трудом заставлял себя писать. А когда писал, то делал это очень лапидарно*.

Цитированная литература

1. Osip Maksimovič Brik. Two Essays on Poetic Language. – Ann Arbor, 1964.
2. Эйхенбаум Б. Литература.: Теория. Критика. Полемика. – Л., 1927.
3. Any C. Boris Ejkhenbaum. Voices of a Russian Formalist. – Stanford, California, 1994.
4. Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. – Пб., 1922.
5. Якобсон Р., Поморска К. Беседы. // Bibliotheca Slavica Hierosolymitana / Ed. D. Segal, O. Ronen. – Иерусалим, 1982.

Анотація

У представленому фрагменті з книги розглядається концепція формалістів, згідно з якою літературний твір народжується зі звукового та словесного матеріалу, а не з образів і сюжету.

* Характерно, що Брик писав не дуже хорошу прозу, але успішні кіносценарії. Останні вимагали як раз цієї відірваності викладу, яку він мав на увазі.

Annotation

The presented fragment from the book studies the conception of the formalists according to which a literary work is born not from images and a plot but from sound and word material.

Стаття надійшла до редакції 12.02.2009

Статья поступила в редакцию 12.02.2009

УДК 821.161.1.091

Зырянов О.В.

**КТО ВЫШЕЛ ИЗ ГОГОЛЕВСКОЙ «ШИНЕЛИ»:
(К вопросу о феноменологии читательского восприятия)***

Ставшая уже сакраментальной (хотя от этого не менее апокрифическая) фраза «Все мы вышли из “Шинели” Гоголя» приписывается то И.С. Тургеневу, то Ф.М. Достоевскому. Вся русская литература середины и второй половины XIX века, так или иначе, сверяла свои художественно-эстетические открытия с гоголевской традицией, недаром ассоциирующейся в ее сознании именно с «Шинелью». Примечательна в этом плане реакция Макара Алексеевича Девушкина – литературного героя «Бедных людей» Достоевского – на чтение «Шинели». Поначалу может показаться, что восприятие гоголевского персонажа, Акакия Акакиевича Башмачкина, у читателя Девушкина разворачивается непосредственно в сфере этико-познавательной. Герой Достоевского воспринимает Башмачкина как живого человека, более того, как тип личности, социально и духовно ему близкий, с которым он отождествляет самого себя. Отсюда вполне естественна возникающая у героя реакция возмущения и протеста [см.: 1. с.161-209], ибо правда художественного изображения кажется ему слишком нелюбезной, граничащей где-то с жестко-унизительной пародией (даже «пасквилом»). Но подает ли Гоголь

* Впервые опубликовано: Известия Уральского государственного университета. Сер. Гуманитарные науки. – Вып. 5. – 2002. – №24. – С. 123-143

повод для такого прочтения? Или подобная ситуация больше характеризует стиль мышления самого Девушкина, так называемого наивного читателя? И так ли уж наивно читательское восприятие персонажа Достоевского? Действительно, так ли далеко отстоит оно от таинственно-противоречивой сути и «вечной идеи» гоголевской «Шинели»? Именно данный комплекс вопросов, интегрированный в более широкую теоретическую проблему феноменологии читательского восприятия, и будет рассмотрен нами в предлагаемой статье.

Вне всякого сомнения, что важнейший момент любого произведения искусства – это проблема художественной формы, или, иначе, эстетического завершения. Ибо за конкретным «языком» текста воспринимающему сознанию всякий раз приоткрывается ценностно-символическая целостность, или континуальная реальность смысла. М.М. Бахтин говорил о том, что завершение в художественном произведении, «единство мира эстетического видения» происходит «вокруг конкретного ценностного центра», которым выступает человек, герой, персонаж: «...Все в этом мире приобретает значение, смысл и ценность лишь в соотношении с человеком, как человеческое» [2, с.128]. Но завершение героя автором в эстетическом плане – это еще к тому же и коммуникативный процесс, в который помимо автора и героя вовлечено третье лицо – читатель. Наряду с иерархической ценностью героя и степенью близости героя к автору в литературном произведении определяющую роль играет читатель (или слушатель) «как имманентный участник художественного события, изнутри определяющий форму произведения» [3, с.84].

Все три указанных аспекта очень важны для понимания произведений Гоголя, ибо творчество писателя по самому большому счету можно было бы определить как художественную антропологию, или философско-эстетический эксперимент с родовой природой человека*. В высшей степени это касается и

* В этой связи не лишним будет напомнить произведенную Д.Н. Овсянко-Куликовским типологию художников с точки зрения их психологических темпераментов: типу *наблюдателя*, или художника объективного толка (каким предстает, к примеру, Пушкин), противопоставляется тип *экспериментатора*, к которому можно отнести в первую очередь фигуру Гоголя [4, с.231-237].

повести «Шинель», «конкретным ценностным центром» которой выступает образ и личность главного героя Башмачкина. Именно с этим персонажем, традиционно рассматриваемым как образ «маленького человека», связаны многочисленные споры, вот уже без малого два века длящиеся в русской литературе. Оценки Акакия Акакиевича другим литературным героем – Макаром Девушкиным – представляются в этой связи особенно показательными и перспективными.

С. Бочаров очень точно определил читательскую компетенцию Макара Девушкина: «Уровень героя – это уровень примитивного читателя; но его же можно назвать экзистенциальным читателем», т. е. таким читателем, для которого не существует границы между чтением литературного произведения и «переживанием самых внутренних и личных тем своего пребывания в мире» [1, с.189-190]. Но предпринятый героем Достоевского акт чтения становится образцом феноменологического восприятия. Более того, есть все основания утверждать (обоснование этого тезиса будет развернуто чуть позднее), что именно Макар Девушкин выдает «тайну» как гоголевского персонажа, так и самого автора – этого загадочного лица русской литературы.

Важнейший момент, связанный с читательской феноменологией Макара Девушкина, – это объяснение причин того поистине личного оскорбления, которое испытал герой, воспринимая образ Акакия Акакиевича как именно «пасквиль» на «маленького человека». Истоки подобной реакции литературного персонажа (но в то же время героя самосознания) проясняет М. Бахтин: «Девушкин увидел себя в образе героя “Шинели”, так сказать, сплошь исчисленным, измеренным и до конца определенным: вот ты весь здесь, и ничего в тебе больше нет, и сказать о тебе больше нечего. Он почувствовал себя безнадежно предрешенным и законченным, как бы умершим до смерти, и одновременно почувствовал неправду такого подхода. Этот своеобразный “бунт” героя против своей литературной завершенности дан Достоевским в выдержанных примитивных формах сознания и речи Девушкина. Серьезный, глубинный смысл этого бунта можно выразить так: нельзя превращать живого человека в безгласный объект заочного завершающего познания. В человеке всегда есть что-то, что только он сам может открыть

в свободном акте самосознания и слова, что не поддается овнешняющему заочному определению» [5, с.264]. Главная причина, таким образом, коренится в особенностях «литературной завершенности» образа Башмачкина, в конечном счете, в специфике проведенной Гоголем авторской позиции. Но это сложная и комплексная проблема, прояснить которую нам поможет опять-таки феноменология читательского восприятия героя Достоевского.

Подобное феноменологическое прочтение, как правило, не свободно от отдельных противоречий и парадоксов, но в них-то как раз и обнаруживается существенное зерно истины. Присмотримся к реакции Макара Девушкина на трагический исход судьбы бедного чиновника Акакия Башмачкина: «Ну, добро бы он (имеется в виду автор “Шинели”. – О.З.) под концом-то хоть исправился, что-нибудь бы смягчил, поместил бы, например, хоть после того пункта, как ему (здесь местоименной формой 3-го лица обозначается уже герой. – О.З.) бумажки на голову сыпали: что вот, дескать, при всем этом он был добродетелен, хороший гражданин, такого обхождения от своих товарищей не заслуживал, послушествовал старшим (тут бы пример можно какой-нибудь), никому зла не желал, верил в Бога и умер (если ему хочется, чтобы он непременно умер) – оплаканный» [6, с.90]. Вообще интереснейшая аберрация восприятия! Не говоря уже о том, что конец истории о бедном чиновнике путается с ее началом или серединой (имеется в виду ситуация издевательств чиновников департамента над бедным Акакием Акакиевичем), при этом совершенно переворачивается сама концепция гоголевского персонажа. Ведь не кто иной, как именно автор в основном тексте рассказа утверждает добродетельность Башмачкина – его послушание старшим и незлобивость, что подчеркнута даже внутренней формой имени («Акакий» в переводе с греческого означает «отрицающий зло», отсюда и такая система значений, как «незлобивый, кроткий, невинный»). Единственно, что в приведенном замечании Макара Девушкина верно соответствует гоголевской концепции героя, так это понимание финала повести как именно измены героя своей безгрешной природе, идиллической натуре.

Приведем в этой связи еще один характерный пассаж (на этот раз автопризнание) из письма Макара Девушкина: «Дожил до седых волос; греха за собою большого не знаю. Конечно, кто же в малом

не грешен? Всякий грешен... Но в больших проступках и продерзостях никогда не замечен, чтобы этак против постановлений что-нибудь или в нарушении общественного спокойствия, в этом я никогда не замечен, этого не было... Все это вы по совести должны бы были знать, маточка (обращение к корреспонденту Варваре Алексеевне. – О.З.), и он (т. е. автор “Шинели”. – О.З.) должен бы был знать; уж как взялся описывать, так должен бы был все знать» [с.88–89]. Заметим, что приведенные слова могли бы с таким же правом исходить и из уст Акакия Акакиевича (невинного и безгрешного праведника), но только не в момент его аудиенции со значительным лицом и, тем более, не на его смертном одре, когда герой «сквернохульничал, произнося самые страшные слова, так что старушка хозяйка даже крестилась» [7, с.131]. Так вот что неприятно поразило Макара Девушкина в гоголевском персонаже – его способность к бунту и потрясению основ!

С. Бочаров проницательно отметил символическое значение гоголевской «Шинели» в нравственном мире ее читателя, героя произведения Достоевского. «Космическому холоду, породившему шинель Акакия Акакиевича, эквивалентен в письмах Макара Девушкина *стыд* как ощущение жизненного, нравственного холода, переживаемое на людях и перед людьми (слово “стыд” этимологически родственно “студе”, “стуже”, “стыть”). Подобно библейскому первому человеку, первый герой Достоевского увидел свою наготу и узнал стыд. “И сказал: кто сказал тебе, что ты наг?” Кто это сказал человеку Достоевского? “Литературная” ситуация в “Бедных людях”, кажется, включает в себе ответ на этот вопрос: “Шинель” снимает во впечатлении Девушкина “Станционного смотрителя” (в поэтическом мире которого он видит себя “как в раю”), она “обнажает” истину, “Шинель” именно Девушкину говорит, что он наг» [1, с.203]. Таким образом, миф о неискнутом (вспомним «невинного» Акакия Акакиевича) первожителе рая и о его грехопадении – существенный аспект проблематики романа Достоевского. Но он становится возможным не иначе, как в связи с символической «подкладкой» «Шинели», с актуализацией проблемной сущности гоголевского персонажа Башмачкина. Отсюда и вполне резонно напрашивающийся вопрос: если по линии литературной ситуации (мифа о грехопадении) предположить прямую преемственность между «Бедными людьми»

и «Шинелью», то кто же выступает в повести Гоголя в главной роли змия-искусителя?

Прежде чем приступить к ответу на поставленный вопрос, обратимся к примечательной дискуссии, заданной идейным оппонентом Макара Девушкина – известным филологом Б.М. Эйхенбаумом, также предложившим свой опыт прочтения гоголевской повести. Речь идет о классической работе, ставшей одновременно программным выступлением русского формализма, – статье «Как сделана “Шинель” Гоголя» (1919). Заданный в ней образец формально-эстетического подхода вступает, как мы увидим в дальнейшем, в контроверзу с прочтением «Шинели» литературным персонажем Макаром Девушкиным. «Пасквиль», против которого так неистово протестует экзистенциальный читатель Достоевского, становится предметом специального разбора Б. Эйхенбаума. По сути, его статью можно было бы назвать апологией пересмешичества, ибо за гротесковым сказом Гоголя выдающийся филолог XX века увидел человеческое (даже слишком человеческое) *лицо* – со своей живой мимикой и целым арсеналом карнаваловых средств.

Однако вполне ли корректно сопоставление между собой двух столь разнородных опытов читательской рецепции: с одной стороны, отзыва литературного персонажа, не претендующего на аналитичность и научную объективность, а с другой, строго выдержанного в духе позитивизма поэтологического исследования?

Остановимся на результатах круглого стола «Философия филологии», состоявшегося в редакции журнала «Новое литературное обозрение» 20 сентября 1995 года. Вот мнение его участника, В. Подороги, на предмет соотношения анализа и чтения: «Филолог по определению – это тот, кто вводит правила чтения, читающий текст не потому, что он читает, а потому, что он знает, *что* читает и *как*. <...> Именно во время нашего чтения происходит нечто странное и неожиданное: в читаемое никак не может встроиться понимаемая процедура. Читаемое читается, но не понимается. <...> Совершенно иное дело – это сфера анализа. Здесь вступает в игру некий род принципиального *анти-чтения*»

[8, с.57, 59]*. «Итак, – констатирует современный философ, – на уровне чтения-произведения нам дано “бессмысленное”, но на уровне тщательного и добросовестного филологического анализа нам открывается Смысл» [8, с.57]. Из этого положения следует, что жизнь художественного произведения или поэтической реальности, понятой феноменологически, есть не что иное, как акт чтения. Феноменологический анализ (здесь слово «анализ» не должно смущать, т.к. значение его остается еще на уровне дорефлексивном) ограничивается областью чтения: он «начинается с того (и этим по сути дела заканчивается), что не позволяет распасться поэтической реальности на неимманентные ее форме единицы исторических значений и не переводит произведение в сферу наличного в культуре Смысла» [8, с.60]. Что же касается непосредственно анализа (в его принципиальном отличии от чтения), то ход его «должен идти в *обратном направлении*: не от субъекта, а от текста» [8, с.60]. Однако, думается, что такое разграничение, само по себе, конечно, имеющее резоны, но жестко разводящее по разным (даже прямо противоположным) направлениям процедуры чтения и анализа, не совсем продуктивно, если учесть, что сама сфера анализа сложна и многослойна, а потому нуждается в дополнительной дифференциации. Нельзя игнорировать, к примеру, возникающие при этом вполне закономерно вопросы о соотношении анализа и интерпретации, а также о месте в них и роли феноменологических процедур.

Вопрос о первичности чтения не вызывает сомнений. Иначе обстоит дело с вопросом о так называемой объективности чтения. По словам В. Подороги, «чтение принадлежит не нам, а той коммуникативной форме произведения, которая открывает возможность самого чтения», «чтение объективно, в том смысле, в каком *объективно* само произведение» [8, с.63]. Так-то оно так. Но

* Подобные соображения находим и у Ю.М. Лотмана: «Дело в том, что читательское переживание и исследовательский анализ – это два принципиально различных вида деятельности. Они соприкасаются не в большей мере, чем воспитанный бытовым опытом “здоровый смысл” и принципы современной физики» [9, с.133]. В качестве принципиальных различий указанных видов деятельности ученый отмечает следующие три оппозиции: критичность – мифологичность, аналитичность – синтетичность, верифицируемость – субъективность [9, 133-134].

при всей своей объективности акт чтения многообразен и находится в прямой зависимости от тех или иных рефлексивных (познавательных) стратегий. Иначе говоря, между чтением и анализом пролегает некая промежуточная область, так скажем, феноменологического восприятия, цель которого как раз и состоит в том, чтобы «удержать» в самом акте анализа коммуникативную форму текста-произведения, т.е. главный, по В. Подороге, объект чтения.

В ходе рассматриваемой дискуссии «Философия филологии» проявилась еще одна точка зрения, заслуживающая, как нам кажется, особого внимания, хотя бы уже по той причине, что подкрепляется анализом интересующей нас классической работы «Как сделана «Шинель» Гоголя». Оценивая позицию ее автора, Б. Эйхенбаума, современный ученый О. Аронсон справедливо замечает: «Исследователь литературного текста – не просто наблюдатель. Он оказывается вовлечен в ситуацию чтения произведения, а значит, в каком-то смысле, начинает действовать по закону, диктуемому этим произведением» [8, с.67]*. По поводу целой системы постулируемых Эйхенбаумом понятий (типа «интонация», «звуковой жест», «мимика текста» и пр.) говорится следующее: «... Объект (литературное произведение) сопротивляется генерализации, предъявляя свои формальные требования к процедурам манипуляции с ним, отстаивает собственность формы, требуя элементарных феноменологических шагов, несовершенство которых приводит к исчезновению самого объекта. Вводимые понятия, таким образом, призваны освоить это суверенное пространство, стать своего рода фигурами перехода между двумя языками (чтения и анализа), которые получают благодаря этим понятиям зону, где возможно соприкосновение как соответствие» [8, с.68]. Отсюда вполне закономерно напрашивается вывод: «Эта форма формалистов – всегда динамичная, неустойчивая. Она, хотя это может показаться странным, никогда не является логическим следствием

* Заметим, что подобная мысль, пусть и в неразвернутом виде, уже содержится в строе размышлений В. Подороги: «Конечно, но разве это не было очевидно с самого начала, что чтение – чтением, а анализ – анализом, что, анализируя те или иные произведения, я так или иначе *вынужден искать какие-то средства анализа, наиболее адекватные самому механизму чтения* (курсив наш. – О.З.)» [8, с.65]. Последнее утверждение снимает категоричность противопоставления чтения и анализа и намечает возможность диалектического решения поставленной проблемы.

анализа. <...> Вопрос о том, как захватить изменчивость формы, оказывается в каком-то смысле тождественным вопросу, как сделано произведение» [8]. Поэтому по контрасту с позитивистской логикой структурализма исследовательскую установку Б. Эйхенбаума необходимо определить как феноменологическую: в своих существенных истоках она может сближаться с реакцией литературного персонажа Макара Девушкина, хотя в конечных выводах и оценках кардинально с ним расходится, ибо в случае с гоголевской «Шинелью» ученого интересует не личность главного героя, а, прежде всего, сам феномен поэтической формы. За этим феноменом для него, так или иначе, просматривается сознание самого автора, но взятое не в его реально-биографической полноте или философско-концептуальной интенциональности, а в плане глубинных, сокрытых в самом тексте, психических и эстетических структур. Таким образом, можно с твердым основанием констатировать, что формалисты в большей степени феноменологи, нежели пришедшие им на смену структуралисты, ибо для них так важны исследования эстетических эффектов, проявляющихся в процессе чтения, а не только установление абстрактных смысловых оппозиций, предстающих результатом сугубо логического анализа. Никакой феноменологический подход, осуществляемый с позиций онтологической поэтики, не может игнорировать найденные формалистами эстетические структуры коммуникативной формы произведения.

Действительно, в самом общем виде феноменологический метод предусматривает «полное духовное *пере-живание*, которое присутствует уже в актах интенции, в разнообразных видах “сознания о чем-то”» [10, с.203]. При этом следует помнить, что феноменология – даже не метод в его традиционном понимании (т. е. «заданная какой-то целью мысленная процедура *обработки* фактов»), а «установка духовного созерцания, в которой удается усмотреть или ухватить в переживании нечто такое, что остается скрытым вне ее» [10, с.199]. В основе феноменологического подхода лежит «живейший, интенсивнейший и непосредственнейший, происходящий в переживании контакт с самим миром» [10, с.199]. Поэтому-то открывающийся в ходе феноменологического созерцания смысл предстает не как абстрактная форма, а как «то, что *внутренне присуще самому предмету, его интимное*» [11, с.154].

Следование феноменологическим процедурам выступает, таким образом, как неперенное условие полноты восприятия художественного произведения, позволяющее осуществить диалектический переход от чтения к анализу.

Правда, нельзя не видеть, что формалисты нередко сознательно ограничивали сферу художественного смысла, отсекая от него все возможные (и в плане понимания особо значимые) психологические и метафизические аспекты. Вот их принципиальная позиция по этому вопросу: «Обычная манера отождествлять какое-либо отдельное суждение с психологическим содержанием авторской души есть ложный для науки путь. В этом смысле душа художника как человека, *переживающего* те или другие настроения, всегда остается и должна оставаться за пределами его создания. Художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное – не только искусное, но и искусственное в хорошем смысле этого слова; и потому *в нем нет и не может быть* места отражению душевной эмпирики» [12, с.106]. По поводу знаменитого «гуманного места» в «Шинели» исследователь заявит вполне определенно: «Оставляя вопрос о философском и психологическом смысле этого места в стороне, мы смотрим на него в данном случае только как на художественный прием и оцениваем с точки зрения композиции, как внедрение декламационного стиля в систему комического сказа» [12, с.103]. В этой связи показателен спор с «наивными и чувствительными историками литературы, загипнотизированными Белинским», идущий не только по линии социологического прочтения образа Башмачкина как «маленького человека», но и по линии реально-психологического понимания авторской позиции.

По этому поводу следует заметить, по крайней мере, две вещи: во-первых, с авторским содержанием отождествляется в произведении далеко не всякое отдельное суждение, вырванное к тому же из художественной целостности, а именно такой момент общей композиции, который выполняет в составе целого специфическую функцию (в данном случае знаменитое «гуманное место» Гоголя); во-вторых, даже применительно к указанному лирико-философскому пассажиу речь должна идти не о душевной эмпирике автора и ее отражении в произведении (это, как известно, предмет психоаналитического метода), а об осмыслении самим

писателем душевной и духовно-религиозной реальности, т. е. об интенциональности авторского сознания. Все это уже неизбежно выводит исследование художественного произведения за рамки формального анализа структуры текста.

Но что же в таком случае можно противопоставить формальному подходу к гоголевской «Шинели»? По мнению И.Д. Ермакова, высказанному в работе 1922 года «“Шинель” Гоголя как органическое целое», – именно подход *органический*, который ставит своей задачей «раскрыть в “Шинели” не какую-либо еще новую сторону или указать на новую деталь, а постараться понять ее и воспринять как нечто цельное, органическое, то есть такое произведение, в котором все части чудесно объединены в некотором едином нераздельном организме» [13, с.241]*. Отсюда появляется и вполне понятный акцент на противоположном, нежели у Б. Эйхенбаума, тезисе: «Сказ Гоголя органически слит с содержанием его произведений, которые являются не чем иным как исповедью автора, покаянием страдающей, бичующей себя души» [13]. Заметим, что заявленные исследователем задачи и в современной научной ситуации могут показаться в высшей степени актуальными, особенно если учесть перспективы набирающего силу и авторитетность направления онтологической поэтики**.

Вообще нужно отдать должное И. Ермакову, акцентирующему внимание в «Шинели» прежде всего на психологическом

* Ср.: «Отдавая должное формальному методу, научившему нас детальнее и пристальнее вглядываться в отдельные “элементы” произведения, мы стосковались о самом произведении и хотим снова научиться непосредственно, а главное, целостно воспринимать его. Только при таком органически целостном восприятии и найдут свой смысл и значение дробные, частичные в произведении данные, которые в новом свете, в новом аспекте явятся перед нами как определенные, необходимейшие органы целого произведения» [13, с.242].

** Правда, актуальность эта, скорее, терминологического свойства, которая значительно расходится с реальной практикой «органического» подхода и потому не должна вводить в заблуждение. Исследователя интересует прежде всего органически целостное восприятие художественной вещи, ориентированное не в плане онтологической поэтики, а исключительно в плане психологии (а точнее даже – психопатологии) автора. К сожалению, приходится констатировать, что подобный органический подход нередко минует задачи собственно эстетического анализа и даже вступает подчас в противоречие с феноменологией читательского восприятия.

«двоении», борьбе противоречивых моральных тенденций в душе самого автора. Для подтверждения тезиса о значимости контрастов и противоречий в структуре личности писателя сошлемся на любопытное наблюдение исследователя, очень точно подметившего, что, как в бреде героя «намечается переход к выявлению противоположных, подавленных в его сознании тенденций, агрессивно направленных против тех, перед которыми в жизни робел и терялся Башмачкин», так и в душе самого писателя одновременно сосуществуют как бы *две природы*: «Этой внутренней жизнью, этой борьбой противоречивых устремлений, ценою самопожертвования и самоунижения оживляет и вдыхает душу в свои произведения Гоголь» [13, с.254, 248]. Итак, двойственность в «Шинели» проявляется буквально во всем: и в структуре повествования (комический сказ и мелодраматическая патетика), и в образе главного героя (пассивность при жизни и агрессивность после смерти), и, наконец, в авторской интенции (самоунижение и жажда справедливого возмездия одновременно).

С результатами органического подхода (в какой-то степени и корректируя их) согласуется философско-религиозное прочтение гоголевской «Шинели», которое обосновывает метафизический сюжет борьбы человека с чертом. Так, в известной статье Д. Чижевского «О “Шинели” Гоголя» (1937) вместо распространенного в социально-гуманистической критике сочувствия к «маленькому человеку» была провозглашена этико-религиозная идея о том, что «мир и *черт* ловят человека не только великим и возвышенным, но и мелочами» и что «если человек всю душою запутался в этих мелочах, ему нет спасения» [14, с.27]. Этот религиозно-христианский вариант прочтения гоголевской «Шинели» в общих чертах уже был намечен в статье А. Григорьева «Гоголь и его последняя книга» (1847), в которой, между прочим, дана удивительная оценка главного героя: «Наконец, в образе Акакия Акакиевича поэт начертал последнюю грань обмеления Божьего создания до той степени, что вещь, и вещь самая ничтожная, становится для человека источником беспредельной радости и уничтожающего горя, до того, что шинель делается трагическим *fatum* в жизни существа, созданного по образу и подобию Вечного; волос становится дыбом от злобно-холодного юмора, с которым следится это обмеление...» [15, с.113-114]. Обратим внимание на

реакцию страха (ср.: «волос становится дыбом...») как самую непосредственную реакцию от прочтения «Шинели». В этой связи напрашивается поразительно сходная параллель из другого исследования: «Какой страшный образ – Акакий Акакиевич! В этом изуродованном, больном существе, оказывается, скрыта могучая внутренняя сила. И как необычна, “низка”, неромантична та цель, к которой она обращена. И как жизненно необходима эта цель – шинель! – в его бедной, холодной жизни...» [16, с.399]. В приведенной фразе, казалось бы, все понятно, кроме одного-единственного момента – эпитета «страшный», который вовсе не вытекает из контекста рассуждений исследователя (взятых исключительно из области чистой эстетики) и ими никак не подкрепляется. А вместе с тем нет, наверное, другого эпитета, который бы точнее передавал природу гоголевского персонажа: именно «страшный образ – Акакий Акакиевич!» Но в чем же его такая ужасающе страшная сила (кстати говоря, почувствованная и первыми читателями повести – художественным критиком А. Григорьевым и литературным героем Макаром Девушкиным)?

В приведенной цитате Ю. Манна акцентирована прежде всего могучая внутренняя сила гоголевского персонажа – переживание им платоновского эроса или соприкосновение прозаически обыденного с поэтически возвышенным и трансцендентным, что на языке романтической эстетики давно уже определено как *юмор*. Но эстетическая категория «страшное» (ближайшим синонимом к которому может служить только «ужасное») – это в первую очередь проявление стихийной жизни духа и его законов, причем не важно: стихии природной или моральной. Проявление этой страшной силы в образе Акакия Акакиевича осуществляется по контрасту (излюбленный гоголевский прием): великое особенно бросается в глаза на фоне ничтожно-малого.

Многообразие методологических подходов к гоголевской «Шинели», равно как и проблемно-дискуссионный статус ее прочтения*, обусловлены кардинальной особенностью

* О «многоверсионности» считывания гоголевского текста см.: Грекова Е.В. Социально-бытовые и христианские начала в повести Н.В. Гоголя «Шинель» (К вопросу о трехверсионном считывании текста) // Русская литература XIX века и христианство. – М., 1997.– С. 233–239.

коммуникативной формы произведения – этого поистине воплощенного ценностно-эстетического парадокса. Действительно, ценностно-смысловое единство героя (а эстетическое единство у Гоголя всегда имеет ярко выраженный антропологический характер) может интерпретироваться с различных точек зрения: одновременно с позиции социального и эстетического гуманизма, экзистенциальной и христианской антропологии. Сложность гоголевской эстетики заключается еще в том, что ценностно-смысловое ядро его авторской концепции не остается неизменным в процессе художественной коммуникации, по пути к реципиенту. Оно, если так можно выразиться, лишь только «просвечивает» сквозь повествовательно-стилевую ткань произведения, но при прохождении через нее может серьезно трансформироваться. Этот процесс трансформации смысловой концепции в произведениях Гоголя М. Эпштейн удачно назвал *иронией стиля* [17]. Однако отдадим дань и читателю гоголевской «Шинели» Макару Девушкину – он не просто наивный, но и экзистенциально-проницательный читатель, который, может быть, впервые актуализировал проблему демонической иронии автора, выполняющего по отношению к герою (хочет того автор или нет) внешне завершающую и провокационную роль.

Возможно, именно в силу своего экзистенциального статуса Макару Девушкину дано как-то особенно остро почувствовать «неопределенно-личную субъективность», которую представляет собой рассказчик «Шинели»: «Всюду в повести звучит его “личный тон”, однако какая-либо определенная персонификация его невозможна; определенного рассказчика, отделенного от автора, в повести нет, “рассказывающий сию повесть” сливается с самим автором повести, но он же является и болтливым и “пошлым” лицом, отождествляющимся с самим жестоко преследующим героя повести миром» [1, с.197]. Интересно, что герой Достоевского определяет это «лицо» через неопределенно-личные формы «кто-то» и «он», за которыми угадывается «образ зловеще-таинственной, демонической личности». Вот только некоторые примеры из текста Достоевского. В письме к Варваре Алексеевне от 8 июля, непосредственно обращаясь к указанному адресату, Девушкин тут же, как будто бы совершенно немотивированно, замечает: «Все это вы по совести должны бы были знать, маточка, и он должен бы был

все знать» [с.89]. В другом месте письма, оправдывая свое предназначение усердной, ревностной службой, герой в сердцах досадует на то, что «вот *кто-нибудь* под самым носом твоим, без всякой видимой причины, ни с того ни с сего, испечет тебе пасквиль» [с.89]. Примечательный факт: если автор «Станционного смотрителя» (книги, которую накануне читает Девушкин) называется по имени (и это в порядке вещей), то имя Гоголя по каким-то причинам табуируется. С. Бочаров предлагает объяснение подобному факту: «“Он” не называется по имени у Девушкина-Достоевского, как не называют по имени нечистую силу» [1, с.197]. Насколько в данном случае оправдано говорить об *инфернальном подтексте* гоголевской повести? И как соотносится этот инфернальный аспект повествования (вопрос еще более сложный, выходящий за рамки нарратологии как таковой) с личностью самого художника?

С неопределенно-личной формой восприятия Девушкиным авторского лица у Гоголя связан еще один не менее характерный пример. В плане так называемого внутренне-полемического слова (термин М. Бахтина) героя «Бедных людей» обращает на себя внимание не только строго локализованный в пределах письма от 8 июля «гоголевский» текст, но и непосредственно его предваряющая, любопытная отсылка к Гоголю: «Ну что ж тут в самом деле такого, что переписываю! Что, грех переписывать, что ли? “Он, дескать, переписывает!” “Эта, дескать, крыса чиновник переписывает!” Да что же тут бесчестного такого? Письмо такое четкое, хорошее, приятно смотреть, и его превосходительство довольны; я для них самые важные бумаги переписываю. Ну, слогу нет, ведь я это сам знаю, что нет его, проклятого; вот потому-то я и службой не взял...» [с.71]. Как известно, герой-переписчик, не имеющий собственного слога, но служащий «ревностно», даже, более того, «с любовью», хотя и без всякой надежды на служебное повышение, – это не кто иной, как гоголевский персонаж Акакий Акакиевич, с которым герой Достоевского обнаруживает поразительное сходство. Но, может быть, еще более важным в приведенном речевом пассаже Девушкина представляется «чужое», цитатное выражение «крыса чиновник». Откуда оно? Помимо конкретной сюжетно-фабульной привязки (как можно предположить из текста письма, указанное выражение взято из

разговора Евстафия Ивановича) оно также напрямую уводит к известному гоголевскому тексту. В комедии «Ревизор», в знаменитой сцене вранья (действие третье, явление VI), герой Хлестаков, «пустейший» канцелярский служащий (как аттестует его городничий, «сосулька, тряпка»), обращается к чиновникам города со следующей речью: «Вы, может быть, думаете, что я только переписываю; нет, начальник отделения со мной на дружеской ноге. Этак ударит по плечу: “Приходи, братец, обедать!” Я только на две минуты захожу в департамент, с тем только, чтобы сказать: “Это вот так, это вот так!” А там уж чиновник для письма, такая крыса, пером только – тр, тр... пошел писать» [6, т.4, с.240]. Поразителен тот факт, что в фигуре «чиновника крысы» Хлестаков запечатлевает собственный образ, увиденный как бы со стороны, изображенный «в третьем лице». На деле же получается ласкательный портрет, выписанный без малейшей симпатии, с каким-то даже сатирическим озлоблением. Именно к этому презрительно-оценочному хлестаковскому сравнению чиновника для письма с крысой и восходит, как можно предположить, обиженно-полемическая интонация письма Макара Девушкина.

Герой Достоевского уязвлен словами Хлестакова в самое сердце. Поэтому-то его письменная речь и ухватывается за «хлесткое» гоголевское выражение как за слово «с камешком в чужой огород», слово «со шпильками»: речь его «словно корчится в присутствии или в предчувствии чужого слова, ответа, возражения» [5, с.95]. В этом плане особенно показательно продолжение фразы Макара Девушкина, в котором уже со всей полемической страстью, во что бы то ни стало, утверждается ценность «маленького человека»: «Ну, так я и сознаю теперь, что я нужен, что я необходим и что нечего вздором человека с толку сбивать. Ну, пожалуй, пусть крыса, коли сходство нашли! Да крыса-то эта нужна, да крыса-то пользу приносит, да за крысу-то эту держатся, да крысе-то этой награждение выходит, – вот она крыса какая!» [с. 72].

Но на этом апелляция к Гоголю в письме Макара Девушкина не заканчивается. Приведем еще один достаточно объемный фрагмент, особенно показательный в плане интересующей нас темы: «Как! Так после этого и жить себе смирно нельзя, в уголочке своем, – каков уж он там ни есть, – жить воды не замуля, по пословице, никого не трогая, зная страх Божий да себя самого,

чтобы и тебя не затронули, чтобы и в твою конуру (яркий пример внутренне-полемиического слова, представляющего сниженный вариант идиллического «уголка» и уже предвосхищающего образ «недоброжелателя». – О.З.) не пробрались да не подсмотрели – что, дескать, как ты себе там по-домашнему, что вот есть ли, например, у тебя жилетка хорошая, водится ли у тебя что следует из нижнего платья; есть ли сапоги, да и чем подбиты они; что ешь, что пьешь, что переписываешь?.. Да и что же тут такого, маточка, что вот хоть бы и я, где мостовая плоховата, пройду иной раз на цыпочках, что я сапоги берегу! Зачем писать про другого, что вот де он иной раз нуждается, то чаю не пьет? А точно все и должны уж так непременно чай пить! Да разве я смотрю в рот каждому, что, дескать, какой он там кусок жует? Кого же я обижал таким образом? Нет, маточка, зачем же других обижать, когда тебя не затрогивают!» [с. 89]. Налицо и здесь прямая перекличка с текстом гоголевской «Шинели», с сюжетными перипетиями бедной судьбы Акакия Башмачкина. Дважды упоминаемое словечко «обижать» уже совсем откровенно адресует к проникающим словам Акакия Акакиевича: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?». Но вот продолжение письма Макара Девушкина требует дополнительного комментария.

«Конечно, правда, иногда сошьешь себе что-нибудь новое, – радуешься, не спишь, а радуешься, сапоги новые, например, с таким сладострастием надеваешь – это правда, я ощущал, потому что приятно видеть свою ногу в тонком щегольском сапоге, – это верно описано!» [с.89]. Заметим, что в тексте гоголевской «Шинели» упоминание о сладострастном чувстве Башмачкина от примерки новых сапог отсутствует. Однако в связи с сапогами вспоминается знаменитая сцена из 7-й главы «Мертвых душ», героем которой становится приехавший из Рязани и остановившийся в гостиничном номере поручик, большой охотник до сапог, заказавший уже четыре пары и беспрестанно примеривающий пятую: «Несколько раз подходил он к постели, с тем чтобы их скинуть и лечь, но никак не мог: сапоги, точно, были хорошо сшиты, и долго еще поднимал он ногу и обсматривал бойко и на диво стачанный каблук» [7, т.5, с.141]. Комментируя данную сцену в собрании гоголевских сочинений, В. Воропаев и И. Виноградов, с опорой на свидетельство Л.И. Липранди, а также с

учетом ряда признаний художника, указывают на «чрезмерную страсть к сапогам» самого Гоголя [см.: 7, т.5, с.529-530]. Данное «пристрастие» автора «Шинели» и «Мертвых душ» не могло пройти бесследно для творческой установки «Бедных людей» Достоевского. Не отдает ли тогда пародийным заданием сладострастное чувство Макара Дежушкина, испытываемое им от примерки «тонкого, щегольского сапога»? Не призвано ли оно, по мысли Достоевского, уравнять с этим безызвестным литературным героем знаменитого автора «Шинели»?

«Зачем же других обижать, когда тебя не затрагивают», – утверждает Макар Дежушкин свое моральное кредо. Но вот когда затрагивают, тогда что? Не продиктованы ли откровенная в своей защите «маленького человека» интонация письма Дежушкина и выявленный нами пародийный подтекст авторской позиции «Бедных людей» страстно-полемическим отношением Достоевского к художественной антропологии Гоголя и, прежде всего, к основам его сказовой поэтики? Тем более что поводов для подобной полемики подается автором «Шинели» предостаточно.

Мы уже отмечали, что голос рассказчика у Гоголя, казалось бы, призванный озвучить авторскую интенцию, нередко срывается в область демонической иронии. Проследим только одну номинацию в гоголевском тексте, связанную со словоупотреблением «шинель» и ее сниженным, ироническим дериватом «капот» (кстати сказать, пример во многом аналогичный рассмотренной у Достоевского лексической оппозиции «уголочек – конура»).

Отмеченное наименование, «отнимающее даже благородное имя шинели» и предполагающее уничижительно-пренебрежительный смысл, идет сначала исключительно со стороны чиновничьего окружения, серьезно не затрагивая сознания самого героя, равно как поначалу и сознания рассказчика, сочувственно относящегося к своему герою. Но вот один из колоритных моментов повествования: «Петрович взял капот, разложил его сначала на стол, рассматривал долго, покачал головою... Понюхав табаку, Петрович растопырил капот на руках (символический аналог распятия. – О.З.) и рассмотрел его против света и опять покачал головою» [7, с.116]. В данной сцене обращает на себя внимание наименование шинели «капотом», возможно, еще подкрепленное профессиональной оценкой

опытного портного Петровича, но уже звучащее вполне определенно в дискурсе самого рассказчика.

Куда более «двусмысленным» представляется следующий эпизод, своего рода кульминационный момент всего новеллистического сюжета, нарративный план которого несомненно связан с сознанием главного героя (речь идет об Акакии Акакиевиче как счастливом обладателе новой шинели): «Он возвратился домой в самом счастливом расположении духа, скинул шинель и повесил ее бережно на стене, *налюбовавшись* еще раз сукном и подкладкой, и потом *нарочно* вытащил, *для сравнения*, прежний *капот* свой, совершенно расползшийся. Он взглянул на него, и сам *даже засмеялся*: такая была далекая разница! И долго еще потом за обедом он *все усмеялся*, как только приходило ему на ум положение, в котором находился *капот*. Пообедал он весело и после обеда *уж ничего не писал*, никаких бумаг, а так немножко *посибаритствовал* на постели, пока не потемнело» [7, с.123]. Это поворотная сцена, ключевая для понимания печального окончания судьбы Акакия Акакиевича. Измена житейному предназначению начинается у героя с измены своему «прежнему капоту», через который хотя и просвечивала бедная, худая плоть, но который все-таки являлся для героя – святого угодника – Божьей защитой. Измена проявляется и в усмешке героя, демоническое жало которой еще можно будет оценить в последующем развитии сюжета, и в отказе от переписывания, отходе от устоявшейся годами привычки.

И, наконец, последний пример, в котором фигурирует бедный капот Акакия Акакиевича: «На другой день (после ночной сцены ограбления. – О.З.) он явился весь бледный и в *старом капоте* своем, который сделался еще *плачевнее*» [7, с.127]. «Капот» здесь – заместитель души самого героя, знак его расстроенного вконец психического состояния. Здесь же, по сути, звучит и фатальное предвестие скорой смерти героя, которое на языке немилосердного представителя «благодетельной медицины» будет представлено как «непременный капут». Заметим, что каламбурная игра слов *капот* – *капут* получает в данном случае особо печальный, можно даже сказать, предельно страшный и трагический поворот.

Сказовая повествовательная манера Гоголя заявляет одну из важнейших проблем современной нарратологии. «Понятие сказа

основано на различии интеллектуально и стилистически ненадежного рассказчика и “подразумеваемого автора”, который высится над рассказчиком в силу того, что мы как читатели не можем себе представить, чтобы автор был столь бестолков и глуп» [18, с.70-71]. В свете нарратологической теории заявленную проблему можно было бы определить как проблему «ограниченного повествователя», которая, в свою очередь, выводит к рассмотрению целого комплекса вопросов соотношения автора и рассказчика, или абстрактного автора и повествователя.

Действительно, у Гоголя мы не найдем единой повествовательной точки зрения. Прежде всего, бросается в глаза эксплицитно заявленная позиция повествователя, простодушная и наивная, пронизательно-глубокая и бестолково-глупая одновременно, маркированная местоименной формой первого лица (ср.: «не помню какого-то города», «ибо у нас прежде всего нужно объявить чин», «Мы привели потому это, чтобы читатель мог сам видеть...», «... подавайте нам и Петровича сюда», «Так как мы уже заикнулись про жену...», «бедная история наша», «Но мы, однако же, совершенно оставили *одно значительное лицо...*» и т. д.). Ограниченность точки зрения, которую представляет «рассказывающий сию повесть», либо специально акцентируется в речи повествователя (ср.: «память начинает нам сильно изменять», «ведь нельзя же залезть в душу человеку и узнать все, что он ни думает»), либо – более типичный случай – фиксируется в познавательном кругозоре читателя, который не может не ощущать иронического «зазора» между двумя субъектно-повествовательными инстанциями, соответственно, *автором* и *повествователем*, а потому вынужден совершать по отношению к последней соответствующую «коррекцию».

В самом общем виде отношения автора и «ограниченного повествователя» можно представить так: «Как принято считать, абстрактный автор, не обладая голосом, подспудно обнаруживает некомпетентное поведение ограниченного повествователя, являя собой некую норму необходимого читателю знания. На практике это выражается в том, что ограниченный повествователь, как будто бы сам неявно подтверждает свою “ненадежность”, столь же неявно апеллируя к норме. На месте подобных несоответствий и проявляется ироническое отношение» [19, с.90-91]. Но можно ли

при этом считать, что размывание важнейших нарративных границ (смещение автора и персонального рассказчика) выдвигает у Гоголя на первый план «скорее самый акт писания, нежели игру с пусть дефектной, но достаточно определенной фигурой сказчика» [18, с.71]?

Подобное признание означало бы только одно – в теории это игнорирование ценностно-иерархического подхода к структуре повествования, а на практике господство самого грубого релятивизма, как, например, в претендующем на итоговый характер заявлении М. Вайскопфа: «Мертвенность мира, изображенного в “Шинели”, вновь сливается с его заведомой, уже чисто литературной фиктивностью, отбрасывающей отблеск прихотливой авторской игры не только на облик героев, но и на христианскую мораль повести, на знаменитое “гуманное место”. И если в нем говорится о молодом чиновнике, увидевшем в осмеянном Башмачкине “брата”, то уже на следующей странице герою противопоставляется, как мы помним, “его же брат, молодой чиновник, простирающий до того пронизательность своего бойкого взгляда, что заметит даже, у кого на другой стороне тротуара отпоролась внизу панталон стремешка, – что вызывает всегда лукавую насмешку на лице его”. Иными словами, молодой человек достаточно пронизателен, чтобы разглядеть в Башмачкине брата, а в брате – башмак (расстегнутая стремешка)» [20, с.361]. Хороша же пронизательность молодого чиновника, которая у самого исследователя незадолго до этого (правда, на материале черновой редакции повести) вызывала ассоциации с мотивом одноглазости [20, с.347], хотя, заметим, ущербность зрения, его односторонность подчеркнута и в окончательном тексте «Шинели». Вопрос, видимо, заключается в другом: насколько оказывается пронизателен сам исследователь, который делает такой безапелляционный вывод, игнорируя принципиальное различие «повествователя-резонера» (термин М. Вайскопфа) и рассказчика-пересмешника, находящихся, явно, в неодинаковых отношениях, или степенях близости, к самому автору. Причем должно быть понятно, что, если позиция рассказчика обнаруживает ограниченность кругозора, его сомнительную ценность, то компетентность и ценностная значимость позиции автора вряд ли подвергаются сомнению. Вся

проблема заключается только в компетентных формах обнаружения этой авторской позиции.

Тайну автора у Гоголя во многом выдает финал произведения. Исследуя загадочный, фантастический эпилог повести, Ю. Манн констатировал, что «в целом роль фантастического в “Шинели” сложнее обычной функции завуалированной фантастики» и обусловлено это тем, что «моральное чувство читателя уязвлено» и «ему предлагается “компенсация”, несмотря на подсознательную уверенность, что она невозможна и что об Акакии Акакиевиче рассказано действительно все» [16, с.100]. Парадоксальность в таком случае заключается в том, что открывающая эпилог фраза рассказчика о шумном (хотя бы на несколько дней) существовании героя после смерти, «как бы в награду за не примеченную никем жизнь», звучит иронически серьезно, в то время как в конце концов принимаемая читателем на веру «компенсация», «оставляя все описываемое на уровне проблематического, напоминает, как мизерна и нереальна сулившаяся “награда”» [16, с.100].

Фантастичность, а точнее даже – фантазмагоричность эпилога коренится в существенной особенности мышления Гоголя-художника. В этом плане интересно обратиться к образу Хлестакова, фантазмагоричность которого (отмеченную еще самим автором) очень точно охарактеризовал Д.С. Мережковский (он же увязал воедино сразу три личности гоголевских героев – Хлестакова, Поприщина из «Записок сумасшедшего» и Башмачкина): «Во всех трех случаях личность отомщает свое реальное отрицание; отказываясь от реального, мстит призрачным, фантастическим самоутверждением. Человек старается быть не тем, что есть, потому что не хочет, не может, не должен быть ничем. И в мертвом лице Акакия Акакиевича, и в сумасшедшем лице Поприщина, и в лживом лице Хлестакова сквозь ложь, безумие и смерть мелькает нечто истинное, бессмертное, сверхразумное, что есть во всякой человеческой личности и что кричит из нее к людям, к Богу: я – один, другого подобного мне никогда нигде не было и не будет, я сам для себя все, – “я, я, я!” – как в иступлении кричит Хлестаков» [21, с.216].

Отмеченное Д.С. Мережковским обстоятельство приоткрывает глубинный план художественной антропологии Гоголя. Это вопрос о соотношении социального и духовно-личностного факторов, о

действующем в художественном мире писателя (со всей силой фатальной непреложности) законе компенсации указанных начал.

Примечательно, что наряду с ярко выраженными социальными признаками (происхождение, сословно-профессиональный статус, служебный чин и пр.), определяющими человеческую природу, автор-повествователь достаточно последовательно проводит также аспект морально-этический – нередко даже в противовес социальному. Выпишем в этом отношении наиболее показательные примеры, выделяя указанный аспект курсивом. Так, о директоре Акакия Акакиевича говорится: «Один директор, *будучи добрый человек* и желая вознаградить его (Башмачкина. – О.З.) за долгую службу, приказал дать ему что-нибудь поважнее, чем обыкновенное переписыванье...» [7, с.112]. Вспомним мотивировку (как всегда у Гоголя с налетом иронии), которой руководствуется старуха, хозяйка квартиры, советуя Акакию Акакиевичу по поводу украденной шинели идти прямо к частному, минуя квартального, который «надует, пообещается и станет водить»: «...Он (т. е. частный. — О.З.) бывает также всякое воскресенье в церкви, молится, а в то же время весело смотрит на всех, и ... стало быть, по всему видно, *должен быть добрый человек*» [7, с.126]. Наконец, о *значительном лице* генеральского звания, строжайшем ревнителе служебной субординации, у Гоголя сказано: «Впрочем, он *был в душе добрый человек*, хорош с товарищами, услужлив, но генеральский чин совершенно сбил его с толку» [7, с.128]; «*Сострадание было ему не чуждо; его сердцу были доступны многие добрые движения*, несмотря на то что чин весьма часто мешал им обнаруживаться» [7, с.133].

В. Зеньковский очень точно констатирует, что «за внешним реализмом в рассказе стоит анализ душевных движений, который широко раздвигает то, что принято считать реализмом Гоголя», что «как ни ярка вся реалистическая картина, которую рисует Гоголь, но это *только внешняя оболочка, за которой встает сложная тема о человеческой душе*» [22, с.146]. Вообще следует признать, что концепт «душа» определяет всю художественную антропологию Гоголя. Он составляет «идейное “подполье”» и повести «Шинель», так что, как это ни покажется парадоксальным, «Гоголь (в очень многом) предвосхищает Достоевского именно как

психолог» [22, с.157]. Но не в этом ли как раз и состоит тайна «фантастического реализма» Гоголя?

Идея компенсации природы человека, всей полноты реализации личностного начала обусловила своеобразную художественную эсхатологию Гоголя, которая представлена центральными произведениями писателя второй половины 1830–1840-х годов. Так, немая сцена в «Ревизоре» должна, по мысли автора, вызывать прямую аналогию со Страшным судом. Место мнимого ревизора (ветреной светской совести) заступает на сцене страшный и неподкупный ревизор – совесть, или глаз (он же и глас, т. е. весть) Божий. В этом и заключается устрашающий, inferнальный подтекст данной сцены, ибо свет совести оказывается адским мучением для грешников. Данная идея базируется на представлении, согласно которому «нет какого-то особого адского огня, но все тот же огонь и жар Бога, который составляет блаженство достойных ... мучительно жжет чуждых ему и холодных жителей Ада» [23, с.37].

Прообразовательный (символический) смысл финальной сцены как изображение ситуации Страшного суда находим и в окончании 2-го тома «Мертвых душ». На это обратили внимание комментаторы данного произведения, возводящие финал поэмы к первоначальному наброску «Зачем же ты не вспомнил обо Мне...», который, по замыслу писателя, должен был представлять обличительные слова Иисуса Христа, обращенные к грешнику на Страшном Суде [см.: 7, т.5, с.594]. Но в окончательном варианте эти слова были заменены речью генерал-губернатора перед собравшимися чиновниками города. Попробуем хотя бы в самых общих чертах прояснить программный смысл и символический подтекст данной речи.

Первая ее часть выполнена в тонах ветхозаветного сурового обличения и несет в себе идею правительственного возмездия: «... я должен поступить жестоко, потому что вопиет правосудье. Знаю, что меня будут обвинять в суровой жестокости... Я должен обратиться теперь только в одно бесчувственное орудие правосудия, в топор, который должен упасть на головы <виновных>» [7, т.5, с.454]. Вторая часть речи генерал-губернатора, напротив, продиктована новозаветной идеей милости и любви. «Теперь тот самый, у которого в руках участь многих и

которого никакие просьбы не в силах были умолишь, тот самый бросается теперь к ногам вашим, вас всех просит. Все будет позабыто, изглажено, прощено; я буду сам ходатаем за всех, если исполните мою просьбу. <...> Что тут говорить о том, кто более из нас виноват. Я, может быть, больше всех виноват...» [7, т.5, с.454]. Такой, на первый взгляд, может быть, неожиданный переход от ветхозаветной проблематики к новозаветной в рамках пространной речи одного лица (и к тому же какого лица: в социальной иерархии занимающего одно из самых высоких мест!) вполне закономерно и достаточно полно разворачивает эволюцию христианской антропологии Гоголя – движение от ветхозаветной идеи страха и наказания к новозаветной идее милости и любви. В свете рассмотренных концовок, излюбленных писателем, свое объяснение получает и сюжетный эпилог «Шинели».

Это самое апокалиптическое произведение Гоголя. И несмотря на то, что в нем не просматривается ни однозначно морализирующего финала, ни героя-резонера – носителя авторской тенденции, – именно от «Шинели» обозначается прямой путь ко второму тому «Мертвых душ» и морально-религиозной программе «Выбранных мест из переписки с друзьями».

На место пушкинской гармонии приходят у Гоголя апокалиптические настроения. Интересно, что и в этом плане самый корень различий авторских концепций «маленького человека» у Гоголя и Пушкина уловил именно литературный герой Достоевского – Макар Девушкин. Узвленный в самое сердце, он уже долго не может освободиться от пережитого сердечного содрогания, этого аффективного потрясения самих основ собственного существования.

Если воспользоваться замечанием современного исследователя, то суть этого расхождения можно свести к следующему: «В «Станционном смотрителе» Пушкин утверждает детерминированность человеческого бытия вечным нравственным законом. <...> В гоголевском мире торжество нравственного закона всегда проблематично, если оно и свершается, то на метатекстуальном уровне, в авторском сознании» [24, с.153]. Правда, нельзя отрицать, что и у Пушкина в «Станционном смотрителе» торжество нравственного закона свершается не на уровне фабулы, а на метатекстуальном уровне, в авторском

сознании. Характерен финал повести: печальное кладбище, могилка старого зрителя, в которую врыт черный крест с медным образом. Но притча о блудном сыне, с ее глубочайшим сокровенным смыслом, идеей духовного воскресения («ибо был сын мертв, и ожил»), дает о себе знать и в этом случае, освобождаясь от ходульной трафаретности однозначно счастливого конца. Сцена, в которой дочь зрителя Дуня (по определению деревенского мальчика Ваньки, «прекрасная», «добрая» и «славная») приходит на могилку своего отца и лежит там долго, а потом призывает попа и дает ему денег (видимо, для совершения поминальной службы), – не проявление ли это высшего смысла бытия, оправдания священного статуса самой жизни, даже и в трагедии предполагающей чудо катарсиса? Не отсюда ли и особая эмоциональная аура «светлой печали», в которую окрашивается эпилог повести? Не случайно посещающие рассказчика сомнения («Мне стало жаль моей напрасной поездки и семи рублей, издержанных даром») в конце концов отступают в свете открывшейся его сознанию высшей, идущей от евангельской притчи, морально-религиозной истины: «И я дал мальчишке пятак и не жалел уже ни о поездке, ни о семи рублях, мною истраченных» [25, с.97, 98].

Что касается эпилога «Шинели», то его эффект предельно контрастен по отношению к финалу пушкинской повести. Парадокс заключается в том, что торжество нравственного закона, казалось бы, демонстративно свершающееся даже на уровне фабульно-повествовательном, на уровне авторского сознания и, следовательно, в читательском восприятии связывается не с понятием моральной гармонии и с чувством милости и сострадания, а, напротив, с ощущением дисгармонии, переживанием чувства катастрофы, иначе – с апокалиптическим предчувствием и идеей Страшного суда.

В повести подчеркнута агрессивность природы (выставленная в сюжете в виде «северного мороза»), которая выступает по отношению к бедному чиновному люду обязательно в функции врага или злобного фатума. Но ведь и нравственное возмездие, о чем повествуется в эпилоге и справедливость которого, казалось бы, не может вызывать сомнения ни у автора, ни у читателя, приравнивается в конце концов именно к стихийному явлению. И

проявляется это задолго до финала повести. Достаточно вспомнить в этой связи переживания молодого человека, недавно определившегося в департамент и явившегося свидетелем сцен издевательств над Башмачкиным: «... Вдруг остановился, как пронзенный, и с тех пор как будто все переменялось перед ним и показалось в другом виде. *Какая-то неестественная сила* оттолкнула его от товарищей, с которыми он познакомился, приняв их за приличных, светских людей. И долго потом, среди самых веселых минут, представлялся ему низенький чиновник с лысинкою на лбу, с своими *проникающими словами*: “Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?” – и в этих *проникающих словах* звенели другие слова: “Я брат твой”. И закрывал себя рукою *бедный* молодой человек, и *много раз содрогался* он потом на веку своем, видя, как много в человеке бесчеловечья, как много скрыто свирепой грубости в утонченной, образованной светскости, и, Боже! даже в том человеке, которого свет признает благородным и честным...» [7, с.111]. Так что не стоит удивляться обнаруживающимся в эпилоге гоголевской повести ноткам безличного, так до конца и не персонализированного стихийного начала возмездия.

Итак, уникальное положение «Шинели» (и ее поразительная двусмысленность!) заключается в том, что она приходится на пересечение двух основных линий гоголевского творчества – идей, соответственно, эстетического и христианского гуманизма. Гоголь доказывает, что «христианство может войти в мир *лишь через личность*» [22, с.218]. Но идея личности противостоит, жестко конкурируя с ней и, в конечном счете, подавляя ее, безличное стихийное начало. Стихия предстает не только в космических масштабах природного холода и социального отчуждения, но, может быть, еще в большей степени – в стихии нравственного возмездия, или, если воспользоваться словами самого Гоголя, «страшной мести», которая непосредственно объявляется писателем прерогативой верховного Божества (а в перспективе – и замещающего его образа автора).

Трагический опыт Гоголя-художника, с нашей точки зрения, вполне объемно раскрывают следующие слова Достоевского: «Наши сатирики не имеют положительного идеала в подкладке. Идеал Гоголя странен: в подкладке его христианство, но

христианство его не есть христианство» [26, с.304]. Это законченное резюме – заметим, уже самого Достоевского, а не его литературного героя – только подтверждает произведенные нами с легкой подачи небезызвестного персонажа Макара Девушкина наблюдения над текстом гоголевской «Шинели». Действительно, Гоголь великий идеалист, и это принципиально отличает его от безыдеальной позиции писателей-сатириков. Но идеал Гоголя странен: христианство его не есть подлинное христианство, т. е. то христианство, к которому он стремился на протяжении всей своей творческой жизни.

В подтверждение внутренней духовной драмы Гоголя – писателя и человека – приведем высказывание В. Зеньковского, во многом проясняющее загадочную максиму Достоевского: «Нисколько не ослабляя всей подлинности и серьезности религиозных переживаний Гоголя, мы должны все же сказать, что в его художественном творчестве *не светились лучи христианского восприятия жизни.* <...> *Внешний реализм Гоголя не был в сущности настоящим реализмом* – он был односторонним, не заключая в себе нигде ни одной точки опоры для просветления. Во всяком случае, религиозный романтизм, т.е. *отсутствие религиозного реализма*, и отталкивание от убожества людей (что внутренне чуждо христианству) определяли собой особый акцент во внешнем реализме Гоголя» [22, с.176]. Как подтверждает опыт духовной жизни, к христианству люди приходят, как правило, двумя путями: один связан с чувством страха, ветхозаветной идеей наказания, другой же путь, открытый человечеству в благой вести Иисуса Христа, есть Любовь. Именно второй путь, как мы предполагаем, оказался для Гоголя если не трагически закрытым, то в высшей степени болезненно осложненным и драматическим.

Цитированная литература

1. Бочаров С.Г. Переход от Гоголя к Достоевскому // Бочаров С.Г. О художественных мирах. – М., 1985.
2. Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники: Ежегодник 1984 –1985. – М., 1986.

3. Волошинов В.Н. Слово в жизни и слово в поэзии. К вопросам социологической поэтики // Бахтин под маской. – Вып. 5 (1): Статьи круга Бахтина. – М., 1996.
4. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы: В 2 т. – Т. 1. – М., 1989.
5. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского / 5-е изд., доп. – Киев, 1994.
6. Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. – Т. 1. – Л., 1988. (Здесь и далее все цитаты из Достоевского приводятся по этому изданию с указанием соответствующей страницы в тексте).
7. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. – Т. 3. – М., 1994. (Здесь и далее цитаты из Гоголя приводятся по этому изданию с указанием в тексте соответствующих тома и страницы).
8. Философия филологии: Круглый стол // Новое литературное обозрение. – 1996. – №17. – С. 45-93
9. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб., 1996.
10. Шелер М.М. Избранные произведения. – М., 1994.
11. Шпет Г. Явление и смысл. – М., 1914.
12. Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Поэтика. Хрестоматия по вопросам литературоведения. – М., 1992.
13. Ермаков И.Д. «Шинель» Гоголя как органическое целое // Ермаков И.Д. Психоанализ литературы: Пушкин. Гоголь. Достоевский. – М., 1999.
14. Чижевский Д.И. О «Шинели» Гоголя // Дружба народов. – 1997. – № 1. – С. 199-218
15. Григорьев А.А. Гоголь и его последняя книга // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. – М., 1982.
16. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М., 1988.
17. Эпштейн М. Ирония стиля: Демоническое в образе России у Гоголя // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 19. – С.129–147
18. Жолковский А.К. Перечитывая избранные описки Гоголя // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. – М., 1994.
19. Смирнова Н. Проза Пушкина в свете теории повествования XX века (Проблемы нарратологии: ограниченный повествователь) // Пушкин и теоретико-литературная мысль. – М., 1999.

20. Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. – М., 1993.
21. Мережковский Д. С. Гоголь и черт // Мережковский Д.С. В тихом омуте. – М., 1991.
22. Зеньковский В.В. Н.В. Гоголь // Зеньковский В.В. Русские мыслители и Европа. – М., 1997.
23. Мифы народов мира: В 2 т. –Т. 1.– М., 1991
24. Чернов А.В. Архетип «блудного сына» в русской литературе XIX века // Евангельский текст в русской литературе ХУ111–ХХ веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. – Петрозаводск, 1994.
25. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 4-е. – Т. 6. – Л., 1978.
26. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Т. 24. – Л., 1982.

Анотація

Стаття пропонує дослідження повісті М.В.Гоголя “Шинель” в перспективі феноменології читацького сприйняття.

Annotation

The article offers a research of the story “The Overcoat” by M.V.Gogol in the perspective of reader’s perception phenomenology.

*Стаття надійшла до редакції 3.02.2009
Стаття поступила в редакцію 3.02.2009*

УДК 821.161.1.09

Свенцицкая Э.М.

СЛОВО И ГЕРОЙ В ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ «ШИНЕЛЬ»

Как известно, в одной из первых редакций данное произведение называлось «Повесть о чиновнике, крадущем шинели». В изменении названия проявляется одна из ведущих закономерностей художественного мира повести: перенос акцента с героя, события на слово, название. Отдельная жизнь слова с самого начала в произведении столь же важна, как и повествование о событиях.

Следует отметить, что на протяжении всей повести она, эта жизнь слов, развертывается параллельно повествованию. Можно сказать, что появление в тексте каждого их героев становится поводом для своеобразной актуализации этой жизни: появляются фразы, которые не имеют в себе никакого содержания, кроме роста слова и выхода этой чисто словесной энергии на поверхность повествования. Например, после описания Петровича читаем следующее: «Он уже минуты три продевал нитку в иглиное ухо, не попадал и потому очень сердился на темноту и даже на самую нитку, ворча вполголоса: “Не лезет, варварка; уела ты меня, шельма этакая!”» [1, с.136]. Еще более явно рост слова можно наблюдать при появлении “значительного лица”: «Нужно сказать, что одно значительное лицо недавно сделался значительным лицом, а до того времени он был незначительным лицом. Впрочем, место его и теперь не почиталось значительным по сравнению с другими, еще значительнейшими. Но всегда найдется круг людей, для которых незначительное в глазах прочих есть уже значительное... Приемы и обычаи значительного лица были солидны и величественны, но немногосложны. Главным основанием его системы была строгость. “Строгость, строгость и – строгость”, – говаривал он обыкновенно, и при последнем слове обыкновенно смотрел очень значительно в лицо тому, которому говорил» [с.151]. Единственным событием данного пассажа является умножение или размножение слова. Вначале слово «значительный» повторяется с небольшими вариантами, затем – «строгость» повторяется 4 раза, и

трижды – без всякой смысловой целесообразности, как и слово «обыкновенно» во втором случае, «говаривал» отражается в «говорил» в конце фразы. Таким способом и выстраивается в повести параллельная реальность слова. Характерно, что даже в назывании «значительного лица» эта параллельность проявляется: «лицо сделался», «лицо был», соединение существительного среднего рода с глаголом мужского как раз и раскрывает тот факт, что «значительное лицо» – слово, которое живет само по себе, а человек, им обозначаемый, – сам по себе.

Собственно, именно эта отдельная жизнь слов порождает тот «прием звукового воздействия», ту «артикуляционно-мимическую звуко речь», о которых пишет Б.М. Эйхенбаум [2, с.411, 415]. Ведь повторение слова ведет за собой деактуализацию или размывание его рационального элемента, что в свою очередь сосредоточивает внимание на его звуковой оболочке как возможном поле порождения иных значений. Конечно, эти значения не обладают прежде всего определенностью, как в привычном нам языке, но именно сама их возможность как возможность надстроить над рассказываемым анекдотом дополнительные смыслы важна в данном случае для писателя.

Безусловно, наиболее выразительно вышеназванная интенция повествования проявляется в связи с главным героем. Имеется в виду рождение и наречение именем Акакия Акакиевича. В связи с фамилией героя возникает не просто «каламбур» [2, с.413], а именно рост слова (то, что фамилия «произошла от башмака», очевидно, а как и почему, неизвестно). То есть, перед нами чистое словесное движение, словесная энергия накапливается, а слово «прорастает» в совершенно неожиданных местах – в двух разутых женщинах, которые симметрично возникают перед и после кражи шинели: на картине, которую он видит по дороге к столоначальнику, изображена «какая-то красивая женщина, которая скидала с себя *башмак*, обнаживши, таким образом, всю ногу, очень недурную» [с.146] (выделено мною. – Э.С.); а когда он возвращается домой, «старуха, хозяйка квартиры его, услыша страшный стук в дверь, поспешно вскочила с постели и с *башмаком* на одной только ноге побежала отворять дверь...» [с.149] (выделено мною. – Э.С.).

Аналогичным образом и имя Акакия Акакиевича – не просто имя, а духовная сущность и судьба, ведь оно происходит от древнегреческого “акакос” – кроткий, незлобивый – и именно эти качества герой демонстрирует до того момента, когда у него крадут шинель. Кроме того, в момент крещения он “заплакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник” [с.130], и далее говорится, что «он, видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове» [с.131]. Таким образом, получается, что имя определяет жизненное целое героя, он происходит из своего имени помимо других каких-либо мотиваций.

В этой связи особенно важен сам момент наречения именем, не случайно, в этой логике, развернутый в целый эпизод. Своеобразно речевое поведение «покойной матушки», которая, следовательно, уже только слово. Тут не просто «своеобразная артикуляционная мимика – звуковой жест» [2, с.414]. «Имена все такие», «какие все имена» [с.130], – говорит она, и здесь, опять-таки, проявляется отдельная жизнь слова, то есть просто определение с произвольным и множественным семантическим наполнением мотивирует, определяет, что не эти имена дадут герою, а другое, и, как уже было сказано, тем самым определяет полностью его самого. По сути, в данном фрагменте рассказаны две истории – о герое и об имени, о рождении героя и появлении имени, что и делает возможным финальные фразы «Таким образом и произошел Акакий Акакиевич... Итак, вот каким образом произошло все это» [с.130]. Эти фразы, как пишет Б.М. Эйхенбаум, «производят впечатление игры с повествовательной формой – недаром и в них скрыт легкий каламбур, придающий им вид неуклюжего повторения» [2, с.417]. На самом же деле здесь нет игры, а просто маркируется завершение двух разных, но переплетенных в тексте историй: истории имени и истории рождения Акакия Акакиевича («произошел Акакий Акакиевич» – «произошло все это»).

Ясно, что эта жизнь слов создается автором. Б.М. Эйхенбаум пишет: «Его действующие лица – окаменевшие позы. Над ними, в виде режиссера и настоящего героя, царит веселящийся и играющий дух самого художника» [2, с.412]. Но здесь как раз не “над ними”, а рядом с ними и в них зримо присутствие автора. Прежде всего, несмотря на то, что “сказ стилизован под особого

рода небрежную, неприхотливую болтовню» [2, с.416], здесь очень явно выражено собственно литературное измерение, произведение осознанно пишется в определенном жанре и обращено к читателю: «Что касается до чина... то он был то, что называют вечный титулярный советник, над которым, как известно, натрунили и наострились вдоволь разные писатели, имеющие похвальное обыкновение налегать на тех, которые не могут кусаться» [с.130]; «Мы привели потому это, чтобы читатель мог сам видеть, что это случилось совершенно по необходимости и другого имени дать было никак невозможно» [с.131]; «...но так уж заведено, чтобы в повести характер всякого лица был совершенно означен...» [с.135]; «Но прежде читателю должно узнать, где взялась первая половина» [с.141].

Таким образом, здесь одновременно разворачивается письменное, осознанно литературное повествование с элементами рефлексии над его организацией (в этом плане особенно характерен второй пример) и устный рассказ, «бедная история».

Из взаимообращенности этих двух форм повествования рождаются две осознанные авторские установки. Первая – «сострадательная», в которой происходящие с героем события возбуждают эмоции читателя и которая наиболее четко представлена в тех моментах, которые Б.М. Эйхенбаум называет «сентиментальной декламацией» [2, с.417]: «И долго потом, среди самых веселых минут, представлялся ему низенький чиновник, с лысинкой на лбу, с своими проникающими словами: "Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?" – и в этих проникающих словах звенели другие слова: "Я брат твой"» [с.132]. Вторая установка – чисто аналитическая, когда события становятся поводом не обязательно для поучения читателя, но, во всяком случае, для обобщения, для вывода каких-то общезначимых закономерностей: «Исчезло и скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, даже не обратившее на себя внимание и естествонаблюдателя, не пропускающего посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп...но для которого все же таки, хотя перед самым концом, мелькнул светлый гость в виде шинели, ожививший на миг бедную жизнь, и на которую так же потом нестерпимо обрушилось несчастье, как обрушивалось на царей и повелителей мира...» [с.156]. Очень

характерно, что оба представленных фрагмента строятся по принципу умножения слова, основываясь в общем на том, что уже было сказано ранее, но как бы поворачивая уже воссозданные события в противоположные стороны: в первом случае приближая к воспринимающему субъекту («брат твой»), во втором, – наоборот, увеличивая дистанцию и возводя к общечеловеческому закону («как обрушивалось на царей»).

Здесь автором не просто прочувствуется и переживается взаимообусловленность двух данных установок, но прежде всего проблематичность существования героя при их реализации. В обоих случаях герой становится предметом, поводом, эта та ситуация, которую М.М. Бахтин описал следующим образом: «Автор завладевает героем, вносит вовнутрь его завершающие моменты, отношение автора к герою становится отчасти отношением героя к себе самому» [3, с.20]. Герой здесь не просто завершен, не просто «сознание героя, его чувство и желание мира – предметная эмоционально-волевая установка – со всех сторон, как кольцом, охвачены завершающим сознанием автора о нем и о мире» [3, с.14], он просто помещен в жестко очерченный мир не просто «маленький», как пишет Б.М. Эйхенбаум, а прежде всего замкнутый и совершенно отъединенный от мира других людей: «Но ни одного слова не отвечал на это Акакий Акакиевич, как будто никого и не было перед ним, это не имело влияния на занятия его» [с.131]; «Ни один раз в жизни не обратил он внимания на то, что делается и происходит всякий день на улице» [с.133].

Существуя в этом замкнутом мире, герой еще и подчинен автору: автор – пишет, а герой – переписывает.

Собственно, именно мир чужого слова и есть тот мир, в котором так безвыходно заключен герой: «Там, в этом переписывании, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы были у него фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его» [с.132]. И еще более явно: «Но Акакий Акакиевич если и глядел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком написанные строки, и только разве если, неизвестно откуда взявшись, лошадиная морда помещалась ему на

плечо и напускала ноздрями целый ветер в щеку, тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на середине улицы» [с.133]. Таким образом, чужое слово и есть подлинная реальность героя, он в ней и ею живет, а жизненная реальность при этом существует параллельно, как абсолютно не значимая для героя. Но именно парадоксальным образом все проявления жизни героя, его чувства перемещены в реальность чужого слова, то есть вне жизни он вполне живой.

С другой стороны, помещая героя в мир слова, автор совершенно отнимает у него дар этого слова: «Нужно сказать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большею частью предложениями, наречиями и наконец, такими частицами, которые не имеют никакого значения» [с.137]. В сущности, в нем концентрируется тот самый рост слова, та самая жизнь слова вне логики, которые являются основой художественного мира повести. Но, транспонированные на человека, они отнимают у него прежде всего часть жизненной активности, делают его наполовину словесным предметом.

Эта межеумочная ситуация разрешается дальнейшим ходом повествования.

Здесь появляется шинель – не как вещь, а как действенное и преобразующее слово. Это слово обрело плоть, оно очеловечено, субъективировано: «С этих пор как будто бы самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто бы он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась проходить с ним жизненную дорогу, – и эта подруга была не кто иная, как та же шинель ...» [с.142]. С другой стороны, не теряя этой плоти, шинель превращается в «вечную идею будущей шинели» [с.142], в «светлого гостя, оживившего на миг бедную жизнь» [с.156]. В последнем примере как раз новая интенция повествования выходит на поверхность, жизнь героя именно благодаря шинели становится действительно живой, и далее именно шинель, по сути становится инициатором происходящих событий, по мере развертывания которых герой становится все более и более активным в жизненном плане, что отражается в его постоянных передвижениях в пространстве, в выходе за пределы своего замкнутого мира (он дважды идет к Петровичу, и еще неоднократно к нему приходит, ходит с ним в лавку, затем, после того, как шинель сшита, идет на

вечер к помощнику столоначальника, затем к частному приставу, к значительному лицу, пока в конце концов вообще не уходит из этого мира – умирает).

Кроме того, постепенно изменяется и его слово. Прежде всего, именно шинель становится причиной того, что на страницах повести появилась речь Акакия Акакиевича сама по себе. Качественная разница между первой репликой героя («Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?») и дальнейшей речью героя проявлена в авторской пунктуации. Если эта реплика оформлена как прямая речь, со всех сторон окруженная речью автора, по сути, не живая речь, а цитата, иллюстрация, то далее слова героя оформляются как диалог, то есть как нечто самоценное и автономное. Меняется и характер речи героя. В начале разговора с Петровичем Акакий Акакиевич действительно косноязычен, не может закончить фразы, что вполне соответствует уже приведенной авторской характеристике. Но уже отказ Петровича починить шинель делает речь героя гораздо более осмысленной и живой: «Отчего же нельзя, Петрович?... ведь только всего что на плечах поистерлось, ведь у тебя есть же какие-нибудь кусочки...» [с.138]; «Петрович, пожалуйста... как-нибудь поправь, чтобы хоть сколько-нибудь послужила» [с.139].

В этот же момент меняется и характер внутренней речи героя: от косноязычия сразу после разговора с Петровичем («Так этак-то! вот какое уж, точно, никак неожиданное, того...этого бы никак...этакое-то обстоятельство!» [с.140]) до вполне членораздельного и логичного рассуждения после реплики будочника: «Ну нет, – сказал Акакий Акакиевич, – теперь с Петровичем нельзя толковать: он теперь того...жена, видно, как-нибудь поколотила его. А вот я лучше приду к нему в воскресный день утром: он после канунешней субботы будет косить глазом и заспавшись, так ему нужно будет опохмелиться, а жена ему денег не даст, а в это время я ему гривенничек и того, в руку...» [с.140]. Тот же уровень речевой свободы сохраняется и в разговоре со значительным лицом, несмотря на страх, который испытывает герой: «Но, ваше превосходительство... я ваше превосходительство осмелился утрудить потому, что секретари того... ненадежный народ» [с.153]. Обратим внимание также, что именно в связи с шинелью впервые в тексте возникает представление о том, что

автор не все знает про героя, что он не полностью ему подвластен и имеет собственную автономную территорию, возникает мысль о границе между автором и героем как принципиально другим: «А может быть, даже и того не подумал – ведь нельзя же залезть в душу человека и узнать все, что он ни думает» [с.146].

Итак, мы убедились, что именно шинель как действующее и преобразующее слово изменяет внутреннюю природу героя, пробуждает его жизненную и словесную активность и в конце концов является причиной его выхода за пределы замкнутого мира, очерченного для него автором. Смерть героя и есть уход от завершения, ведь именно с момента, когда смерть героя становится реальностью, граница между ним и автором становится все более и более твердой: «Слышал ли Акакий Акакиевич эти произнесенные роковые для него слова, и если и слышал, произвели ли они на него потрясающее действие, пожалел ли он о горемычной своей жизни, – ничего этого неизвестно» [с.155]. Собственно, бред Акакия Акакиевича описан так подробно для того, чтобы показать процесс его ухода из мира, из космоса, в незавершимый и непознаваемый хаос: «Явления, одно другого страннее, представлялись ему беспрестанно: то видел он Петровича и заказывал ему сделать шинель с какими-то западнями для воров, которые чудились ему беспрестанно под кроватью, и он поминутно призывал хозяйку вытащить у него одного вора даже из-под одеяла; то спрашивал, зачем висит перед ним старый капот его, что у него есть новая шинель... Далее он говорил совершенную бессмыслицу, так что ничего нельзя было понять; можно было только видеть, что беспорядочные слова и мысли ворочались около одной и той же шинели» [с.155]. Именно шинель, уже безусловно как слово, так как параметры вещного мира тут уже полностью нарушены, становится своеобразным «двойным агентом», посредником между космосом и хаосом, и с ней же герой уходит от авторского завершения, не желая быть предметом жалости, не соглашаясь на роль наглядного пособия для обобщения и демонстрации всеобщих закономерностей, демонстрируя собственную эстетическую активность.

Собственно, это и происходит в последней, «фантастической», части повести. Эта часть Б.М. Эйхенбаумом явно недооценивается: «Развернутый в финале анекдот уводит в сторону от “бедной истории” с ее мелодраматическими эпизодами. Возвращается

начальный чисто комический сказ со всеми его приемами. Вместе с усатым привидением уходит в темноту и весь гротеск, разрешаясь в смехе» [2, с.421]. Нам представляется, что это как раз не возврат, а качественно новый поворот повествования. С одной стороны, данный фрагмент резко противоположен предыдущему тексту по манере изложения. В предыдущем тексте автор эксплицирован, он постоянно обращается к читателю, высказывая свои мнения и оценки, и читатель постоянно ощущает его речь, его оговорки, переходы от предмета к предмету, то есть перед нами субъективное повествование. В последнем фрагменте повествование становится безличным (очень характерный момент: когда не автор, не «мы», а «долг справедливости требует сказать» [с.157] – такова теперь мотивировка речи), нет прямых обращений к читателю – перед нами эпически объективное повествование. При этом говорится в этом фрагменте о событиях фантастических, выходящих за пределы жизненной достоверности, в то время как до этого повествуется о событиях вполне реальных. Перед нами как будто бы два совершенно разных произведения, и меняется не только предмет и манера повествования, но и другие основы художественного мира. Полностью преобразуется герой: этимология его имени тут уже никак не оправдывает себя, да и сущность имени тоже видоизменяется: оно уже не судьба и характер, а просто знак конкретной индивидуальности: «узнал в нем Акакия Акакиевича» [с.156], «и не без ужаса узнал в нем Акакия Акакиевича» [с.159]. Точно также и воссоздание отдельной жизни слова здесь отсутствует, и речь Акакия Акакиевича выглядит совершенно связной: «А! Так вот ты наконец! наконец я тебя того, поймал за воротник! твоей-то шинели мне и нужно!» [с.159].

С другой стороны, в этих двух историях есть и моменты сходства. Акакий Акакиевич здесь меняется, конечно, но не полностью. Остается в нем «одна, но пламенная страсть», только раньше этой страстью были чужие слова, а теперь – чужие шинели. Ряд схождения возникает и при повествовании о событийной кульминации данного фрагмента – встрече мертвого Акакия Акакиевича со значительным лицом. Так, Акакий Акакиевич после встречи со значительным лицом явно близок к смерти: «Акакий Акакиевич так и обмер, пошатнулся, затрясся всем телом и никак не мог стоять: если бы не подбежали сторожа тут же поддержать

его, он бы шлепнулся на пол; его вынесли почти без движения» [с.154]. Точно также и значительное лицо после встречи с Акакием Акакиевичем «чуть не умер» [с.159]. Практически одними и теми же словами и далее говорится о состоянии этих героев после грабежа шинели: «Акакий Акакиевич прибежал домой в совершенном беспорядке...» [с.149]; «Бледный, перепуганный и без шинели...он (значительное лицо – Э.С.) приехал к себе и провел ночь в весьма большом беспорядке...» [с.160].

Таким образом, данные истории соотносятся между собой, как пазлы в головоломке, демонстрируя сходство несходного и одновременно дополняя друг друга. Учитывая противоположность в манере повествования, можно предположить, что субъектом эстетической активности здесь становится герой и, следовательно, слова Ф.М. Достоевского «Все мы вышли из “Шинели” Гоголя» нужно понимать буквально, в том смысле, что этот тип художественности уже был заложен в «Шинели», никакого «коперниковского переворота» не произошло. Очень симптоматична в этом плане реакция на повесть Макара Девушкина, героя повести «Бедные люди» Ф.М. Достоевского: «И для чего же такое писать? И для чего оно нужно?.. Прячешься иногда, прячешься, скрываешься в том, чем не взял, боишься нос подчас показать – куда бы там ни было, потому что пересуда трепещешь, потому что из всего, что ни есть на свете, из всего тебе пасквиль сработают, и уж вся твоя гражданская и семейная жизнь твоя по литературе ходит, все напечатано, прочитано, осмеяно, пересужено!» [4, с.57]. Тут именно неприятие завершенности героя, представление о нем как о средстве, высказанное другим героем, который уже в другом статусе – статусе субъекта словесной активности. При этом Макар Девушкин улавливает еще одну особенность гоголевского героя. С одной стороны, он – «пустой какой-то пример из повседневного, подлого быта», а с другой стороны, – тут же рядом, буквально через две строки: «...это просто неправдоподобно, потому что и случиться не может, чтобы был такой чиновник» [4, с.57]. Возможно, здесь идет речь уже о внежизненном целом героя, которое как раз и создает, достраивает сам герой в последнем фрагменте «Шинели». Это понятие в данном случае не носит иерархического характера, а просто представляет собой нечто иное по отношению к целому жизненному и могущему

быть завершенным. В данном случае перед нами ситуация, четко очерченная во фрагменте, кажущемся словесной игрой: «поймать мертвеца во что бы то ни стало, живого или мертвого» [с.157]. Речь идет о том, что человек может быть живым и мертвым одновременно: мертвого можно поймать, и живой может быть мертвецом – и все это совмещается в одном субъекте в один промежуток времени, и граница здесь внутри, она также тонка и легкопереходима, как граница между «реальной» и «фантастической» частями «Шинели». И если тип художественности, свойственный Ф.М. Достоевскому, в гоголевской «Шинели» действительно заложен, то из последнего рассуждения прорисовывается еще и повествовательная стратегия, свойственная символистской прозе: когда герой существует одновременно в двух планах – бытовом и сакральном (или инфернальном), являясь сам своим призраком.

Цитированная литература

1. Гоголь Н.В. Шинель // Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 6 т. – Т.3. – М., 1952. (В дальнейшем цитируем по этому изданию, указывая в скобках страницу).
2. Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ / Сост. Д.Кирай, А. Ковач. - Будапешт, 1982. – С.409 – 421.
3. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
4. Достоевский Ф.М. Бедные люди // Достоевский Ф.М. Бедные люди. Повести. – Л., 1984.

Анотація

У статті досліджується окреме життя слова в повісті М.В. Гоголя «Шинель», яке від самого початку розгортається паралельно з оповіддю про події. За цією логікою шинель – не річ, а діяльне й перетворювальне слово. У зв'язку з цим змінюється духовна сутність героя, який стає суб'єктом естетичної активності.

Annotation

The article studies the separate life of the word in the story of N.V. Gogol "The Overcoat" which from the very start unfolds parallel with the events' description. According to this logic, the coat is not a thing but an active and recreating word. In connection with this, the spiritual being of the hero is being changed and the hero becomes the subject of the esthetic activity.

Стаття надійшла до редакції 19.02.2009
Статья поступила в редакцию 19.02.2009

**РАЗДЕЛ 2
КОНЦЕПТЫ «ШИНЕЛИ»: ГЕНЕЗИС, ПОЭТИКА,
ОНТОЛОГИЯ**

УДК 821.161.1.09

Вайскопф М.Я.

МАТЕРИАЛ И ПОКРОЙ ГОГОЛЕВСКОЙ «ШИНЕЛИ»*

«Шинель», созданная Гоголем в начале 1840-х гг., сопряжена была у него с выработкой новой, социально-религиозной доминанты и отразила на себе всю сбивчивость и противоречивость этого процесса. В известном смысле повесть утилизowała эту неуверенность и противоречивость, трансформировав ее в необычайно насыщенные и амбивалентные образы, которые соединяют в себе демонологические, агиографические, позднеромантические и натуралистически-бытовые тематические ряды. Каждый элемент сюжета окрашивается смежным смыслом и заряжается смежной символикой.

Подхватывая, в частности, канонизированный романтизмом показ страдающего художника, Гоголь травестирует его до уровня графомана-переписчика, внедренного в натуралистически-бытовой контекст. Предшественниками Акакия Акакиевича были тут бальзаковские (Горио, Шабер) и гофмановские романтические герои – прежде всего Ансельм из «Золотого горшка», о котором мне приходилось уже довольно много писать (отчасти вслед за Ю.В. Манном, сосредоточившим внимание на поведенческих приметах, сближающих этот типаж с Башмачкиным). Я акцентировал, преимущественно, общий мотив переписывания в «Шинели» и «Золотом горшке». Именно Ансельму, на мой взгляд, в наибольшей мере суждено было подключить образ гоголевского переписчика к мистико-символической традиции.

С середины 1830-х и особенно с начала 1840-х гг. гофмановское влияние вытесняется в России, как до того во

* Вайскопф М.Я. *Материал и покрое гоголевской «Шинели»* // Вайскопф М.Я. *Птица тройка и колесница души.* – М., 2003. – С.186-196

Франции, новой, социальной установкой, погружавшей романтического анахорета в жалкую бытовую среду. Как известно, популярная в 1830-х годах тема бедного чиновника и вообще «маленького человека», представлена была двумя разновидностями: сатирической и сентиментально-мелодраматической [1, с.103]. Обе подпитывались французским физиологическим очерком 1830-х гг. Сатирическая версия олицетворялась, в частности, стереотипной фигурой Жозефа Прюдома, самодовольного и тупого учителя каллиграфии из популярнейших «Народных сцен» (1830) – пьесок Анри Монье [2]. Сентиментальный же вариант предопределялся во Франции христианско-филантропическими, а подчас – и христианско-социалистическими тенденциями эпохи. Под этим воздействием патетика христианского братолюбия проникает и в русскую периодику. Скажем, в конце 1835 г. «Московский наблюдатель» переводит типичный «физиологический очерк» подобного рода – «Парижские нищие» (№ 13), а весной следующего, 1836 года, дает как бы отечественный его вариант: это филантропическая заметка Ф. Глинки о мастеровом Федоте Исаеве, который чуть не погиб ночью на морозе и теперь, обмороженный и утративший способность работать, бедствует со своим семейством. Автор просит по-христиански помочь несчастному. Такие же филантропические мотивы вторгаются и в русскую новеллистику, как в ее «чиновничью» тему, так и в истории о злосчастных художниках. Один из них, выведенный у Тимофеева (повесть «Художник», 1834), предвосхищает знаменитое «гуманное место» в «Шинели» («*Я брат твой*»); он, «со слезами на глазах», взывает к своим обидчикам: «За что они так ненавидят меня <...> Разве я не такой же человек, как они?»; «Взгляните на меня! *Я брат ваш*» [3, с.299]. На примере Ушакова можно проследить, как эволюционирует в аналогичном направлении прежний фарсовый силуэт «маленького человека». В 1832 г. Ушаков публикует рассказ «Иона Фаддеевич» (по мнению Гиппиуса, давший толчок «Шинели»). Уродливого, глуповатого героя осыпают издевательствами и прочие персонажи, и сам автор, который, впрочем, симпатизирует своему незлобивому Ионе Фаддеевичу [4, с.137-150]. Спустя три года выходит другой ушаковский рассказ на близкую тему – «Пиюша» (прославившийся шаржем на

Белинского). Герой – недалекий, но честный и добросовестный чиновник по имени Тихон Михеевич; невеста называет его *Тиша*. (Не отсюда ли первоначальная фамилия гоголевского чиновника – *Тишкевич*?) «Молодые чиновники, народ веселый и насмешливый» тоже подтрунивают над ним – но уже далеко не так злобно, как над Ионой Фаддеевичем; свое расположение и христианское сострадание к «маленьким людям» автор передает сентенцией, также упреждающей гуманные ноты «Шинели»: «Самому бесчувственному тайный голос скажет: “Не тронь! Вспомни, что это также создание Божье, которое имеет право наслаждаться своим уделом жизни”»* [5, с.50].

В романе Греча «Поездка в Германию» (1831) один и тот же образ дан пока еще словно в двух аспектах – традиционно-обличительном и высоком – и соответственно распределен между двумя персонажами. Первый – как бы русский подвид Жозефа Прюдома, безобразный, самодовольный и глупый чиновник Иванов. Перед нами – глумливый прообраз трогательно-неразумного гоголевского писца, самозабвенно преданного переписыванию и вовсе не понимающего смысл воспроизводимого текста: «Впрочем, как в природе нет такого *животного*, которое не приносило бы какой-нибудь пользы, так и Иванов имеет свое достоинство: он отличный каллиграф, и *весьма искусно и красиво не пишет, а малюет буквы* <...> К тому присовокупляется еще необыкновенная и неоцененная в писце добродетель: *он вовсе не понимает того, что пишет*. Не раз случалось ему переписывать в департаменте, по просьбе товарищей, довольно ясные эпиграммы на самого себя. Перепишет и носит с самодовольством по всем отделениям и столам, приговаривая: “Каково написано? а?”» [8, с.13-14].

В первоначальном наброске «Шинели» Гоголь аттестовал героя в той же уничижительной манере – как существо самодовольное и

* К прежней сатирической традиции принадлежит зато у Гребенки антипатичный Лука Прохорович. Его кротость толкуется как жалкое «подобострастие»: «Казалось, он считал себя виновным пред всяким коллежским ассесором, а в департаменте слыл великим мастером чинить перья»[6, с.91]. О контрастной связи «Шинели» с повестью «Лука Прохорович» см.: *Гиттус В.* Указ. соч. [1, с.103-104], а также: *Маркович В.М.* О связи и трансформациях «натуральной» новеллы и двух «реализмах» в русской литературе XIX века [7, с.122].

«очень доброе животное»; но, взяв у Греча семантический абрис типа, он его очеловечил – причем несколько похоже на то, как это сделал автор «Поездки в Германию» с другим своим персонажем – честным, трудолюбивым, хотя тоже недалеким чиновником-немцем. При всем своем сходстве с безответным Акакием Акакиевичем это скорее предтеча сердобольного молодого человека в «Шинели» и вообще позднего гоголевского представления об идеальном чиновнике: «В числе молодых людей, находившихся в моем столе в департаменте, отличил я одного молодого иностранца; он понравился мне необыкновенною точностью, исправностью и прилежанием <...> Ума он был не обширного, но этого в его должности и не требовалось. *Товарищи <...> частенько над ним трунили. Он все сносил терпеливо, не отвечал на насмешки и продолжал работать*» [8, с.140].

Бывает, впрочем, что «прюдомовская» доминанта отодвигает облик бюрократического труженика или того же каллиграфа в демоническую или полудемоническую сферу. В таких случаях фигура переписчика, связанная с образом всемирного бездушного Писца во вкусе Новалиса, холода и бездушия, явственно возводится романтической поэтикой к теме ветхозаветных мертвых букв апостола Павла, убивающих душу. По этой канве выйдет портрет старого переписчика в «Абадонне» Полевого: «Это мой переписчик ролей, старый <...> и престранный человек, настоящая машина. Вообразите, что он с утра до вечера сидит за своими ролями; при нем можно говорить что вам угодно -- он ничего не слышит и не понимает; *он не понимает даже и того, что он пишет, хотя списывает без малейшей ошибки* и может отлично прочесть вам тысячи стихов и тома прозы» [9, с.102-103]. Казалось бы, это почти точный прототип гоголевского писца; однако у Полевого образ несет отрицательную семантическую нагрузку (тоже имеющую аналоги в «Шинели») – он воплощает косность и бесчеловечность мира, обступающего поэта, и оттеняет собой его творческий дар. Недаром он носит вполне демоническую фамилию Шлангенбург (т.е. Змеград).

И он, и педантический подвижник Греча были все же исключениями на фоне других предшественников Акакия Акакиевича, наподобие Ансельма, Квазимодо, Шабера, загоскинского Кузьмы Мирошева или кротких божьих

страстотерпцев у Полевого и Тимофеева. Маркированная «кротость» ориентировала этот типаж на евангельскую модель. Так, незаконнорожденный тимофеевский Художник носит «с колыбели терновый венец»; новозаветные аллюзии, адаптированные к «неистойой» школе, у Тимофеева неимоверно утрированы: мальчик, который «был предметом насмешек своих сверстников, товарищей, предметом презрения всей дворни», жил «в сору, вместе с овцами и коровами» (мотив вифлеемского хлеба); часто ночевал он и «в помойной яме»: «...Мне везде было хорошо, где никто не обижал меня» [3, с. 237-238, 266].

Духовной компенсацией для такого страдальца становилась его явная, либо прикровенная «страсть», которая в сюжете о художниках переносилась на некий сакральный или полусакральный артефакт (модель, во многом подсказанная Вакенродером). Сквозь завесу повседневности и вещного бытового окружения эстетически ориентированный герой прозревал заветный метафизический образ, который подвергался эротической феминизации и воспринимался в качестве небесной заступницы. С этим изображением или художественным текстом герой устанавливал особый визуально-акустический контакт. Так происходит, например, с юным тимофеевским Художником, который в ангеле Рафаэля обретает, наконец, покровителя и подругу на жизненном пути: «С этих пор я начал жить новою жизнью <...> Мне достаточно было только вспомнить о своем идеальном друге, и он тотчас же являлся предо мною со своею небесною улыбкою <...> И скоро мой ангел начал являться мне во сне в виде <...> доброй девушки»; «С некоторого времени я как будто переродился. Как будто я не один теперь... Да, нас двое» [3, с.241-242, 279].

В 1830-х годах, однако, эти прозрения и причащение высшим силам перестают быть прерогативой одного лишь художника. Мечты Акакия Акакиевича о шинели, окрашенные известной агиографической символикой, тоже подаются как травестия аскетического, подготовленного постом, духовного восхождения* – от мертвых букв к «подруге жизни», подлинной ризе Христовой, – в терминах духовного видения, всегда венчаемого мистическим

* См. хотя бы *Schillinger John. Gogol's Overcoat as a Travesty of Hagiography // Slavic and East European Journal 16, 1972. P. 36-41.*

браком: «Даже он совершенно приучился голодать по вечерам; но зато он питался духовно, нося в мыслях своих *вечную идею* будущей шинели. *С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее*, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу» [10, с.154].

Как видим, за вычетом собственно «шинельной» своей специфики, эта *вечная идея* и *подруга* ничем не отличается от *идеальной подруги* тимофеевского мечтателя. Такой контакт обусловлен был элементарной эмпатией, магической сродненностью с вымечтанным объектом, который как бы приглашался созерцателем к явленному земному бытию. Зачастую техника этого воплощения состояла в прямом воспроизведении, копировании идеального объекта, постепенно обретающего лицо и голос. Сакральный образ заполнял падший мир смыслом и музыкой, высвечивая его метафизическую подоснову. Герой «Живописца» Полевого, подобно Акакию Акакиевичу, занимается с детства копированием – только воспроизводит он не буквы, а картинки: «Я копировал все из моего “Руководства”, списывал все мои суздальские картинки, срисовывал цветы <...>, а однажды, оставшись один дома, вздумал я спisać образ ахтырския Богоматери, находившийся в моей комнате <...> Мне показалось, что Богоматерь улыбается мне <...> В первый раз в жизни природа, дотоле мертвая, механическая, заговорила со мною <...> Ветерок зашевелил листьями, соловей защелкал в ближней роще, иволга, милая моя иволга, вторила мне своим унылым голосом...» [11, с.155-156].

Итак, природа впервые *заговаривает* с мальчиком, копия насыщается звуками – как это происходит в «Золотом горшке» с Ансельмом, когда он переписывает восточные манускрипты.

Вакенродеровский сюжет об оживающем изображении, столь важный для Полевого и Тимофеева, достаточно легко модифицировался в сюжет о визионерском переписывании. Но в этом случае буквенная графика сама словно вытесняется затем искомым сакральным или полусакральным образом, хотя на деле она исподволь подготавливает все его становление. Интересный пример тому – «Черная женщина» (1834) Греча. Один из ее персонажей – итальянец Алимари – с юных лет был очарован

античностью: «Особенно занимала меня древняя литература, преимущественно греческая, занимала не столько важностью своих произведений, сколько священным благоговением, возбуждаемым во мне помыслами о юных днях мира, о свежей жизни. Не довольно было книг печатных: я списывал их на свитках, стараясь подделаться под самую древнюю скоропись; стихи Гомера писал уставом по образцам, оставшимся на памятниках и медалях» [12]. Алимари поступает в обучение к старому монаху-филологу, который «помешался на греческом языке, утверждая, что нашел истинное греческое произношение и открыл настоящую мелодию древнего напева Эллады» [12]. К профессору постоянно приходит таинственная незнакомка, по имени Антигона. Она разговаривает с ним на том самом, «восстановленном», подлинном греческом языке. Лицо же ее спрятано за покрывалом. Герой слышит сперва лишь ее очаровательный, завораживающий его голос, потом случайно ему удастся мельком увидеть ее черты – он успевает убедиться в том, что она наделена «обликом ангела». Словом, он влюбляется в Антигону, которая олицетворяет прекрасное античное наследие, утраченный эстетический рай.

С этого мгновения экстаз переписывания сменяется, как потом в «Шинели», новым, вернее, напрямую в него трансформируется. Каллиграфический код получает акустическое и эротико-иконографическое наполнение и, выполнив свою первичную роль, упраздняется за ненадобностью: «Неизвестная дотолё, новая жизнь возникла в душе моей; на лицах женщин искал я, чего и сам не знал, искал выражения лица моей незнакомки»; «Я учился и занимался по-прежнему, но только механически. Все греческие буквы старинных манускриптов казались мне обведенными красной каемкою» (заметим, что каемка эта – чрезвычайно насыщенный сигнал: так средневековый переписчик обводил Имя Божье). «Голос невидимки проник глубоко» в душу героя; позднее они, наконец, знакомятся – «и в эту минуту она сняла с себя покрывало» [12, 261-264]. Выясняется, что Антигона была крестницей монаха; заметив ее необыкновенные дарования, он надумал обучить девушку «подлинному греческому языку». Алимари благополучно женится на ней. У Гоголя этот сакрализованный эротический образ заменен будет совершенно

другим, но сам механизм трансформации сохранит определенную близость к схематике «Черной женщины».

Соответствующая динамика в «Шинели» (и здесь я вынужден повторить некоторые давние свои наблюдения) развертывается на тех стадиях переписывания, когда оно впервые приобретает семантическую направленность, то есть когда Акакий Акакиевич «снял нарочно, для собственного удовольствия копию для себя, особенно если бумага была замечательна не по красоте слога, но по адресу к какому-нибудь новому или важному лицу» [10, с.145-146]. В сущности, это чуть ли не та же иерархия, что представлена в одном из вышеприведенных фрагментов «Черной женщины»: «Особенно занимала меня древняя литература <...> занимала не столько важностью своих произведений, сколько священным благоговением» [12].

Занимателен при этом сдвиг, таящийся в определении самого «адреса». *Новое* или *важное лицо* – прообраз или инкогнито генерала, к которому позднее обращается Башмачкин и который лишь «недавно сделался значительным лицом». Этому контакту, губительному для героя, предшествует, естетственно, сама история с изготовлением и утратой шинели. Напомню здесь о сквозной соотнесенности слова и одежды в тогдашней русской культуре, как и о библейско-евангельской и литургической теме облачения в слово. Иначе говоря, переписывание и шинель, «адрес» и одежда соотнесены между собой на глубинно-семантическом уровне. Как и все вообще элементы сюжета, и то, и другое обладает, однако, весьма амбивалентным ценностным статусом. Будучи лишь травестией сакрального слова, бюрократический «адрес» легко наполняется инфернальным смыслом. В то же время, если шинель в сентиментально-натуралистическом контексте 1830-х – начала 1840-х гг. подключается к христианской топике братолюбия, согревания душ в ледяной стуже бюрократического мира, то с другой стороны, она сохраняет и значение демонического соблазна, рокового искушения, сопряженного с фетишизацией униформы. Связь между всеми этими символическими рядами возложена у Гоголя на портного Петровича. Именно он, как давно отметил

Ф. Дриссен*, словно выпускает на свет, создает генерала. Напомню, что, согласно этому хорошо известному наблюдению, последний появляется сперва на табакерке Петровича в виде какого-то безликого генерала, а потом словно воплощается в живого генерала, который представлен как Значительное Лицо. С Башмачкиным-просителем он устанавливает подчеркнуто-холодные, бесчеловечно формальные, бюрократические отношения: «Что вы, милостивый государь <...> не знаете порядка? куда вы зашли? не знаете, как водятся дела? Об этом вы должны были прежде подать просьбу в канцелярию; она пошла бы к столоначальнику, к начальнику отделения, потом передана была бы секретарю, а секретарь доставил бы ее уже мне...» [10, с.166]

Именно Значительное Лицо убивает героя своим «громовым голосом», в чем я нахожу некую трагическую пародию на общеромантическую тему оживающего сакрального изображения.

Подразумеваемый владетель этого персонажа – портной Петрович – не раз изобличался исследователями (Чижевским и др.) в качестве демона, черта. Ранкур-Лаферрьер заподозрил связь *Петровича* – бесовского чародея и пьяницы-табачника – с *Петром Великим*, которого в народе считали антихристом. Здесь стоит принять в расчет и то указанное Андреем Белым обстоятельство, что имя Петр, как правило, наделяется у Гоголя резко inferнальной семантикой: Петрусь в «Вечере накануне Ивана Купала», Петро в «Страшной мести», Петромихали в первой редакции «Портрета». Вполне уместным было бы связать этот факт с личностью первого русского императора. Мне уже приходилось отмечать, что само имя гоголевского антихриста *Петромихали* произведено от псевдонима царя-«антихриста» – *Петр Михайлов*. В других гоголевских текстах сохранились неприязненные высказывания по поводу Петра Великого, в которых русская народная демонизация этого государя соединилась с горечью украинца, негодовавшего на порабощение своей родины русским императором.

Внимательное прочтение показывает, что Петровичу придаются некое демиургическое всемогущество и всеведение, также роднящие его с этим монархом, которому в панегирической

* Driessen F.C. Gogol as a Short-Story Writer. A study of his technique of composition, The Hague, 1965. – P. 207.

словесности черты божества приписывались с тем же упорством, с каким в народной культуре – черты дьявола. Образ Петровича изначально означен весьма многозначительной *нитью*. Он возвышается над визитером (Акакием Акакиевичем), восседая в позе, которая напомнила Хипписли позу языческого жреца или Папы Римского. Героя он просматривает буквально насквозь, до спины, обозревая «своим единственным глазом весь вицмундир его», он, сидя спереди, видит и «спинку» вицмундира, словно уравненного здесь с самим Акакием Акакиевичем как его собственным произведением: «...*Все было очень ему знакомо, потому что было собственной его работы*» [10, с.150].

На мой взгляд, сам этот типаж выказывает определенную полемику с официозной позицией, которую представлял давний друг Гоголя М. Погодин. Первый же номер своего нового журнала «Москвитянин» Погодин открывает на заре 1841 г. собственной статьей «Петр Великий» (датируется же она 1838 годом). Этот восторженный, хотя и несколько контroversальный панегирик «колоссальной фигуре» русской истории и ее «всемогущему чародею» сыграл, как известно, заметную роль в его борьбе и с западниками, и с нарождающимся славянофильством. Согласно канону, Погодин с первых же строк представил Петра божеством, сотворившим империю во всем ее европеизированном облике; креационистский дар государь соединяет с даром всеведения: «Нынешняя Россия, т.е. Россия европейская, дипломатическая, политическая, военная <...> *есть произведение Петра Великого* <...> у которого *в руках концы всех наших нитей* соединяются в один узел»; «*Он видит все* – вот в городе недостроена башня <...> вот на фабрике спился казенный немец!» Император запечатлен и в облике бюрократического демиурга, создателя канцелярских форм и отношений, захвативших все сферы российской жизни: «Вы получаете чин – по табели о рангах Петра Великого <...> Мне надо подать жалобу – Петр Великий определил ее форму. Примут ее – пред зеркалом Петра Великого. Рассудят – по Генеральному регламенту» [13, с.3, 7, 10]. Но для нас существенней, что Петру придана, помимо того, знаменательная роль всероссийского ткача, закройщика и портного, переодевшего страну в чужеземное платье: «Вот выткано <...> сукно на только что отстроенной фабрике, вот кроят новое, невиданное платье, и вот оно напяливается на горько

плачущий народ»; «Пора одеваться – наше платье сшито по фасону, данному Петром Первым, мундир – по его форме» [13, с.5, 9].

Сама по себе эта связь, конечно, пробуждает многочисленные вопросы, и, прежде всего, о некоем славянофильском потенциале, таившемся в гоголевском творчестве последнего его десятилетия и неожиданно сближающем Гоголя с той позицией, которую в будущем займет как раз «молодая редакция» «Москвитянина»*. В любом случае, такие аллюзии заставляют нас существенно скорректировать распространенные представления о том, что поздний Гоголь всецело пребывал в рамках официальной народности. Но эта тема, как и многие другие, сопряженные с рассматриваемой повестью, потребовала бы отдельного изучения.

Цитированная литература

1. Гиппиус В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь. Зеньковский В. Н.В. Гоголь. – СПб., 1994.
2. Monnier H. Scènes populaires, dessinées à la plume. – Paris, 1830.
3. Тимофеев А. Художник // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века. Сборник произведений. – Л., 1989.
4. Сын отечества и Северный архив. – 1832. –Т.49.
5. Библиотека для чтения. – 1835. – Т.11.
6. Гребенка Е.П. Сочинения – Т.1. – СПб, 1902.
7. Маркович В.М. О связи и трансформациях «натуральной» новеллы и двух «реализмах» в русской литературе XIX века // Русская новелла. Проблемы теории и истории. / Под ред. В.Марковича и В.Шмида. – СПб., 1993.
8. Поездка в Германию. Роман в письмах, изданный Николаем Гречем. Ч.1. – СПб., 1831.

* Ср. соответствующую переключку в заметках Аполлона Григорьева о Гоголе: «Не обратили внимания не обстоятельство весьма простое. Со времен Петра Великого народная натура примеривала на себя выделанные формы героического, выделанные не ею. Кафтан оказывался то узок, то короток: нашлась горсть людей, которые кое-как его напялили, и они стали преважно в нем расхаживать. Гоголь сказал всем, что они шеголяют в чужом кафтане – и этот кафтан сидит на них как на корове седло, да уж и затаскан так, что на него смотреть скверно» [14, с.270].

9. Полевой Н. Абадонна: В 4 т. Изд. второе. – Т.1. – СПб, 1840.
10. Гоголь Н.В. Шинель // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. В 14 т. / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Гл. ред. Н. Л. Мещеряков; Ред.: В. В. Гиппиус (зам. гл. ред.), В. А. Десницкий, В. Я. Кирпотин, Н. Л. Мещеряков, Н. К. Пиксанов, Б. М. Эйхенбаум. – Т. 3.– М.; Л., 1937– 1952.
11. Полевой Н. Живописец // Н. Полевой. Избранные произведения и письма. – Л., 1986
12. Греч Н. Черная женщина. // Греч Н. Собр. сочин.: В 3 т. Изд. второе. – Т. 1. – СПб., 1838.
13. Погодин М. Петр Великий // Москвитянин, 1841. – Ч.1. – №1.
14. Григорьев А. Литературная критика. – М., 1967.

Анотація

Стаття присвячена дослідженню генези повісті «Шинель», її зв'язків з традицією російського романтизму.

Annotation

The article is devoted to the research of genesis of “The Overcoat”, it’s connection with the tradition of the Russian romanticism.

*Стаття надійшла до редакції 10.12.2008
Стаття поступила в редакцію 10.12.2008*

УДК 821.161.1.09

Звенияцковский В.Я.

**ТАК ИЗ ЧЕГО ЖЕ СДЕЛАНА ШИНЕЛЬ
А.А. БАШМАЧКИНА И «ШИНЕЛЬ» Н.В. ГОГОЛЯ?**

Когда б вы знали, из какого сора...

Анна Ахматова

Мы созданы из вещества того же,

Что наши сны. И сном окружена

Вся наша маленькая жизнь.

В.Шекспир, «Буря»

(пер. М.Донского)

**1. Кошка-материал,
или Небылица в отсутствие куницы**

...все озабочены были одеваньем и обуваньем;

отрывистым тонким голосочкам: «Мой салоп,

ваш клоч, платок» вторили тенором и басом:

«Шинель, плащ, калоши».

В.И.Даль, «Бедовик»

Когда я преподавал в школе, мне приходилось бороться с одним немаловажным предрассудком юных (и подневольных) читателей «Шинели». Все они были убеждены (и их убеждение опиралось на узаконенное словарями **современное** словоупотребление), что заголовок повести имеет в виду «**форменное** пальто со складкой на спине и хлястиком. *Офицерская ш., ш. железнодорожника. Серые шинели* (перен.: о солдатах; устар.)» [1, с.893].

Некоторые из моих учеников, форсируя социальный критицизм (кто-то еще до меня, в начальной школе, успевал их убедить, что социальный критицизм должен быть непременно в классической литературе), даже обвиняли «начальство» Акакия Акакиевича

(«проклятый царизм»), что-де не обеспечило его теплой **форменной шинелью**.

Дети очень удивлялись, когда я им сообщал две очевидные реалии гоголевской эпохи. Во-первых, что форменная одежда чиновника ограничивалась **вицмундиром** (повествователь «Шинели» с самого начала спешит сообщить, что с этим у героя его повествования проблем как будто не было – напротив, казалось, что Акакий Акакиевич «так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире»). И, во-вторых, что **шинель** – это вполне штатское «мужское пальто свободного покроя с меховым воротником и пелериной (так наз. «николаевская ш.»)» [1, с.893]. И что, таким образом, обзаведение оной шинелью было личным делом каждого, начальству не подведомственным.

В повести ясно назван тот единственный «начальник» и «враг», которому «подведомственно» одевание бедных чиновников: «Есть в Петербурге сильный враг всех, получающих четыреста рублей в год жалованья или около того. Враг этот не кто другой, как наш северный мороз...». В отличие от наполеоновских солдат, побежденных этим врагом незадолго до описываемых в повести событий, и побежденных, прежде всего, морально, петербургский чиновник даже перед столь сильным врагом не должен терять лица или же ударять этим самым лицом и в грязь, и в снег. Как гражданин и патриот он не имеет никакого морального права, подобно бегущему от мороза французу, натянуть на себя любое теплое тряпье. Ему суждено не бежать от мороза, а с ним жить, и жить, по возможности, достойно своей великой державы.

Но в окно, которое основатель стольного града прорубил в Европу, из России сильно дует морозом, и даже встречные балтийские ветры никакого европейского тепла не несут, одну только сырость. Немудрено, что, по сообщению историка русской одежды, «особенно стойко сохранялись в быту горожан овчинные тулупы и различные шубы, которые продолжали сосуществовать с новыми формами верхней одежды» [2, с.30]. Последним уделялось особое внимание именно в столице – ибо не будешь же, в самом деле, разгуливать по Невскому в овчинном тулупе?

Итак, среди зимних тулупов и демисезонных «чуек» в городах России с начала XIX века всё чаще мелькают новомодные, приличные одеяния под названием **шинелей**. «Вместо «чуйки»

люди побогаче шили шинель с большим воротником или капюшоном. Зимние шинели у богатых были на волчьем, лисьем или енотовом меху, а у людей среднего достатка – «на калмыцком» (т.е. тонкой овчине)» [2, с.28].

В.И. Даль определяет **шинель** как «плащ с рукавами и круглым вислым воротом» и приводит такие выражения, как *фризовая шинелишка*, и даже такую не то поговорку, не то пословицу: «*Зачем приказный женится? Шинели нет*» [3, т.4, с.633]. Чем не повесть «Шинель» В.И. Даля? Она тоже могла бы начинаться словами о «сильном враге всех, получающих четыреста рублей в год жалованья». Дальше следовали бы те же самые, что в повести Гоголя, размышления «приказного» (т.е. чиновника) о том, что дешевле, чем за 80 р. (пятая часть годового жалованья), шинели не справить. И, как выход из создавшегося положения, женитьба (напр., на богатой купчихе).

Впрочем, по указанию М. Вайскопфа, у Даля действительно есть повесть о бедном чиновнике («Бедовик», 1839), ставшая литературной предтечей «Шинели» [см. 4, с.416]. Но как раз сравнение «Шинели» с «Бедовиком» скорее ставит под сомнение, чем подтверждает предварительный ответ М.Вайскопфа на им же самим ребром поставленный вопрос: **из чего сделана «Шинель»?**

Ответ М. Вайскопфа: «Прежде всего, из обиходного литературного материала, хотя и подвергнутого сильнейшей символической трансформации, но, в свою очередь, оказавшего мощное деформирующее воздействие на старую сюжетную схему» [4, с.408]. Но если мы возьмем как пример литературного материала далевского Бедовика, а как «изделие» из этого материала – гоголевского Башмачника/Башмачкина, то **прежде символической трансформации** неминуемо должны будем учесть **новый и присущий только Гоголю материал**.

Даль не написал повести «Шинель». С равнодушным систематизатора он просто подобрал среди обиходного словесного мусора **мотив несуществующей шинели приказного**. Даля, как художника, этот мотив совершенно не заинтересовал, хотя сам язык подсказывал **именно его** как ведущий, главный мотив женитьбы чиновника: «*Зачем приказный женится? Шинели нет*». Но Даль в своей повести выводит чиновника-провинциала Есея Лирова (происходящего от украинцев по фамилии Рыло [5, с.9]),

«бедовика», т.е. хронического неудачника (только в этом на него похож Башмачкин, который обязательно пройдет под тем окном, где в это время льют помои). Евсей у себя в городе, как сказали бы сейчас, подпал под сокращение: его должность упразднена. Затем на балу у предводителя дворянства он совершает очередной невольный промах и слышит реплику себе в спину: «С такими странностями мудрено служить в губернии... надобно ехать в столицу, себя показать и на людей посмотреть» [5, с.37].

Приняв простую издевку за руководство к действию, Евсей отправляется «в столицы», болтаясь на дороге из Москвы в Петербург, терпя множество бед на почтовых станциях, названия которых «освящены» «Путешествием...» Радищева (и таким образом как бы не пародируя его «сентиментальное путешествие»). Он терпит множество убытков, включая и пропажу различных вещей, но, в конце концов, встречается с будущей невестой. Эта встреча чудесным образом меняет его жизнь, он возвращается в свой старый город, занимает новую должность и готовится к свадьбе, из «бедовика» чуть не по щучьему велению превратясь в счастливчика. Таким образом отсутствие у бедного «приказного» шинели, потеря им вещей (или любых иных жизненных благ) и т.п. – все это становится некой метафорой по «сказочному» сценарию (всем известный «дурак»-неудачник женится на царевне и входит в милость к царю). Подвергать ее символической трансформации далее в этом или даже противоположном – трагическом – направлении уже бессмысленно, да и некуда. И не в том видится «заслуга» Гоголя.

Рискну предположить, что Гоголь, как всякий гениальный художник, в структуре собственного гения (а далее будет предпринята попытка хотя бы наметить тему **структурности** гения) имел некие парадигмы интерпретации «старых сюжетных схем». Он **узнавал** их у предшественников, среди **литературного** материала, с той же безошибочностью, с какой гениальный систематик-лингвист (но посредственный художник) Даль узнавал блестящие новые смыслы среди **языкового** материала. И если при этом мы будем иметь в виду не просто «старую», но **старейшую** «сюжетную схему» – **архетип**, то вынуждены будем согласиться с шекспировским Просперо, который пришел к выводу о том, что все

мы, со всеми нашими «шинелями», созданы именно из этого вещества: «того же, что наши сны».

В этом смысле не может не настораживать довольно странный материал, который портной Петрович использовал на воротник шинели А.А. Башмачкина. Странность этого материала неоднократно выпячивается и обыгрывается самим повествователем, как мне кажется, с единственной целью: за афишируемой внешней странностью утаить от поверхностного, «хрестоматийного» чтения еще более глубокую странную суть.

Речь идет о **кошке**. «Куницы не купили, потому что была, точно, дорога; а вместо ее выбрали кошку, лучшую, какая только нашлась в лавке, кошку, которую издали можно было всегда принять за куницу». Если мы вспомним, что зимние шинели у богатых были на волчьем, лисьем или енотовом меху, а у людей среднего достатка – «на калмыцком» (т.е. тонкой овчине), то уже и натуральную куницу нам придется счесть подделкой под богатую шинель (вместо практичной «калмыцкой» шинели для людей среднего достатка). Но кошка – это уже подделка в квадрате. Это не только живодерство неизвестных «скорняков», поставивших сомнительный материал владельцу лавки, у которого нашлась (!) «лучшая» кошка, но еще и хулиганство автора «анекдота» о Башмачкине, который заставляет какого-никакого чиновника столичного департамента надеть на себя черт знает что.

И уж совсем плохо в этом смысле придется тем, кто хотел бы видеть в «Шинели» не анекдот, а «типический» образ «маленького» человека николаевской эпохи. Им пришлось бы заключить, что все или, во всяком случае, многие николаевские чиновники в звании до титулярного советника (чин Акакия Акакиевича) включительно – а это как-никак 9-й чин среди 14-ти чинов «Табели о рангах» (сам Гоголь дослужился всего лишь до 8-го) – были причастны к этому неслыханному живодерству и хулиганству и красовались на улицах Санкт-Петербурга в кошачьих мехах!

Чем принять такое допущение, не лучше ли согласиться с современным литературоведом, который предполагает, что творчество Гоголя «не основывалось на собирании, изучении и типизации жизненного материала», т.е. на всем том, что «станет ведущим методологическим принципом реализма XIX в.»? Но, как считает этот литературовед, свой магистральный путь к познанию

мира «Гоголь искал в своей душе и в глубинах душевной жизни, в частности в том, что на языке современной терминологии называется сферой подсознательного – коллективного или индивидуального» [6, с.7].

Однако прежде чем попытаться отыскать **то самое**, из чего сделаны шинель и «Шинель», в области коллективного или индивидуального подсознательного, попробуем испытать на «реализм» еще одну «реалию».

2. Котенок-гротеск, или «Простор для игры с реальностью»

Любовник пылкий и седой анахорет
К родному существу равно пылают страстью –
К тебе, о нежный кот, с которым дружно трясся
В морозы лютые привычный домосед.

*Ш.Бодлер, «Коты»
(пер. автора статьи)*

Признаюсь, меня вдруг как будто молнией
осветило. Я не понимаю, как я мог думать и
воображать себе, что я титулярный советник.

*Н.Гоголь,
«Записки сумасшедшего»*

Вся история с шинелью дана Гоголем по контрасту к обычному для Башмачкина равнодушию к своему внешнему виду и в частности одежде: «Вне этого переписыванья, казалось, для него ничего не существовало. Он не думал вовсе о своем платье: вицмундир у него был не зеленый, а какого-то рыжевато-мучного цвета. Воротничок на нем был узенький, низенький, так что шея его, несмотря на то что не была длинна, выходя из воротника, казалась необыкновенно длинною, как у тех гипсовых котенков, болтающих головами, которых носят на головах целыми десятками русские иностранцы».

Это сравнение, в результате которого Акакий Акакиевич (что для нашего рассуждения важно) уподобляется **котенку**, облечено в

сложную барочную раму, поэтому мы начнем подбираться к главному с этих рамочных виньеток.

Прежде всего: кто и для чего носит «гипсовых котенков» и тому подобный ширпотреб у себя на головах?.. Так поступают уличные торговцы. У Даля в «Бедовике» тоже раз мелькнула торговка, на голове у которой помещается, по выражению автора, целая украинская ярмарка во вкусе Грицька Основьяненка (почему-то его, а не Гоголя).

Далее выясняется, что торговцы эти – «русские иностранцы», т.е. иностранцы, постоянно живущие в России.

Если «гипсовые котенки» болтают головами и целыми десятками умещаются на голове у «русского иностранца», то товар этот, стало быть, мелкий. Он исполнен в жанре «китайского болванчика»: в полое гипсовое тело вставлен стержень, на нем болтается голова – котенка, китайского мандарина, да хоть самого Будды! «Русские иностранцы», стало быть, китайцы.

Нагромождение всех этих реалий автору «Шинели» понадобилось лишь для того, чтобы современный читатель, хорошо с ними знакомый, воочию вообразил себе этого жалкого, тощего, напряженного, неухоженного и «бездомного» котенка Акакия Акакиевича. А главное – облезлого! Недаром Петровичу, зрящему взором профессионала этот «воротничок узенький, низенький», хочется «положить на воротник куницу», чтобы котенок естественно «запушистел». Но «материнская» кошка, на которой, в конце концов, остановились, не просто дешевле, а не в пример лучше и естественнее куницы – лучше и естественнее как воротник, конечно, **не для титулярного советника, а для котенка!**

Обретя вождеденную шинель и таким образом превратившись на какой-то миг своей жизни из облезлого котенка в средней пушистости кота, Башмачкин и ведет себя как кот, торжественно ступая по городу и как бы похваляясь новым мехом (*шинель* вообще созвучна с *кошкой* этим, как мы дальше увидим, общеевропейским кошачьим *ш*).

Тут-то и оказывается, что центр Петербурга, где Башмачкин демонстрирует новую шинель, – это вообще сплошной парад мехов и бархата: на пешеходах здесь «попадались бобровые воротники», на извозчиках – «малиновые бархатные шапки», а на извозчицких санях – «медвежьи одеяла». Продолжением этого парада служит и

передняя помощника столоначальника, устроившего у себя дружескую пирушку в честь новой шинели Башмачкина: «На стенах висели все шинели да плащи, между которыми некоторые были даже с бобровыми воротниками или с бархатными отворотами».

В передней Башмачкину приходится расстаться со своей шинелью. Когда же он к ней вернулся, то «не без сожаления увидел» виновницу торжества «лежавшую на полу». Так кошачья шинель Башмачкина, поверженная на пол в неравной вечерней схватке с бобровыми воротниками в передней, становится прообразом краха его самого, как мелкого домашнего кота, лишившегося столь дорогого ему меха в неравной ночной схватке с крупными и агрессивными дикими соперниками. (За типологией домашних и диких котов, ранее тщательно разработанной автором «Шинели», отсылаю читателя к «Старосветским помещикам», до которых скоро и сам доберусь.).

Подобные **гротески** вообще характерны для формальных поисков европейской поэзии 40-х годов XIX века, из позднего романтизма прорывавшейся в символизм («минуя реализм»). Но любопытно не это, а то, что форма гротеска по крайней мере еще в одном важнейшем и знаменательнейшем случае обрела и **кошачье** содержание.

В 1847 г., т.е. через пять лет после первой публикации «Шинели», во французском журнале «Корсар» появляется сонет Шарля Бодлера «Коты» (на русский язык его почему-то переводят как «Кошки»). Этот сонет, подобно «Шинели» (которую автор сонета вряд ли мог бы уже прочесть, чтоб «выйти» из нее подобно Достоевскому), основан на отождествлении с кошачьей породой всего странного в породе человеческой, всего из нее выпадающего – начиная с самого автора, чье имя *Charle* тоже созвучно с котом (*le chat*). И вряд ли можно простым совпадением объяснить то обстоятельство, что «формальная школа» в литературоведении, начавшись статьей Б. Эйхенбаума о том, как сделана «Шинель», заканчивается статьей Р. Якобсона и К. Леви-Стросса о том, «как сделан сонет Бодлера» [7, с.231], плавно перетекая в антропологический структурализм, куда вот-вот перетечет и моя статья.

Напомню лишь одно «формальное» замечание Б. Эйхенбаума, плавности перетекания ради. Определяя весь стиль «Шинели» как «стиль гротеска», Б. Эйхенбаум указывает: «Стиль гротеска требует, чтобы, во-первых, описываемое положение или событие было замкнуто в маленький до фантастичности мир искусственных переживаний <...>, совершенно отгорожено от большой реальности, от настоящей полноты душевной жизни, и, во-вторых, чтобы это делалось не с дидактической и не с сатирической целью, а с целью – открыть простор для *игры с реальностью*» [8, с.332 – 333, курсив Б.Эйхенбаума]. Тут же указана и цель самой *игры с реальностью*: «разложение и свободное перемещение ее элементов, так что обычные соотношения и связи (психологические и логические) оказываются в этом заново построенном мире недействительными» [8, с.333].

Вот эта **предугаданная формалистами цель современного искусства**, от Гоголя до наших дней включительно, и нуждалась в дальнейшем антропологическом осмыслении.

3. Кошка-архетип, или Фелинофобия Гоголя

Тут логическая абсурдность замаскирована ещё обилием подробностей, отвлекающих внимание в сторону...

Борис Эйхенбаум, «Как сделана “Шинель” Гоголя»

А.О. Смирнова-Россет на старости лет поделилась с П.А. Висковатым памятным ей «рассказом Гоголя о себе еще мальчиком:

– Было мне лет пять. Я сидел один в Васильевке. Отец и мать ушли. Оставалась со мною одна старуха-няня, да и она куда-то отлучилась. Спускались сумерки. Я прижался к уголку дивана и среди полной тишины прислушивался к стуку длинного маятника старинных настенных часов. В ушах шумело, что-то надвигалось и уходило куда-то. Верите ли, мне тогда уже казалось, что стук маятника был стуком времени, уходящего в вечность. Вдруг слабое мяуканье кошки нарушило тяготивший меня покой. Я видел, как она, мяукая, осторожно кралась ко мне. Я никогда не забуду, как

она шла, потягиваясь, а мягкие лапы слабо постукивали о половицы когтями, и зеленые глаза искрились недобрым светом. Мне стало жутко. Я вскарабкался на диван и прижался к стене. «Киса, киса», – пробормотал я и, желая ободрить себя, соскочил и, схвативши кошку, легко отдавшуюся мне в руки, побежал в сад, где бросил ее в пруд и несколько раз, когда она старалась выплыть и выйти на берег, отталкивал ее шестом. Мне было страшно, я дрожал, а в то же время чувствовал какое-то удовлетворение, может быть, месть за то, что она меня испугала. Но когда она утонула, и последние круги на воде разбежались, – водворились полный покой и тишина, – мне вдруг стало ужасно жалко «кисы». Я почувствовал угрызения совести. Мне казалось, что я утопил человека. Я страшно плакал и успокоился только тогда, когда отец, которому я признался в поступке своем, меня высек» [9, с.36].

Так в сознании и поведении оставленного без присмотра пятилетнего ребенка происходило «свободное перемещение» элементов реальности. Если бы А.О. Смирнова-Россет беседовала об этом с П.А. Висковатым где-нибудь на полвека позже, то оба они, как культурные люди «своего» (на полвека позже) времени, обратились бы к азам психоанализа. И затем они самостоятельно, не прибегая к помощи таких направлений в гуманитарной науке, как антропологический структурализм, вышли бы на типологические совпадения архетипов в сознании ребенка и в мифологии народов мира.

Впрочем, осталось бы неясным (как остается до сих пор), не было ли уже здесь влияния. Из чего, например, «сделана» кошка-оборотень в «сказке» Гоголя «Майская ночь, или Утопленница»: из детского «опыта» с кошкой?.. Или сам этот «опыт» явился результатом отнюдь не врожденной фелинофобии (кошкособязни), а **усвоенной** из подобных украинских сказок (среди которых мальчик рос)?

Не может ли тот же самый вопрос возникать и в отношении тех «поэтических произведений», «сходство которых со структурами, выявляемыми этнологом в результате анализа мифов, – по слову К. Леви-Стросса, – поразительно» [7, с.231]? Ведь если в «заново построенном мире» такого произведения «обычные соотношения и связи (психологические и логические) оказываются – по слову Б. Эйхенбаума, – недействительными» [8, с.333], то не позволительно ли усомниться в том, «заново» ли этот мир «построен»? И не есть ли

то, что в искусстве принято называть «гением» и, после формалистов, понимать как «разложение и свободное перемещение» элементов реальности – некой структурой, предназначенной для хранения «детских» и / или «этнических» архетипов?

В самом деле, кошка как оборотень смерти слишком известна славянской мифологии [10, с.296]. И это тот редкий случай, когда языческую обрядность можно наблюдать у нас по сей день, причем не в фольклорной экспедиции, а прямо на городской улице, где кошка перешла обывателю дорогу. Гоголь, искусный в памяти архетипов, но (как хорошо известно его исследователям) беспомощный в подыскивании сюжетов, именно при помощи этого архетипа бесхитростно справляется с «бессюжетностью» «Старосветских помещиков». Это, по мысли Б. Эйхенбаума, классический пример мира «совершенно отгороженного от большой реальности, от настоящей полноты душевной жизни» [8, с.333]. Что же может происходить в таком мире событийного и при этом «негротескного»? Точнее – почему, собственно, этот мир «гротесковый»? Да лишь потому, что представленная повествователем точка зрения взрослого городского обывателя, совпадающая с точкой зрения взрослого городского обывателя-читателя, архетип воспринимает как гротеск!

Так, приведя знаменательный для последующего развития сюжета спор героев о кошках и собаках, рассказчик комментирует: «Впрочем, Афанасию Ивановичу было все равно, что кошки, что собаки; он для того только говорил так, чтобы немножко подшутить над Пульхерией Ивановной». Но, как известно, в каждой шутке есть доля шутки – и множество овеянных архетипов. Бегство, возвращение и новое бегство серенькой кошечки вскоре подтвердило всю серьезность «кошачьей темы» в жизни и смерти Пульхерии Ивановны.

«Она, как будто по инстинкту, произнесла: «Кис, кис!» — и вдруг из бурьяна вышла ее серенькая кошка, худая, тощая; заметно было, что она несколько уже дней не брала в рот никакой пищи. Пульхерия Ивановна продолжала звать ее, но кошка стояла перед нею, мяукала и не смела близко подойти; видно было, что она очень одичала с того времени. Пульхерия Ивановна пошла вперед, продолжая звать кошку, которая боязливо шла за нею до самого забора. Наконец, увидевши прежние, знакомые места, вошла и в

комнату. Пульхерия Ивановна тотчас приказала подать ей молока и мяса и, сидя перед нею, наслаждалась жадностью бедной своей фаворитки, с какою она глотала кусок за куском и хлебала молоко. Серенькая беглянка почти в глазах ее растолстела и ела уже не так жадно. Пульхерия Ивановна протянула руку, чтобы погладить ее, но неблагодарная, видно, уже слишком свыклась с хищными котами или набралась романических правил, что бедность при любви лучше палат, а коты были голы как соколы; как бы то ни было, она выпрыгнула в окошко, и никто из дворовых не мог поймать ее.

Задумалась старушка. «Это смерть моя приходила за мною!» – сказала она сама в себе, и ничто не могло ее рассеять».

Жанр «повести» в гоголевскую эпоху понимался как анекдот, «поведывание о событии». Но могут ли происходить такие, достойные «повести», события в жизни старосветских помещиков и титулярных советников? События их жизни все сплошь архетипические, из которых важнейшее – смерть. Но чтобы смерть представить как таковое событие – ей нужно вернуть мифологическую оболочку, мифический образ «детских» и / или «этнических» архетипов.

Поэтому Акакий Акакиевич Башмачкин, содержащий свою смерть-в-себе (будучи сам «котенок»), подписал свой смертный приговор, накинув на себя еще и кошачий мех. Смерть рано или поздно пришла бы к нему, как к любому живущему, – но в чем бы тогда состоял сюжет «Шинели», из чего бы тогда ее было делать? Однако пропуск в мир гротесков-архетипов дает Башмачкину не только достойную «повести» смерть, но и жизнь-после-смерти – мифологическую жизнь *почти* Соловья-Разбойника *почти* на Калиновом мосту: «По Петербургу пронеслись вдруг слухи, что у Калинкина моста и далеко подальше стал показываться по ночам мертвец в виде чиновника, ищущего какой-то утащенной шинели и под видом стащенной шинели сдирающий со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели: на кошках, на бобрах, на вате, енотовые, лисьи, медвежьи шубы – словом, всякого рода меха и кожи, какие только придумали люди для прикрытия собственной. <...> Привидение, однако же, было уже гораздо выше ростом, носило преогромные усы <...>», – чем тоже хотя бы отчасти подтверждало свое «кошачье» происхождение.

«Вместе с усатым привидением уходит в темноту и весь гротеск, разрешаясь в смехе», – писал Б. Эйхенбаум [8, с.335]. Как

это всегда бывает у Гоголя, в смехе «разрешаются» (во всех смыслах этого слова) все архетипические страхи.

Цитированная литература

1. Ожегов С.И. Словарь русского языка. 21-е изд., перераб и доп. – М., 1989.
2. Калашникова Н.М. Семиотика народного костюма. – СПб., 2000.
3. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. – М., 1980.
4. Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. – М., 2002.
5. Даль В.И. (Казак Луганский). Повести. Рассказы. Очерки. Сказки. – М., Л., 1961.
6. Наливайко Д.С. Первинні образи в творчості Гоголя // Гоголеведческие студии. Вып. 1. – Нежин, 1996. – С.4 - 10.
7. Якобсон Р. и Леви-Стросс К. «Кошки» Шарля Бодлера // Структурализм: «за» и «против». – М., 1975. – С.231 – 255.
8. Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Гоголь в русской критике. Антология. – М., 2008. – С.319 – 335.
9. Вересаев В.В. Гоголь в жизни. Систематизированный свод подлинных свидетельств современников. – Х., 1990.
10. Мифологический словарь. – М., 1991.

Анотація

У статті здійснюється спроба дослідити архетипи гоголівської творчості та проаналізувати гротескні трансформації міфологічних образів.

Annotation

The article is an attempt to study the archetypes of Gogol's art and to analyze grotesque transformations of mythological images.

*Стаття надійшла до редакції 10.06.2009
Стаття поступила в редакцію 10.06.2009*

УДК 82.091(821.161.1+141.131)

Сошкин Е.П.

ПОЧЕМУ АКАКИЙ АКАКИЕВИЧ УПАЛ НАВЗНИЧЬ

В фундаментальном исследовании сюжетной структуры и генеалогии повести «Шинель», составившем обширный раздел известной монографии Михаила Вайскопфа «Сюжет Гоголя» (1993, 2002)*, одно из обобщающих положений, подготовленное скрупулезным анализом, гласит, что «герой изначально был мертвецом и действовал в столь же мертвом мире. Речь, стало быть, следует вести о некоей иерархии или чередовании мертвенных состояний в том пространстве, где полиция ловит покойника “живого или мертвого”» [2, с.475]. Этот вывод основывается, в частности, на потусторонних обстоятельствах рождения героя (мать, постоянно называемая *покойницей* и *старухой* и лежащая при крещении новорожденного *ногами к дверям*, и отец, о котором она тут же говорит, что он *был* Акакий) и на сатаничности его крещения, совершаемого в нарушение всех правил (оно происходит сразу же после рождения, а не спустя несколько дней; на дому, а не в церкви; «против ночи», а не утром или днем; в присутствии матери; в отсутствие священника; при этом ребенок получает откровенно неблагозвучное имя) [2, с.430-432]. В свете этого прочтения представляется очень убедительной высказанная безотносительно к нему гипотеза Франки Бельтраме** о связи имени Акакия Акакиевича*** с одним из атрибутов византийских василевсов – *акакией*, мешочком с прахом, служившим земному

* Разбор «Шинели» из его же статьи 1978 г. «Поэтика петербургских повестей Гоголя» [см.: 1, с.47-105] не во всех своих аспектах интегрирован в монографии, поэтому в дальнейшем я буду цитировать оба источника.

** Текст доклада Ф. Бельтраме, прочитанного 31 окт. 2002 г. в ИМЛИ РАН на международной конференции «Гоголь как явление мировой литературы», доступен по адресу: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs10beltrame.pdf>

*** Оно исследовалось главным образом на предмет фекальной семантики, этимологии и агиографических коннотаций.

владыке напоминанием о его брэнности^{*}, – символика, созвучная пафосу траурной речи, как бы произносимой рассказчиком над могилой Башмачкина: «Исчезло и скрылось существо <...> на которое так же <...> нестерпимо обрушилось несчастье, как обрушивалось на царей и повелителей мира...»^{**}.

Образ новой шинели трактуется М. Вайскопфом как амбивалентный и противоречивый символ, основанный на сложном соединении библейских и литургических, мистических (от гностицизма до масонства), а также фольклорных представлений: одновременно в качестве эфемерной защиты мертвеца от космического рока и вселенского холода и в качестве порабощающей и совратительной химеры, тавтологически несущей гибель трупу [2, с.450-453]. Оба эти значения, которые Гоголь спроецировал на мертвого героя в мертвом мире, восходят в конечном счете к древней метафоре тела как одежды души^{***}. В

^{*} Семантический обмен между этой коннотацией имени-отчества и фамилией *Башмачкин* не ограничивается тем обстоятельством, что *башмаки* – обувь и, следовательно, попирают прах (ср.: [2, с.471]). По остроумной догадке М. Вайскопфа, «*башмак* как бы “тотем” рода Башмачкиных; потому-то никто из них никогда *башмаков не носил*: “И отец, и дед, и даже шурин, и *все совершенно Башмачкины* ходили в сапогах” <...>» [1, с.93]. Любопытно, что этимология слова *башмак* – так сказать, «отчество» фамилии героя – восходит, согласно М. Фасмеру,[†] к турецкому и чагатайскому слову *bařmak*, означающему как собственно башмак, так и подошву – ту часть обуви, которая непосредственно соприкасается с прахом и потому сама очень скоро обращается в прах: «...Все совершенно Башмачкины ходили в сапогах, переменяя только раза три в год подметки». – Здесь и далее разрядка в цитатах моя. Беловой текст «Шинели» цит. по: [3, т.3, с.139-174].

^{**} В контексте мотивного параллелизма «Шинели» с «Повестью о капитане Копейкине» Е.А. Смирнова отметила в этой фразе «отголоски сказания о Валтасаровом пире» [4, с.72]. Интересно, что в повести Н.Ф. Павлова «Демон» (1839), которую Ап. Григорьев находил «однородною почти с <“Шинелью”> по основным мыслям» [5, с.83], начальник, аналог «значительного лица», после изгнания чиновника из своего кабинета и наведения о нем справок, долго разглядывает «великолепную гравюру пиршество Балтазара». Сопоставлению «Шинели» и «Демона» посвящена специальная публикация [6].

^{***} О ее отражении в русском фольклорном сознании и православной литургии см.: [2, с.456].

этом же контексте Вайскопф сближает Башмачкина с Чичиковым*, которых «объединяет общий мотив “хитона”, служившего в древних мистериях астральным телом или “повозкой” (oschema) для прохождения души через планетные сферы либо стихии <...>». «...Мы вправе предположить, – добавляет ученый, – что именно такова подоснова сквозного функционального единства одежды и транспортного средства (коня, экипажа) у зрелого Гоголя, ранее отождествлявшего ее с демонизмом как принципом чистой мобильности» [2, с.524]**. В «Шинели» телесный и транспортный компоненты этой символики нераздельны и проявляются один посредством другого. В этом можно легко убедиться, например, сопоставив следующие разрозненные детали: о воротнике шинели сообщается, что он «уменьшался с каждым годом более и более, ибо служил на подтачивание других частей ее»; в эпизоде, где генерал оказывается в положении обиженного им Башмачкина, воротник генеральской шинели сравнивается с *парусом*; площадь, посреди которой Башмачкина грабят, *схвативши за воротник*, уподоблена *морю*. Собранные воедино, эти подробности переводят коллизию в аллегорический план: Башмачкина лишают не просто транспортного средства, а такого, какое потребно для путешествия по *морю жизни* (ср. столь же эмблематичный образ «бедствий, рассыпанных на жизненной дороге»). Душе таким транспортом служит тело.

Если схематизировать и огрубить сложное двуединство Башмачкина и шинели, то безобразный Башмачкин предстанет аллегорией души, а шинель, эта «приятная подруга жизни», – аллегорией тела. Соответственно, отсутствие шинели ввергает героя в призрачное состояние. Копя деньги на обнову, Башмачкин «совершенно приучился голодать по вечерам; но зато он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели».

* Относительно брички последнего исследователь установил, что образ *птицы-тройки* восходит к платоновской метафоре тела как *колесницы души* («Федр») [2, с.539-542]; [1, с.206-211].

** Ср.: «Поначалу в повести четко проглядывал <...> мотив дорожного переодевания: ведь новая шинель сперва нужна была герою лишь в качестве, так сказать, транспортного средства, необходимого для успешного путешествия <...> в департамент <...>» [2, с.462]; «...генеральская шинель, добытая привидением, выступает и в функции новой дорожной одежды, явно предназначенной для каких-то дальнейших видов мертвеца» [2, с.477-478].

Оборотная сторона этой диеты – неспособность героя принимать пищу по причине собственной бесплотности, которой как раз и равняется отсутствие шинели. То, что Башмачкин постоянно *носит в мыслях* (т.е. попросту держит в уме), – это *идея*, которую Андрей Белый справедливо отождествил с платоновским эйдосом [7, с.30]; в черновой редакции был и вовсе откровенный каламбур, совмещающий ношение в мыслях идеи шинели с мысленным ношением самой шинели: «нося беспрестанно в мыслях своих будущую шинель» [т.3, с.532]*. Такая же языковая игра сопровождала в черновиках горячный бред героя: «Можно было заметить, что беспорядочные расстроенные слова всё ворочались около шинели» [т.3, с.456]. Вполне логично, что болевой здесь грозит нажаловаться тезке философа – «Платону Ивановичу столоначал<ьнику>»**.

В отличие от романтических чудаков и мечтателей, вроде художника Пискарева, рассеянных и непрактичных из-за их чрезвычайной одухотворенности, убогий и косный Башмачкин оторван от физической реальности в самом прямом смысле. Его специфический статус проявляется, между прочим, в сугубо опосредованном характере отношений не только с внешним миром (через такие отходы реальности, как *арбузные и дынные корки*, и такие эрзацы ее, как *бумажки*, называемые *снегом*), но и с собственным телом***. Эти отношения сводятся к механическим реакциям на косвенные симптомы: «...он <...> хлебал наскоро свои щи и ел кусок говядины с луком, вовсе не замечая их вкуса, ел всё это с мухами и со всем тем, что ни посылал бог на ту пору. Заметивши, что желудок начинал пучиться, вставал из-за стола

* На это различие как способствующее пониманию гоголевского гротеска указывал еще Б.М. Эйхенбаум [8, с.323].

** Покуда во втором томе «Мертвых душ» не возник Платон Платонов, среди гоголевских персонажей имя Платон было редкостью: так звался только маиор Ковалев, да и то мы знаем об этом лишь по его переписке.

*** Ср.: «Ослаблен даже биологический контакт с внешним миром; затруднен физиологический обмен веществ: в отличие от большинства героев Гоголя, Башмачкин отнюдь не тревогодник <...>. Башмачкину отведена самая низкая ступень на лестнице не только социальной, но и вещной (т.е., в понятиях Гоголя, *общечеловеческой*) иерархии. Так, Гоголь не преминул сообщить, что у Башмачкина “пучится желудок” и что он страдает геморроем» [1, с.86].

<...>». Да и сами телесные характеристики Башмачкина совершенно фиктивны. В частности, *геморoidalный цвет лица* равносильен отрицанию лица у *лица незначительного*, подмене лица – задом^{**}. Брутальная физиологичность эпитета выполняет здесь компенсаторно-маскировочную функцию^{***}. Таким же образом сообщение о том, что Башмачкин «выслужил <...> как выражались остряки, его товарищи, пряжку в петлицу, да нажил геморой в поясицу», под прикрытием глухой остроты опять-таки рисует непредставимый физический облик героя, у которого все части тела перемешались, подобно тому, как у рассказчика «всё, что ни есть в Петербурге, все улицы и дома слились и смешались так в голове, что весьма трудно достать оттуда что-нибудь в порядочном виде». Неудивительно, что Башмачкин, как сказано в черновиках, «на себя почти никогда не глядел, даже брился без зеркала» [т.3, с.447].

Чувствуя, «что его как-то особенно сильно стало пропекать в спину и плечо», герой задается вопросом: «не заключается ли каких грехов в его шинели»? Помимо явной соотнесенности *грехов* с *пеклом*, закодированным в глаголе *пропекать*^{****}, здесь

* Питье, которым Башмачкин мог бы утолить жажду после трапезы, ситуативно подменяется чернилами, утоляющими жажду иного рода: «...вставал из-за стола, вынимал баночку с чернилами и переписывал бумаги, принесенные на дом <...> Написавшись в-сласть, он ложился спать <...>» [т.3, с.145-146]

** Ср. аналогичный прием в «Носе»: «...табак помогает от геморроя (травестийное “снижение” телесного верха – в духе концепции М. Бахтина)» [1, с.68]. Нарочитая акцентировка «телесного низа» с его тенденцией к выгеснению «телесного верха» в репрезентации Башмачкина подробно исследована в рамках психоаналитического подхода (см. известную книгу Д. Ранкур-Лаферрьера [9]). Ср.: «Когда о его болезни стал его спрашивать Языков, Гоголь объяснил, что она происходит от особенного устройства его головы и от того, что его желудок поставлен вверх ногами» [10, с.153].

*** Ср.: «...мнимое неведение рассказчика выполняет ту же задачу достижения натуралистического правдоподобия и убедительности, что и ущербный облик самих персонажей, призванный свидетельствовать об их подлинной бытийности» [2, с.487].

**** Порознь оба эти мотива подробно анализировались. «Петербургская канцелярщина, – пишет Вайскопф, – и петербургский климат (мороз) составляют нерасчленимое целое – ледяной холод бумажного мира <...> Оттого-то башмачкинские поиски человеческого *тепла* заранее обречены на провал: тепло, *жар* здесь эманация самого холода, функциональный негатив *мороза*. Стужа “пропекает” Акакия Акакиевича <...> Генерал “распекает” Башмачкина. “Распеканье” (соединенное с выгогой) вызывает “сильную горячку” <...>» [1, с.97]. О религиозной и теософской подоплеке *грехов* см.: [13, с.123-124], [2, с.459].

примечательно семантическое наложение *зрехов* как синонима *прорех* на идею *пропекания насквозь*: получается, что именно мороз прожег в шинели дыры на месте спины и плеча. Но поскольку *пекучий мороз* – это все-таки стертый оксюморон, основанный на субъективном впечатлении, тогда как на самом деле прожечь дыру в одежде зимний мороз не способен, то *пропекание* в данном случае нужно рассматривать как намек на совершенное тождество телесной оболочки Башмачкина и его прохуdivшегося одеяния. При возвращении Башмачкина от портного сходный эффект присущ такой детали, как «целая шапка извести», что «высыпалась на него с верхушки строившегося дома»; *шапка извести* подразумевает отсутствие настоящего головного убора, что нелогично: как мог Башмачкин выйти на мороз с непокрытой головой, если он и в летнее время ходит в шляпе, при аналогичных обстоятельствах унося на ней «арбузные и дынные корки и тому подобный вздор»?

Износив окончательно старую шинель (материал которой в промежуточной редакции прямо назван *порохом*, т.е. прахом*), портному Башмачкин предстает во всей своей призрачности, – Петрович, проникающий изнанку вещей, «просматривает <Башмачкина> буквально насквозь, до спины: обозревая “своим единственным глазом весь вицмундир его”, он, сидя спереди, видит и “спинку” вицмундира, словно уравненного здесь с самим Акакием Акакиевичем как его собственным произведением <...>» [2, с.458]. Характерно, что Башмачкин и его вицмундир, как уже отмечал в иной связи М. Вайскопф, получают одни и те же характеристики: «“Несколько рыжеват” Башмачкин, а его вицмундир был “не зеленый, а какого-то рыжеватого-мучного цвета”» [1, с.98]. Уподобление Башмачкина *гипсовому* (а значит, не покрытому шерстью) *котенку*, вызванное тем, что «шея его <...> выходя из воротника, казалась необыкновенно длиною», обретает новый смысл, когда мы узнаем, что на *воротник* для шинели «выбрали кошку»: надевание шинели подразумевает именно биологическое сращение с нею.

Не имея тела, Башмачкин лишен и минимальной защиты от растворения в окружающем мире, поэтому качества, казалось бы,

* «Ведь это оно только слава что сукно, оно что порох, вон так на ветер и летит» [т.3, с.454]

ему имманентные, абсурдно от него отторгаются. То, что в «Носе» возникало в виде резкого (хотя и не везде эксплицитного) гротеска, в «Шинели» преподносится невзначай, как чисто языковой каприз; ср. хотя бы превращение носа Ковалева в объект собственной функции: «Повесть и начинается с носа – с носа Ивана Яковлевича: “Иван Яковлевич проснулся довольно рано и услышал запах горячего хлеба” <...> В хлебе – нос Ковалева; цирюльник почуял запах носа. Ковалевский нос, наделенный способностью “слышать” запахи, сам сделался запахом» [1, с.62]), – с таким же ходом в «Шинели», герой которой «несколько даже на-вид подслеповат». Более того, давно подмеченная аналогия между подслеповатым каллиграфом и кривым портным* усугубляется за счет того, что портной преуспел в своем ремесле опять-таки «несмотря на свой кривой глаз». В «Мертвых душах» этот прием низведен до каламбура: «Манилов никак не хотел выпустить руки нашего героя и продолжал жать ее так горячо, что тот уже не знал, как ее выручить» [т.6, с.37]**.

Впрочем, нечеткость границы между бытием и небытием Башмачкина вовсе не является его индивидуальным изъяном. В мире «Шинели» реальность физического тела, не будучи абсолютной категорией, прямо пропорциональна *значительности лица* его обладателя. Так, именно по незначительности своей бестелесна жена Петровича, словно бы сшитая портным для своих нужд (единственным ее атрибутом является «чепчик, а не платок»). Сказано, что «при встрече с нею, одни только гвардейские солдаты

* «...Ущербность Башмачкина – это как бы редуцированное воспроизведение ущерба другого персонажа <...>: портной “крив” – Башмачкин “несколько даже подслеповат”; у Петровича “рябизна по всему лицу” – Башмачкин “несколько рябоват”» [2, с.481]. Этим, однако, параллелизм не исчерпывается: фраза о том, что про хозяйку Башмачкина, «семидесятилетнюю старуху, говорили, что она бьет его, спрашивали, когда будет их свадьба», соотносима с последующими соображениями самого Башмачкина: «...теперь с Петровичем нельзя толковать: он теперь того... жена, видно, как-нибудь поколотила его».

** Следует, однако, учесть, что это систематическое обращение функции против собственного непосредственного носителя закономерно вписывается в характернейшее для Гоголя неразличение причин и следствий как производную от его ахронной картины мира, блистательно проанализированной в статье Вайскопфа «Время и вечность в поэтике Гоголя» [1, с.234-254].

заглядывали ей под чепчик, моргнувши усом и испутивши какой-то особый голос» [т.3, с.148]. Отсутствие под чепчиком лица удостоверяется симметричным отсутствием век и глаз у тех, кто заглядывал под чепчик, ведь *морганье усом* подменяет собой нормативное морганье и, стало быть, отменяет самоё *заглядыванье*. Умышленность этого приема доказывается тем, что в черновиках лицом наделена и жена Петровича (здесь она чепчик надевает лишь «по воскресным дням», а солдаты «заглядывают ей в лицо»), и гвардейцы (которые моргают нормативным способом и, кстати, испускают не *голос*, а то, что и положено *испускать*: «...моргнувши как водится и испутивши потом что-то подобное на рычание <...>» [т.3, с.449])^{*}. Когда о жене Петровича сообщается, что «красотою, как кажется, она не могла похвастаться», то ключевые слова здесь – *как кажется*^{**}. Поскольку, за вычетом одноглазого Петровича, одним только гвардейским солдатам и могло быть известно, что скрывается у его жены под чепчиком (причем испускаемый ими *особый голос* выражал, конечно же, удовольствие), оборот *как кажется* исподволь создает у читателя иллюзию логического умозаключения. На деле же никто больше не заглядывал под чепчик именно по той причине, что это было дозволено делать солдатам – самым несвободным из городских обитателей, а значит, под чепчиком могло скрываться только *незначительное лицо*.

И напротив – *значительность* в любом из оттенков смыслового спектра всецело обусловлена в «Шинели» *дистанцией*. Дистанция тут бывает либо номенжлатурной, то есть вертикальной и сакрализованной, и в этом случае значительность обеспечивается ледяной неподвижностью и отпугиванием нижестоящих (ср. некоммуникабельность генерала, которому всюду мерещится фамильярность), либо горизонтальной, проявляющейся в оптическом обмане («кошку <...> издали можно было всегда

^{*} Ср. у Белого насчет сквозного для Гоголя способа показа наружности без лица: [7, с.26-27]. Ср. также репрезентацию в «Коляске» солдатских усов как части, исключенной из целого и метонимически это целое вытесняющей (см. об этом: [11, с.557]).

^{**} Легко принимаемые за речевой сор, но в действительности представляющие собой одно из проявлений фиктивного всеведенья повествователя. См. об этой гоголевской стратегии: [1, с.104-105].

принять за куницу») или в сверхъестественной подвижности (дама, «которая, как молния, прошла мимо и у которой всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения», потеряла бы всякую значительность, будучи остановлена). Эта телесная протейность и дробность, упоминаемая в сцене символического грехопадения Башмачкина, является у Гоголя сквозным мотивом, которым ознаменовано, в частности, самое начало «Мертвых душ»: «...Господин был встречен трактирным слугою <...> живым и вертлявым до такой степени, что даже нельзя было рассмотреть, какое у него было лицо» [т.6, с.8]. Ранее мотив этот был прямо растолкован Гоголем в «Невском проспекте»: «Необыкновенная пестрота лиц привела его в совершенное замешательство; ему казалось, что какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе» [т.3, с.23-24]*. Понятно, что горизонтальная дистанция – от лукавого; при этом защитная дистанция, соблюдаемая лицом незначительным, и дистанция дьявольского соблазна, скрывающая незначительность лица, принадлежат одному инварианту, как рябизна Башмачкина и рябизна Петровича**.

Необходимой реакцией значительного лица на опасное для его значительности нарушение дистанции является встречная мера – уничтожение лица незначительного. Горизонталь и вертикаль в пространстве повести так же взаимопереходны, как тепло и холод, молодость и старость («...что за буйство такое распространилось между молодыми людьми против начальников и высших!» Значительное лицо, кажется, не заметил, что Акакию Акакиевичу забралось уже за пятьдесят лет» [т.3, с.167]), божественное и дьявольское (вспомним хотя бы крещение Башмачкина) и прочие бинарные оппозиции. Соответственно, принципиальная фиктивность управляющей миром «Шинели» категории

* Похоже, именно этот образ побудил Д.С. Мережковского сказать, что Гоголю, точно андерсоновскому Каю, «попал в глаз и в сердце осколок проклятого зеркала» [12, с.244-245].

** Ср.: «Убожество, неполнота образа Петровича на одном полюсе <...> осмыслены как демонизм, на другом – акцентируют жалкий бытовой образ бедного ремесленника, “маленького человека” <...> В случае Башмачкина этот второй типаж легко трансформируется в амбивалентный образ загробного мстителя» [2, с.481].

значительности делает нерелевантным вопрос о мнимом или действительном характере опасности, исходившей от нарушителя дистанции в направлении генерала: ведь и Башмачкин теоретически мог бы не придать значения генеральскому «распеканью»^{*}.

Дистанция, маркируемая сокрытием лица, обеспечивает ему элементарный минимум значительности. С этой точки зрения лицу жены Петровича симметричен прообраз «значительного лица» – генеральский портрет на табакерке портного^{**}. О портрете сообщается, что «место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем, и потом заклеено четверугольным лоскуточком бумажки». Этот лоскуточек бумажки закономерно воспринимается как выражение предельной значительности, – библейскими аналогиями тут выступают перечисляемые М. Вайскопфом «Моисеево полотно-завеса, облако, скрывающее Лик Божий» и др. [2, с.467]^{***}. Однако на другом краю смыслового спектра лоскуточек изофункционален чепчику, ибо он скрывает отсутствие под ним скрываемого – зияние вместо лица. Вот почему «[н]ужно знать, что одно значительное лицо недавно сделался значительным лицом, а до того времени он был незначительным лицом». Поскольку же «место его и теперь не почиталось значительным в сравнении с другими

^{*} Поэтому косноязычность Башмачкина, как уже отметил Э. Хипписли, связана отношениями дополнительности со способностью Петровича и генерала (доставляющей удовлетворение тому и другому) суггестивно воздействовать на Башмачкина словом [13, с.127].

^{**} «Момент перехода табакерочного генерала в “значительное лицо”, – пишет М. Вайскопф, – определяется довольно точно. “Петрович явился с шинелью, как следует хорошему портному. В лице его показалось выражение такое значительное, какого Акакий Акакиевич никогда еще не видал” <...> (Перед этим Акакий Акакиевич, как мы знаем, “видел ясно” одного только безликого генерала на крышке Петровичевой табакерки). “Рождение” “значительного лица” и “рождение” шинели – синхронны. “Значительное лицо” отбирает шинель и этим убивает Акакия Акакиевича» [1, с.95].

^{***} Именно невыносимым для смертного лицезрением Божьего лика объясняет Э. Хипписли пребывание Башмачкина на грани потери сознания сперва при виде заклеенного генеральского изображения на табакерке (одновременно с заявлением Петровича о невозможности починить шинель), а затем при лицезрении генерала собственной персоной, каковое Башмачкина и убивает. Согласно трактовке Хипписли, смерть Башмачкина является не прямым следствием утраты шинели, а беззащитностью перед лицом генерала вследствие этой утраты [13, с.127].

еще значительнейшими», нарушаемая подчас дистанция требует немедленной компенсации; поэтому сердечный характер беседы генерала со старым приятелем дает импульс «распеканию» Башмачкина. Генерал-распекатель – это *чужой генерал*, но функционально он соединяется с прямым начальством Башмачкина: складчина в пользу ограбленного сослуживца расстраивается, «потому что чиновники и без того уже много истратились, подписавшись на директорский портрет и на одну какую-то книгу, по предложению начальника отделения, который был приятелем сочинителю» [т.3, с.163]. Как видим, у начальника отделения тоже есть приятель, дружба с которым поддерживается за счет Башмачкина, и за счет него же у директора появляется портрет – не столько визуальная проекция, сколько сертификат значительности его зияющего пустотой лица*. Круг замкнулся: новая шинель пошла на портрет, а мир Башмачкина, где так часто нюхают табак, – надо полагать, на новую табакерку для великана-портного**.

Утрата Башмачкиным шинели опять-таки непосредственно следует за потерей дистанции по отношению к внешнему миру, а вместе с ней – и самой малой значительности. Ночью по пути из гостей ему становится жутко на огромной, как море, пустынной площади: «Нет, лучше и не глядеть», подумал и шел, закрыв глаза». Башмачкин, закрыв глаза, допускает роковую ошибку: дистанция между ним и внешним миром сокращается до тех пор, пока стихия не поглощает его «тело» – шинель. Происходит словно бы физическое растворение Башмачкина в его грабителях, подчеркнутое потерей зрения: «...увидел вдруг, что перед ним стоят почти перед носом

* Ср.: «...*Книга* неизвестного “сочинителя” оказывается – вместе с “директорским портретом” – мертвым, “плоскостным” идолом, отобравшим у Башмачкина те деньги, которые хотели было собрать для него чиновники-сослуживцы. Книга и портрет вкупе с табакерочным “значительным лицом” – вещи, “убивающие” Акакия Акакиевича» [1, с.103].

** Ср.: «Петрович *во много раз* больше Башмачкина: “Он вынул шинель из носового платка, в котором ее принес; платок был только что от прачки; он уже потом свернул его и положил в карман для употребления” <...> И вследствие этой чудовищной пространственной диспропорции Башмачкин прежде всего замечает большой палец ноги Петровича “с изуродованным ногтем” <...> Громадный Петрович всей своей исполинской идольской массой возвышается над крохотным Акакием Акакиевичем» [1, с.89].

какие-то люди с усами, какие именно, уж этого он не мог даже различить» [т.3, с.161]. Здесь выражение *перед носом* меняет свой фигуральный смысл на буквальный. Подобно тому, как Башмачкин не имеет под носом усов, усатые грабители не имеют носов над своими усами. Чтобы это утверждение не показалось притянутым, следует учесть, во-первых, обозначение грабителей в черновиках: «солдаты или что-то похожее» [т.3, с.541]; во-вторых – справедливо отмеченное Набоковым тождество «привидения» из финального эпизода повести с одним из подлинных обидчиков Башмачкина [14, с.130]*; в-третьих – направление, в котором скрылось это «привидение» в доцензурном варианте текста: не «как казалось, к Обухову мосту», а «прямо к Семеновским казармам» [т.3, с.461], то есть к казармам Семеновского лейб-гвардии полка**, располагавшимся в районе Обуховского проспекта. В совокупности все это указывает на принадлежность грабителей к тем самым безлицым гвардейским солдатам, что *моргали усом*, заглядывая под чепчик жене Петровича. Нос Башмачкина приближается к их усам настолько близко, что оказывается на месте их отсутствующих носов (множественное число слова *усы* делает нерелевантной количественную диспропорцию между обладателем носа и обладателями усов). Итак, фантазия Агафьи Тихоновны («Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича» [т.5, с.37]) превратилась в метатекстуальный код.

В течение нескольких мгновений Башмачкин, уже ничего не видя, продолжает воспринимать физические воздействия: «Акакий Акакиевич чувствовал только, как сняли с него шинель, дали ему пинка коленом, и он упал навзничь в снег и ничего уж больше не чувствовал [т.3, с.161]». Эпизод не дает ни малейшего повода заподозрить грабителя в том, что он пнул Башмачкина в пах или живот, да и шинель снимают, обойдя сзади; слова «дали ему пинка коленом» явно

* Ср. в обоих случаях огромный кулак, усы, вербальность: «а вот только крикни!»; «тебе чего хочется?».

** По замечанию Е.А. Смирновой, «[в] своей острой и животрепещущей злободневности (напоминание о бунте Семеновского полка) этот вариант был еще выразительнее, чем шайка разбойников из Повести о капитане Копейкине» [4, с.73].

отсылают к фразеологизмам: *дать пинка под зад; коленом под зад*^{*}. Но почему же в таком случае Акакий Акакиевич упал *навзничь*? Ответ напрашивается: вместе с шинелью герой утрачивает элементарные телесные параметры. Поэтому-то когда Башмачкин «прибежал домой», у него «бок и грудь и все панталоны были в снегу», словно он упал не навзничь, а так, как ему и надлежало упасть^{**}.

Уничтожение либо взаимная переходность лиц как логический предел их незначительности отнюдь не является локальным приемом, привлекаемым для сцены ограбления: речь идет об универсальном принципе отношений между действующими лицами «Шинели», постоянно пребывающими на грани развоплощения. Недаром ограбленный Башмачкин, формально став мертвецом, пускается отнимать у обывателей шинели, а люди, его ограбившие, и все им подобные встречным образом объявляются «мертвецами»^{***}. Эффект поглощения лица Башмачкина лицом того, кто, «схвативши его за

^{*} В черновиках вместо слов «сняли с него шинель, дали ему пинка коленом» было: «сорвали с него шинель, толкну<ли> ему сначала пинка, а потом коленом» [т.3, с.541]. Показательно, что в беловом варианте действия грабителей полностью освобождены от их первоначальной эмоциональности: вместо резкого и агрессивного «сорвали» – спокойное «сняли», вместо картины длящегося («сначала <...> а потом») избияния (где и в самом деле неясно, в какое место Акакию Акакиевичу досталось коленом) – презрительный пинок, маркирующий конец насилия.

^{**} Этим последним наблюдением со мной любезно поделилась О.А. Кравченко.

^{***} Тем самым в сюжетную ткань «Шинели» незаметно вживлен прием, ранее мимоходом, но эксплицитно задействованный в «Коляске», о герое которой рассказчик сообщает: «Весьма может быть, что он распустил бы и в прочих губерниях выгодную для себя славу, если бы не вышел в отставку по одному случаю, который обыкновенно называется неприятною историею: он ли дал кому-то в старые годы оплеуху, или ему дали ее, об этом наверное не помню <...>» [т.3, с.179]. Эту связь чутко уловил Мандельштам, соединивший в «Египетской марке» мотив уличной кражи с перефразировкой вышеприведенной цитаты: «– <...> сегодня на Фонтанке – не то он украл часы, не то у него украли. Мальчишка! Грязная история!». Отмеченная В.В. Гиппиусом наивность «успокоительн[ой] догадк[и] цензурного комитета, что “разумеется, слух (о появлении покойника) был распушен ворами”» [15, с.105], второстепенна по сравнению с тем значимым обстоятельством, что эта версия с таким же успехом может быть развернута на 180 градусов, – тогда активность призрака предстанет провокацией, цель которой – привлечь внимание властей к обычным грабителям.

воротник», собирается отнять у него шинель, близко варьируется в позднейшем эпизоде: будочник, опять-таки «схвативши <...> за ворот» «мертвеца», который покушался «сдернуть фризную шинель с какого-то отставного музыканта», подносит к своей ноздре табак, но чихает при этом почему-то не он, а пойманный «мертвец».

В более общем плане эта зыбкость границы между разными «лицами» проявляется в том, что разрозненные фрагменты сюжета, вовлекающие в действие случайных «лиц» и по отдельности лишённые всякого смысла, выстраиваются в трансперсональные континуумы. Будочник, которому никак не удастся понюхать табак, – одна из таких трансперсональных фигур, аналог Полишинеля, помогающий гипотетической публике разрядиться после очередной драматической сцены. Второй участник фарса – лицо, от которого исходит помеха и которое объединяет в себе противоположности – Башмачкина и грабителей, принимаемых за его привидение. Этот микросюжет разворачивается в четыре этапа: 1) идя от портного, Башмачкин «натолкнулся на будочника, который, поставя около себя свою алебарду, натряхивал из рожка на мозолистый кулак табак» и который сказал Башмачкину: «чего лезешь в самое рыло, разве нет тебе трухтуара?» [т.3, с.152]; 2) словно бы в отместку будочник, который опять-таки «стоял <...> опершись на свою алебарду», заявляет ограбленному Башмачкину, «что он не видал ничего, что видел, как остановили его среди площади какие-то два человека, да думал, что то были его приятели» [т.3, с.162], и посылает Башмачкина к надзирателю; 3) пойманный было «мертвец» чихает, вновь помешав будочнику нанюхать табаком (этот «мертвец» не тождествен ни одному из ограбивших Башмачкина усатых верзил: он не раздевает одиноких прохожих силой, а сдергивает исподтишка шинели в толпе, следовательно, мал ростом, отчего будочнику и сподручно было схватить его за ворот); 4) о будочнике, малодушно упустившем подозрительное «привидение» – собственно лицо, ограбившее Башмачкина, – рассказывается, как «один раз обыкновенный взрослый поросенок, кинувшись из какого-то частного дома, сшиб его с ног, к величайшему смеху стоявших вокруг извозчиков, с которых он вытребовал за такую издевку по грошу на табак» [т.3, с.174]. Думается, от этого-то «взрослого поросенка» и досталось будочнику то самое «рыло», которому по милости Башмачкина так и не привелось понюхать того табак, что был куплен на извозчицки

гроши. В конце шутовского представления, совпадающем с концом повести, читателя словно бы приглашают присоединиться к смеху извозчиков и поучаствовать в сборах.

Вся эта нелепая интрига, закрученная вокруг понюшки табаку и вполне соразмерная табакерочной модели мира*, дает емкую картину того, как некий разумный императив поочередно движет беспмятными персонажами, в которых всячески подчеркнута их грубая материальность. Четыре разных будочника, соединенных ускользящей от них понюшкой, образуют как бы кукольную модель метемпсихозы. На мой взгляд, проблематичную попытку метемпсихозы, предпринятую неприкаянной душой, иллюстрирует и вся история Акакия Акакиевича. Прямым источником этого аллегорического сюжета мне видится диалог Платона «Федон», о чем теперь и пойдет речь.

* * *

Вероятно, из-за дефицита сочинений греческого философа в русских переводах (вплоть до начала 1840-х годов) в его наследии источники Гоголя обнаруживаются прежде всего среди вставных этиологических сюжетов и разъяснительных примеров в форме развернутых метафор**. По моей версии, в основу своей повести Гоголь и положил одну такую метафору из «Федона», содержащуюся в рассуждениях ученика Сократа – Кевита (Кебета). В единственном

* Ср. некоторые детали внешности Петровича: «рябизн[а] по всему лицу», большой палец ноги с ногтем «толстым и крепким, как у черепахи череп» – с характеристикой табакерки в сказке Одоевского «Городок в табакерке» (1834): «пестренькая, из черепахи».

** В литературе о Гоголе конкретным отсылкам и заимствованиям уделяется заметно меньше внимания, чем суммарному анализу «платонизма» писателя. Эта диспропорция, впрочем, весьма условна, так как по обоим направлениям первоочередными научными источниками по теме являются опять-таки работы М. Вайскопфа и в их числе специальная статья «Птица тройка и колесница души: Платон и Гоголь» [1, с.197-218], где сгруппированы и примеры конкретных гоголевских аллюзий на Платона. Помимо этого см., например, статью Р.-Д. Кайля о «Кровавом бандуристе» [16], где высказывается предположение, что этот фрагмент содержит рецепцию «Пира». Из работ последнего времени по теме *Гоголь и Платон* см. книгу М. Ямпольского [17].

к началу работы над «Шинелью» (1839) русском переводе «Федона», изданном еще в 1780 г.^{*}, это место (87b-e) звучит так:

«...Предложенное от тебя ни мало, по моему мнению, не разнится от того, как если бы кто об умершем престарелом портном сказал нам, что сей человек не погибл, но может быть где нибудь пребывает; в доказательствож принес бы ту одежду, которую он носил, сам себе сделав, и коя еще обретается цела и невредима.

Когдаб кто не веря тому спросил его, человек ли многовременнее, или носимое им ежедневно одеяние: мог бы оный без сомнения ответствен <sic!>, что человек есть многовременнее, и чрез сие самое почел бы доказанным, яко умершему портному где нибудь непременно пребывать должно; по елику маловременнейшее еще не погибло.

Но сие, Симмий, мнится мне быти несправедливо. Разсуждай и сам ты, что я на оное ответственати буду.

Всяк удобно понять может, что делающий таковое возражение говорит неразумно. Ибо сей портный износив многие сделанные им самим одеяния, после всех их, но прежде последняго, умер. По чему и не следует отсюда, чтоб человек был слабее и недолговременнее одеяния.

Тож самое подобие, мню, обретается между душою и телом, и относящий его к сим, не неблагоуразумно речет, что душа есть многовременна, тело же маловременнее и немощнее. Он к тому присовокупит, яко каждая душа иждивает тела многие, а особливо когда живет многолетно.

Еслиб, живущу еще человеку, истончевалось и на конец разрушалось его тело, душа же вместо разрушаемого делала бы себе всегда новое одеяние: необходимо нужно, чтоб во время своея кончины имела она последнее уже одеяние, и прежде сего только единого погибла. Погибшей же душе, явило бы тело естества своего

* Другой, неполный, перевод «Федона» появился в 1804 г. в альманахе, изданном профессором московского университета П.А. Сохацким. Публикация, в которую интересующий нас фрагмент не попал, заканчивалась обещанием: «Продолжение сего Платонова Разговора и полезных для сведения замечаний помещено будет по порядку в следующих книжках. Павел Сохацкий» [18, с.92]. Но на этом издание альманаха, судя по всему, прекратилось.

немошь; по еликуюб вскоре изтлело и исчезло» [19, с.212-213]*.

«Федон» относился к наиболее востребованным во времена Гоголя диалогам Платона из-за содержащихся в нем доказательств бессмертия души, а еще более – по смежности с одноименной популярной вариацией Мозеса Мендельсона на ту же тему, заново переведенной и изданной в 1837 г.** Повышенным к себе вниманием оба произведения были обязаны и тому, что в них описываются последние часы жизни Сократа, чей образ в XVIII–XIX вв. являлся привычным коррелятом образа Христа (но, кстати, с прибавлением добродетели гражданского повиновения, столь чтимой при Николае)***. Сохранились подготовительные записи Гоголя, сделанные в конце 1834 г. для курса лекций по истории древнего мира в Петербургском университете; одна из этих записей включает конспект рассказа о Сократе: его характере, образе жизни, поучениях и, наконец, осуждении, предсмертных беседах и смерти [т.9, с.154-155]. Помимо того, в «Федоне» Платон не единожды затрагивает вопрос о природе кладбищенских привидений, который для современников Гоголя обладал повышенной притягательностью****.

Платоновская метафора могла стать известна Гоголю самыми разными путями. Однако «Федон», как я постараюсь продемонстрировать, оказал на автора «Шинели» воздействие куда более спектральное, вряд ли возможное без непосредственного чтения диалога. Учитывая давность и малотиражность русского издания сочинений Платона (всего 300 экз.), более вероятным представляется знакомство Гоголя с «Федоном» по 1-му тому

* Ср. в предпосланном диалогу «Содержании»: «Противопологаются Сократу два возражения. Первое состоит в том, что душа есть благосогласие рождающееся от точного смешения качеств телесных: второе, что хотя душа есть и продолжительнее тела; однако, износив многие тела, на конец сама погибает, яко человек скончается износив многие одеяния» [19, с.170].

** Об этом издании и его рецепции см.: [20, с.72-73]. У Мендельсона вышеприведенный платоновский фрагмент не получил отражения.

*** Подробно о культе Сократа см.: [21, с.10-16]

**** Подробно об этом см.: [22, с.55-91].

французского 13-томного собрания в переводах Виктора Кузена (выходило с 1825 по 1840)*.

* * *

Как известно, в анекдоте, к которому, по свидетельству П.В. Анненкова, восходит первоначальный замысел «Шинели», шла речь не об одежде, но о потерянном ружье, на приобретение которого бедный чиновник с трудом скопил нужную сумму. Уже отмечалось, что эта самоотверженная экономия была не вынужденной, а добровольной [23, с.307], как в случае с «лампой или иной вещицей, стоившей многих пожертвований, отказов от обедов, гуляний». Более того, ружье – предмет не просто относящийся к сфере частной жизни, но предназначенный для препровождения досуга – времени, противопоставленного служебному. Шинель между тем – одежда, чиновнику необходимая**, а в случае Башмачкина – потребная прежде всего для преодоления пути на службу и притом единственная в своем роде, ибо мизерное жалованье не позволяет ему иметь еще одну. Таким образом, шинель Башмачкина идеально соответствует метафорической одежде души.

Однако в сюжете повести нельзя не заметить и значимых отклонений от предполагаемой исходной схемы. Так, в «Федоне» говорится не просто о человеке, но о ткаче (который в русском переводе стал портным)***; этим подчеркивается, что он изготавливает одежду сам для себя, без посторонней помощи, и что в теле, следовательно, с самого начала и, за одним редким исключением, до самого конца непрерывно пребывает одна и только одна душа, а с другими душами тело не взаимодействует, –

* Ср. свидетельство П.А. Кулиша: «Я видел книги Гоголя, по которым он обрабатывал свои лекции, будучи адъюнктом в Петербургском университете; все они на русском и на французском языках; на немецком – ни одной» [24, с.499].

** «Тулуп Акакий Акакиевич надеть не может – он чиновник, ему нужна шинель» [23, с.305].

*** Образ, вероятно, восходит к Гераклитову сравнению души с пауком, а тела – с паутиной. На этот фрагмент Гераклита (В 67 а Diels) указывают комментаторы «Федона». Здесь же упоминается теория другого досократика – Эмпедокла, согласно которому «“определение судьбы” и “природа” “переменяют одеяние душ”, “облачая людей” “чужою одеждой плоти” (В 126)» [25, с.431].

почему душе и приходится, изнашивая тело, непрерывно ткать себе новое. Башмачкин же, во-первых, заблаговременно не позаботился о следующей шинели, а во-вторых, не смог бы пошить ее самостоятельно – он нуждается в профессиональных услугах Петровича, выступающего «в двусмысленном амплуа некой могущественной парки» [2, с.457]. Иными словами, коллизия осложнена за счет выделения ткача в отдельный персонаж, уже не тождественный душе-старика. Рудиментом их прототипического единства как раз и является зеркальность Петровича по отношению к Башмачкину (см. выше). Башмачкин, со своей стороны, не просто заказчик, на собственные средства обновляющий свой гардероб, – он участвует в создании шинели подвигом аскетизма.

Другое несовпадение с платоновской моделью, согласно которой душа «иждивает тела многие», подобно тому как ткач умирает, лишь «износив многие <...> одеяния», заключается в том, что у Башмачкина с самого начала земного пути и вплоть до появления новой шинели был всего один комплект верхней одежды: «он, видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове» [т.3, с.144]*. Шинель Башмачкин меняет в первый и последний раз на своем веку, износив ее до состояния перехода в небытие: «от нее отнимали даже благородное имя шинели и называли ее капотом» [т.3, с.147]. Эта редукция, впрочем, содержится уже в реплике Сократа, который, готовясь опровергнуть доводы ученика, сперва их резюмирует:

«Ты требуешь доказательства, что душа наша неуничтожима и бессмертна; в противном случае, говоришь ты, отвага философа, которому предстоит умереть и который полон бодрости и спокойствия, полагая, что за могилою он найдет блаженство, какого не мог бы обрести, если бы прожил свою жизнь иначе, – его отвага безрассудна и лишена смысла. Пусть мы обнаружили, что душа сильна и богоподобна, что она существовала и до того, как мы родились людьми, – все это, по-твоему, свидетельствует не о бессмертии души, но лишь о том, что она долговечна и уже

* О вицмундире Башмачкина как отрицательном варианте родильной сорочки см.: [2, с.452-453]. Похоронили его, само собой, тоже в вицмундире.

существовала где-то в прежние времена неизмеримо долго, многое постигла и многое совершила. Но к бессмертию это ее несколько не приближает, напротив, самое вселение ее в человеческое тело было для души началом гибели, словно болезнь. Скорбя проводит она эту свою жизнь, чтобы под конец погибнуть в том, что зовется смертью. И совершенно безразлично, утверждаешь ты, войдет ли она в тело раз или много раз, по крайней мере для наших опасений <...>» [25, с.54].

В рассуждении Кебета не уточняется, при каких обстоятельствах телесную смерть можно считать следствием предшествовавшей этому событию смерти души, но логично было бы предположить, что речь идет о таких случаях, когда *своей смертью* безвременно умирают не знавшие болезней цветущие люди. В «Шинели» же душа (Башмачкин) к моменту своей попытки обзавестись новым телом (шинелью) уже давно – неопределенно давно – мертва, и с этой точки зрения попытка изначально безнадежна; однако душа не догадывается о том, что уже мертва, и это неведение делает ее смерть неполной и даже – на короткий период обладания шинелью – безусловной, что позволяет ей вновь умереть, причем на сей раз ее «смерть» становится фиксированным событием, после которого душа вполне уже осознает себя умершей. В отличие от старика ткача, что умер, не успев сносить новую одежду, Башмачкин, в силу причинно-следственной инверсии, оттого как раз и умирает, что теряет еще не сношенную одежду*; при этом последняя, будучи отнята у него силой, не уничтожается, а переходит к другому владельцу – другой душе**. Такой поворот сюжета явно противоречит метафорической модели отношений между душой и

* Поэтому его загробная активность сродни фольклорной активности умерших неестественной смертью.

** В этой связи, а также с учетом того, что мертвец Башмачкин был ограблен посреди площади, похожей на *море*, уместно будет процитировать эпиграмму Платона «Ограбленный труп», переведенную Д.В. Дашковым и напечатанную в 1827 г. в «Московском телеграфе»: «Тело ты видишь пловца: примчав бездыханного к берегу, / Море оставило мне, сжалась, последний покров. / Хищник погибшего труп обнажил безбоязненной дланью: / Малый прибыток ему был святотатства ценой! / Пусть же покровом моим он будет одет в Аиде; / С ним да предстанет на суд грозному теней Царю!» – Цит. по: [26, с.79].

телом, предложенной Кебетом, – но Гоголь не порывает с этой моделью, а как бы приспособливает ее к более широкому контексту обсуждения метемпсихозы – одной из центральных тем «Федона».

Относительно загробной «утилизации» Башмачкиным генеральской шинели М. Вайскопф приводит мнение Э. Хипписли о связи этого мотива с «заимствованным у Юнга-Штиллинга гоголевским представлением о роковой привязанности непросветленной души к земным ценностям – привязанности, неодолимо прикрепляющей ее к низшим сферам потустороннего царства, околоземной атмосфере и к земным недрам», – и прибавляет: «Действительно, у Штиллинга, как, впрочем, и у многих его современников, эта тема встречается довольно часто, а в целом мы имеем здесь дело с распространеннейшей традицией, питаемой античными воззрениями» [2, с.477-78]. Хотя само по себе явление призрака в беллетристике рубежа 1830–40-х годов имело своим неотъемлемым фоном спиритуалистическую литературу и, в частности, сочинения Юнга-Штиллинга, в данном случае, как мне представляется, приоритетное значение принадлежит «Федону» как одному из тех источников, где запечатлелись вышеупомянутые античные воззрения. Приводя ученикам различные доводы в пользу бессмертия души, Сократ, между прочим, подробно излагает свою концепцию метемпсихозы (возражением на эти речи как раз и явится затем реплика Кебета, содержащая сравнение души с ткачом):

«...не подобает ли телу быстро разрушаться, а душе быть вовсе неразрушимой или почти неразрушимой? <...> Но ведь <...> когда человек умирает, видимая его часть – тело <...> которому свойственно разрушаться <...> подвергается этой участи не вдруг <...> но сохраняется довольно долгое время, если смерть застигнет тело в удачном состоянии и в удачное время года <...> Но если даже тело и сгниет, некоторые его части – кости, сухожилия и прочие им подобные, можно сказать, бессмертны <...> А душа, сама безвидная и удаляющаяся в места <...> безвидные <...>, – неужели душа <...> едва расставшись с телом, рассеивается и погибает <...>? Нет, <...> но скорее всего вот как. Допустим, что душа разлучается с телом чистою и не влачит за собою ничего телесного, ибо в течение всей жизни умышленно избегала любой связи с телом <...> Такая душа уходит в подобное ей самой безвидное место <...> и, достигши его,

обретает блаженство <...> и <...> впредь навеки поселяется среди богов <...> Но, думаю, если душа разлучается с телом оскверненная и замаранная, ибо всегда была в связи с телом <...> зачарованная им <...> настолько, что уже ничего не считала истинным, кроме телесного <...> она вся проникнута чем-то телесным <...> Ясно, что душа, смешанная с телесным, тяжелеет, и эта тяжесть снова тянет ее в видимый мир. В страхе перед безвидным <...> она бродит среди надгробий и могил – там иной раз и замечают похожие на тени призраки душ. Это призраки как раз таких душ, которые расстались с телом нечистыми; они причастны зримому и потому открываются глазу <...> они <...> блуждают до той поры, пока пристрастием к бывшему своему спутнику – к телесному – не будут вновь заключены в оковы тела. Оковы эти, вероятно, всякий раз соответствуют тем навыкам, какие были приобретены в прошлой жизни. <...> кто предавался чревоугодию, беспутству и пьянству <...> перейдет, вероятно, в породу ослов или иных подобных животных <...> А те, кто отдавал предпочтение несправедливости, властолюбию и хищничеству, перейдут в волков, ястребов и коршунов <...> А самые счастливые среди них <...> это те, кто преуспел в гражданской, полезной для всего народа добродетели: имя ей рассудительность и справедливость, она рождается из повседневных обычаев и занятий, без участия философии и ума. <...> они, вероятно, снова окажутся в общительной и смирной породе, среди пчел, или, может быть, ос, или муравьев, а не то и вернуться к человеческому роду, и из них произойдут воздержные люди <...> Но в род богов не позволено перейти никому, кто не был философом и не очистился до конца, – никому, кто не стремился к познанию» [25, с.36-38].

В дальнейшем, принимаясь описывать загробный удел души*, Сократ полностью игнорирует собственную теорию метемпсихозы, хотя при этом сознательно возвращается к одному из ее важнейших пунктов – уделу неприкаянной души, привязанной к зримым вещам и оттого после смерти тела сохраняющей зримость. Соответственно, на сей раз эта привязанность не приводит к заключению души в новое тело:

* Рассказ этот стал одним из парадигматических текстов для всей западной инфернологии.

«Когда человек умрет, его гений, который достался ему на долю еще при жизни, уводит умершего в особое место, где все, пройдя суд, должны собраться, чтобы отправиться в Аид с тем вожатым, какому поручено доставить их отсюда туда. Обретя там участь, какую и должно, и пробывши срок, какой должны пробыть, они возвращаются сюда* под водительством другого вожатого, и так повторяется вновь и вновь через долгие промежутки времени <...>

Если душа умеренна и разумна, она послушно следует за своим вожатым, и то, что окружает ее, ей знакомо. А душа, которая страстно привязана к телу, как я уже говорил раньше, долго витает около него – около видимого места, долго упорствует и много страдает, пока наконец приставленный к ней гений силою не уведет ее прочь. Но остальные души, когда она к ним присоединится, все отворачиваются и бегут от нее, не желают быть ей ни спутниками, ни вожатыми, если окажется, что она нечиста, замарана несправедным убийством или иным каким-либо из деяний, которые совершают подобные ей души. И блуждает она одна во всяческой нужде и стеснении, пока не исполнятся времена, по прошествии коих она силою необходимости водворяется в обиталище, коего заслуживает. А души, которые провели свою жизнь в чистоте и воздержности, находят и спутников, и вожатых среди богов, и каждая поселяется в подобающем ей месте» [25, с.69-70].

В отличие от сочинений того же Штиллинга, полностью отрицавшего переселение душ** (хотя и пользовавшегося

* Т.е. к месту загробного судопроизводства. Здесь, согласно дальнейшему описанию, тех, кто при жизни держался середины, совершая и проступки, и добрые дела, направляют к особому озеру для искупления и воздаяния; тяжких преступников низвергают в Тартар – одних навечно, а других до тех пор, пока они не вымолят прощение у тех, перед кем виноваты; те же, «о ком решат, что они прожили жизнь особенно свято <...> приходят в страну вышней чистоты <...> и там поселяются. Те из их числа, кто благодаря философии очистился полностью, впредь живут совершенно бестелесно и прибывают в обиталища еще более прекрасные <...>» [25, с.75-76].

** Ср., например, в одном из его спиритуалистических текстов: «Преселение душ есть противно Законам и свойству царства духовного. Душа может несколько столетий провести в Гадесе, прежде нежели достигнет высшей степени совершенства, но она никогда опять не возвратится в человеческое тело; мир духовный имеет довольно средств очищения, а потому нет никакой нужды в возвращении в чувствительный мир» [22, с.304].

сравнением тела с одеждой души^{*}), в «Федоне», как мы могли убедиться, конкурируют два взаимоисключающих представления о природе души, которыми делится один и тот же авторитет – Сократ. Происходящее с Башмачкиным по обе стороны от могильного порога, на мой взгляд, отражает эти колебания древнего философа относительно перспектив собственной умудренной души. Однако на ее персонификацию Акакий Акакиевич походит менее всего: он такая же ее противоположность, как старик ткач.

Ключевая характеристика Башмачкина заключается в вышеупомянутом неведении о собственном эфемерном статусе: Башмачкин – призрак, считающий себя живым человеком. Его опосредованные взаимоотношения с внешним миром, тоже не подозревающим о своей межеумочности, и с собственным телом – иллюзорным или мертвым – соотносимы с платоновской концепцией анамнезиса^{**}, которая в «Федоне» приводится в доказательство того, что душа старше тела (73a-78a), а затем служит подспудным основанием для утверждения, что «оковы тела <...> вероятно, всякий раз соответствуют тем навыкам, какие были приобретены в прошлой жизни». Тожественность имени Акакия Акакиевича его отчеству и его страсть к переписыванию бумаг, в смысл которых он не способен проникнуть, могут быть истолкованы как привычное воспроизведение смутно припоминаемых и потому овнешненных, утративших содержательность занятий, относящихся к прошлым воплощениям^{***}.

^{*} Ср. там же: «Душа заключена в тягостное тело (сию лиственную одежду), которое она с великим трудом может поддерживать, и от которого должна много страдать» [22, с.306].

^{**} Отмечались ее следы в «Мертвых душах»: [4, с.135]; [2, с.542].

^{***} Ср.: «Уже само имя героя – это <...> прежде всего повтор, удвоение. Акакию, сыну Акакия, на роду написана совершенно бессмысленная служба, состоящая в переписывании бумаг, которая однако, полностью соответствует его врожденным наклонностям <...>» [27, с.42]. Это, конечно, так, но почему же в таком случае Акакий Акакиевич при крещении «заплакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник»? Не оттого ли, что новорожденный младенец еще помнил смысл той «копии», которую ему предстояло «снять»?

В свете николаевской сакрализации всех форм официоза бесконечное копирование казенных бумаг имеет сходство с переписыванием Библии как разновидностью епитимьи*, что могло бы дать повод к чистилищным ассоциациям; Башмачкин, однако, питает к этому благочестивому занятию неподобающую, хотя и по-детски невинную страсть. Проявив укорененность этой его страсти в еврейской и христианской мистике и, как следствие, в романтической литературе, М. Вайскопф задерживается на бюрократическом аспекте этого культа букв и письма: «И у Сведенборга, и у Иоанна Масона, и у Сен-Мартена духовная иерархия сопрягается и даже напрямую отождествляется с бюрократической <...> Собственно, для того чтобы восстановить утраченное “сообщение” с начальниками, человек и призван “учиться писать”. Так бюрократический ряд в <“Шинели”> становится и травестией, и метафорой теософской топики» [2, с.449]. В этом контексте фраза о том, как Башмачкин «снял нарочно, для собственного удовольствия, копию для себя, особенно, если бумага была замечательна не по красоте слога, но по адресу к какому-нибудь новому или важному лицу» [т.3, с.146], дает, как считает исследователь, сюжетный импульс дальнейшему повествованию: «“новое или важное <...> лицо” – некое абстрагированное инкогнито *значительного лица*, который, как известно, “недавно сделался значительным лицом <...>” <...> Всю “жизнь” Башмачкин репетировал на бумаге свое будущее – устное – обращение от первого лица к этому “значительному лицу” <...>» [1, с.95]. Очевидно, что письменная адресация к *какому-нибудь новому или важному лицу* могла возыметь действие только в тех случаях, когда Башмачкин *снял копию для себя*, то есть, не отдавая себе в том отчета, подменял собою адресанта. Само по себе несанкционированное копирование официальных бумаг было, конечно же, систематически повторяющимся превышением должностных полномочий, которое могло бы положить начало всевозможным недоразумениям. Но в «Шинели» эта сюжетная потенция реализуется исподволь, на метасюжетном уровне. При

* Постепенно приобретаемое Башмачкиным сходство с монахом, проанализированное Э. Хипписли [13, с.125], в другой работе увязывается с переписыванием как типично монашеским занятием: [28, с.571].

снятии лишней, непредусмотренной копии с документа Башмачкину следовало бы, во избежание неприятностей, «переменить кое-где глаголы из первого лица в третье». Но эта простейшая магическая операция была ему не под силу, – столь далеко его «припоминание» не простиралось, – и мы можем догадываться, что очередное обращение, в смысл которого он, как обычно, и не пытался вникнуть, будучи переписано *для себя* и в силу этого – автоматически – *от себя*, вызвало ответную реакцию – пропекание морозом, равносильное начальственному распеканию*.

Этот аллегорический мороз направляет Башмачкина по пути постепенного осознания собственной бестелесности. Но у Гоголя, как уже говорилось, коллизия осложнена за счет отдельной персонализации ткача (портного). Консультация Петровича с табакеркой позволяет усомниться в справедливости приговора, вынесенного им старой шинели [см.: 2, с.466]), а в свете его стараний (вполне успешных) при повторном визите Башмачкина соблазнить его мишурным блеском новой шинели («...Можно будет даже так, как пошла мода, воротник будет застегиваться на серебряные лапки под апплике»)), предшествующее запугивание несусветными ценами представляется лишь тактическим маневром, а вовсе не попыткой раскрыть Башмачкину глаза на безнадежность его положения. Нужно к тому же учесть, что самое право Петровича именоваться портным несколько сомнительно – ведь он только «занимался довольно удачно починкой чиновничьих и всяких других панталон и фраков»; башмачкинская шинель – первый серьезный заказ в его практике. Это обстоятельство дает дополнительные основания принять тезис Присциллы Майер о наличии в облике Петровича признаков самозванца. В частности, исследовательница видит возможный намек на Гришку Отрепьева в

* Ср.: «Видимо, писатель ориентировался в создании своего сюжета и образа героя, кроме бытовых анекдотов, и на анекдоты, расхожие в чиновничьей среде, являющиеся достоянием городского фольклора, которые собирались в сборники, печатались и перепечатывались <...> Вот один из них. “Поседевший за перепискою чиновник сделался наконец совершенною машиною. Шутник секретарь, желая испытать его, велел ему три раза переписать одну и ту же бумагу, в которой он сам, с приписанием имени, отчества и фамилии приговаривался к смертой казни. Переписав бумагу в третий раз, чиновник сказал сухо: “Тут, кажется, идет речь о чьей-то голове”» [29, с.160].

сообщении о том, что Петрович прежде «назывался просто Григорий»*, а также, вслед за Д. Ранкур-Лаферрьером, сопоставляет Петровича с еще одним правителем – Петром I, в котором подданные видели Антихриста** [30, с.69]. В совокупности то и другое наделяет Петровича двуступенчатой коннотацией самозванца – лжецаря и лжебога.

Результат психологической «обработки» со стороны Петровича так же не однозначен, как и его фигура: защищаясь от холодов *идеями будущей шинели* и *питаясь духовно*, Башмачкин вовсе перестает вести физическое существование. В свете замеченной М. Вайскопфом

* В пользу этой догадки можно добавить, что фамилия *ОТРЕПЬЕВ*, возможно, анаграммирована в имени *ПЕТРОВИЧ*, а главное, – в полном соответствии с казусом самозванца, – семантически антиномична портняжному делу. Хотя Отрепьев и не был «крепостным человеком у какого-то барина», он был беглым монахом, а значит, тоже попал из неволи на волю. Как бывший монах, женатый на иностранке, он мог бы, подобно Петровичу, обзывать свою жену «мирянкой» и «немкой». В свете портретной конвергенции между Петровичем и Башмачкиным ср. отдельные детали в описании последнего: «низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват» – с приметам Отрепьева в «Борисе Годунове»: «...ростом он мал <...> волоса рыжие, на щеке бородавка, на лбу другая», а также кривизну (одноглазость) Петровича – с асимметричным телосложением пушкинского героя: «одна рука короче другой». Примечательно, что в промежуточной редакции Петрович, не попадая ниткой в иглу, «брал темное время» [т.3, с.453], соименное той исторической эпохе, в которую жил Отрепьев.

** Ср. отмеченную Э. Хипписли [13, с.124] парافразу поучения Христа (Мар. 2:21) в словах Петровича о невозможности положить заплату на старое сукно. Развивая параллель между Петровичем и Петром I в ипостаси Антихриста, М. Вайскопф указывает, помимо знаменательной табачной символики, на погодинскую репрезентацию Петра в облике «всероссийского ткача» [2, с.457-458], получающую у Гоголя негативное переосмысление как одна из гротескных масок царя-ремесленника (ср. приводимую Вайскопфом ранее, при разборе «Носа» – повести о произволе цирюльника, цитату из письма к Погодину, где Гоголь высмеивает петровскую Русь, которая «превратилась на время в цирюльню, битком набитую народом» [2, с.332]).

фантастической нескончаемости описанной в повести зимы* можно сделать вывод, что Башмачкин в своем стремлении к обретению новой шинели парадоксальным образом достиг таких вершин аскетизма, что уже совершенно перестал нуждаться в ней. «Процесс одевания, которому предается Акакий Акакиевич, – пронизательно пишет Набоков, – шитье и облачение в шинель на самом деле – его *разоблачение*, постепенный возврат к полной нагоде его же призрака. С самого начала повести он тренируется для своего сверхъестественного прыжка в высоту, и такие безобидные с виду подробности, как хождение на цыпочках по улице, чтобы сберечь башмаки <...>, – все эти детали постепенно растворяют чиновника Акакия Акакиевича, и в конце повести его призрак кажется самой осязаемой, самой реальной ипостасью его существа» [14, с.128]. Однако Башмачкин, совсем уже, казалось бы, подготовленный к переходу в окончательное физическое небытие – в те места, которые Платон называет безвидными, – опять-таки не осознает этой своей готовности и, скопив требуемую сумму, совершает прыжок обратно в реальное – заказывает портному шинель. Появление новой шинели сводит на нет его спиритуальный подвиг.

Привыкание Башмачкина к новой шинели преподносится в терминах привыкания к обретенной впервые телесности: «Он, просто, не знал, как ему быть, куда деть руки, ноги и всю фигуру свою» [т.3, с.160]. Башмачкин приобщается к сфере физических удовольствий и плотских искушений**: «Пообедал он весело и

* «...нескончаемость зимы в <<Шинели>> я берусь обосновать следующими подсчетами. Готовясь к покупке шинели, Башмачкин собирался уменьшить издержки “по крайней мере в продолжение одного года”; “об этом думали еще за полгода прежде и редкий месяц не заходили в лавки примеряться к ценам”. После получения наградных прошло “еще каких-нибудь два-три месяца небольшого голодания”. Затем еще Петрович “провозился за шинелью ... две недели”. Между тем фабула завязывается с усиления мороза. Но теперь, уже после изготовления шинели, рассказчик безмятежно сообщает: “Начинались уже довольно сильные морозы и, казалось, грозили еще более усилиться”. Перед нами – ледяной зон, в котором развивается все действие повести» [2, с.433-434].

** Ср.: «Роковым стихиям, представленным ветром и снегом, противопоставит защищающая от них шинель. Но одновременно, в свете символической корреляции одежды как телесной и ментальной оболочки с теми же стихиями и

после обеда уж ничего не писал, никаких бумаг, а так немножко посибаритствовал на постели»; по пути на званый вечер он засматривается на изображение красивой женщины с обнаженной ногой; наконец, в гостях совершается грехопадение Башмачкина и его новой шинели. Героя заставляют выпить два бокала шампанского, а его шинель все рассматривают и хвалят, о чем рассказывается с явным намеком на лишение целомудрия: «Акакий Акакиевич хотя было отчасти и сконфузился, но будучи человеком чистосердечным, не мог не порадоваться, видя, как все похвалили шинель. Потом, разумеется, все бросили и его и шинель <...>» [т.3, с.159-160]. Фигуральный смысл глагола *бросили* буквализируется в конце эпизода: «...он вышел потихоньку из комнаты, отыскал в передней шинель, которую не без сожаления увидел лежавшею на полу, стряхнул ее, снял с нее всякую пушинку, надел на плеча и опустил по лестнице на улицу» [т.3, с.160]. Как мы помним, «грехи», то есть прорехи старой шинели, будучи причиной морозного пропеканья, метонимически представляли, наоборот, его следствием, поскольку *грехов* в нормативном значении этого слова за Башмачкиным не водилось. Грехопадение новой шинели служит ахронной мотивировкой «грехов» старой; новая шинель – это и есть старая шинель, явившаяся как призрак того незапамятного прошлого, когда она была новой. Намек на такое положение дел содержится в сцене появления Башмачкина на службе в новой шинели: «Он уже минут через несколько, весь покрасневшись, начал-было уверять довольно простодушно, что это совсем не новая шинель, что это так, что это старая шинель» [т.3, с.157].

Хотя «в департаменте все вдруг узнали <...> что уже капота более не существует», ограбленный Башмачкин вновь является на службу в этом несуществующем капоте, «который сделался еще плачевнее». То, что осталось от капота, асимптотически приближается к состоянию небытия, однако не может в него

страстями, шинель обозначает и открывает перед героем – в сцене праздничного путешествия к помощнику столоначальника – царство мнимостей и соблазнов <...> В силу той же корреляции защита от стихий, как и сама попытка героя изменить судьбу, оказывается иллюзорной, чем и объясняется мгновенная утрата шинели, словно растворяющейся в том самом стихийном, снежном мареве, откуда она возникла: “А шинель-то моя!”» [2, с.464].

перейти, подобно телесным элементам, практически не подверженным тлению, о которых упоминает Сократ. Поэтому перечень имущества, оставшегося после Башмачкина, завершает именно капот – по издевательской формулировке Гоголя, «уже известный читателю». Отсутствует в этом перечне, как подметил М. Вайскопф [1, с.100], халат, о котором сообщалось в связи с приемами башмачкинской экономии: «Акакий Акакиевич <...> решил <...> как можно реже отдавать прачке мыть белье, а чтобы не занашивалось, то всякой раз, приходя домой, скидать его и оставаться в одном только демикотоновом халате, очень давнем и щадимом даже самым временем» [т.3, с.154]. Отсутствие в перечне, конечно, еще не доказывает фигуры умолчания (там отсутствует, например, и *баночка с чернилами*), но в любом случае халат оказывается как бы в дополнительной дистрибуции к капоту: он – домашний вариант нетленного физического минимума. Хотя под словами «скидать его и оставаться в одном только демикотоновом халате» подразумевается, конечно, раздевание догола и затем уже надевание халата на голое тело, но буквально тут сказано, что Башмачкин, скинув нижнее белье, *оставался* в халате, словно этот халат уже был на нем под нижним бельем. В черновой редакции имелось и объяснение, почему халат был щадим временем: «Может быть он приобрел такую грязноватую поверхность, о которую притуплялось лезвие косы его» [т.3, с.532]. Резко маркированная аллегорика (образ *косы времени*) дополнительно указывает на трансцендентность халата, который эвфемистически обозначает телесную грязь – физический оплот башмачкинского бытия. В этой связи полезно напомнить стилизованное двустишие Дельвига, в котором расставание души с уже негодной телесной оболочкой трактуется именно как смена изношенного платья, а не просто избавление от него (напечатанное в 1828 г. в «Северных цветах», оно вызвало негативную реакцию, главным образом из-за сочетания античной формы с чуждым ей словом *халат*^{*}):

* В частности, как сообщается в комментарии Б.В. Томашевского, Н.А. Полевой спародировал «Смерть» в двух двустишиях, в одном из которых «судьба изношенного фрака сравнивается с бренностью всего в мире» [31, с.325].

Мы не смерти боимся, но с телом расстаться нам жалко:
Так не с охотой мы старый сменяем халат.

Поведение ограбленного Башмачкина и до, и после его формальной кончины полностью согласуется со словами Сократа о том, что «душа, которая страстно привязана к телу <...> долго витает около него <...> долго упорствует и много страдает <...>»*. Похороны, впрочем, возымели свое действие: Башмачкин больше не находится во власти иллюзии, но вполне осознает себя мертвецом, и это осознание, в точном соответствии с мыслью Набокова, делает его наконец-то осязаемым для других обитателей города: вместо того, чтоб, наконец, развесть себя бесповоротно, Башмачкин принимается разбойничать. При этом его подслеповатость восстанавливает свой аутентичный символизм, а беспорядочное срывание шинелей на меху разных животных напоминает описанное Сократом стремление нечистой души вселиться в то или иное соприродное создание**.

Наконец, путем слепого перебора призрак находит и присваивает шинель «значительного лица». Сказано, что при расставании со своей шинелью «{б}едное *значительное* лицо чуть не умер»; генерал, вероятно, и в самом деле умер бы, подобно Башмачкину***, если б не располагал избытком значительности. Утратив этот избыток, он становится мягче в обращении с подчиненными, – и можно допустить, что Башмачкин, которому, «видно, генеральская шинель пришлась <...> совершенно по плечам», в гипотетическом следующем воплощении несколько больше, по выражению Сократа, «преуспел в гражданской, полезной для всего народа добродетели».

Стоит в заключение добавить, что, взятая в аспекте своей герметичной аллегоричности, «Шинель», которая писалась параллельно

* Ср. у Д. И. Чижевского: «...Akaky Akakievich <...> has not found peace beyond the grave <...> he is still bound, heart and soul, to his earthly love. The illusory victory of earthly love over death is therefore really the victory of the "eternal murderer," the evil spirit, over man's soul» [32, с.321].

** Об этом меховом бестиарии см. также: [2, с.476-477].

*** Сходство двух сцен ограбления – Башмачкина и генерала – распространяется даже на мелкие детали, – см.: [1, с.99-100].

работе над первым томом «Мертвых душ», являет проекцию ключевого для этой книги оксюморона, реализуя оба его направления – реальность фикции (оживление мертвых душ) и фиктивность реальности (омертвелость живых). В свете этого наряду с «Федром», доля которого в концептуальном субстрате поэмы хорошо изучена, мне кажется перспективным рассмотрение в том же ракурсе и «Федона» как произведения, парадигматического для всех последующих размышлений о смерти души.

Цитированная литература

1. Вайскопф М. Птица тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов. – М., 2003.
2. Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. – М., 2002.
3. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. – [М.; Л.], 1937–1952. (Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием в квадратных скобках номера тома и страниц).
4. Смирнова Е. А. Поэма Гоголя «Мертвые души». – Л., 1987.
5. Григорьев А. Соч.: В 2 т. – Т. 2. Статьи; Письма / Сост. с науч. подгот. текста и коммент. Б. Егорова. – М., 1990.
6. Shepard E. C. Pavlov's "Demon" and Gogol's "Overcoat" // *Slavic Review*. Vol. 33, no. 2 (June 1974). – P. 288-301.
7. Белый А. Мастерство Гоголя. – М., 1996.
8. Эйхенбаум Б. О прозе: Сборник статей. – Л., 1969.
9. Rancour-Laferriere D. Out From Under Gogol's Overcoat: A Psychoanalytic Study. – Ann Arbor, 1982.
10. Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. – Т. VI. – М., 1975.
11. Бицилли П. М. Избранные труды по филологии. – [М.], 1996.
12. Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. – М., 1991.
13. Hippisley A. Gogol's "The Overcoat": A Further Interpretation // *Slavic and East European Journal*. Vol. 20. 1976. – P. 121-29.
14. Набоков В. Лекции по русской литературе. – М., 1996.
15. Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н. В. Гоголь. – СПб., 1994.

16. Keil R.-D. Gogol's "Krovavij bandurist": Versuch einer Deutung // Studien zur Literatur und Kultur in Osteuropa. – Köln; Wien, 1983. – S. 69-79.
17. Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. – М., 2007.
18. [Платон.] Федон, или О бессмертии души: Разговор нравственный // Эфемериды, или Разные сочинения, касающиеся древней литературы. Ч. 1. – М., 1804.
19. [Платон.] Творений велемудрого Платона часть первая, преложенная с греческого языка на российский священником Иоанном Сидоровским и коллежским регистратором Матфием Пахомовым, находящимся при обществе благородных девиц. – В Санкт Петербурге при Императорской Академии Наук, 1780 год.
20. Вайскопф М. Покрывало Моисея: Еврейская тема в эпоху романтизма. – М.; Иерусалим, 2008.
21. Паперно И. Самоубийство как культурный институт. – М., 1999.
22. Виноцкий И. Нечто о привидениях: Истории о русской литературной мифологии XIX века. – М., 1998.
23. Шкловский В. Избранное: В 2 т. – Т. 1. – М., 1983.
24. Вересаев В. Соч.: В 4 т. – Т. 3. – М., 1990.
25. Платон. Собр. соч.: В 4 т. – Т. 2 / Общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. Примеч. А. Ф. Лосева и А. А. Тахо-Годи. – М., 1993.
26. Поэты 1820–1830-х годов. – Т. 1 / Вступ. ст. и общ. ред. Л. Я. Гинзбург. Биогр. спр., сост., подгот. текста и примеч. В. Э. Вацуру. – Л., 1972. – Б-ка поэта.
27. Линецкий В. Шинель структурализма // НЛЮ. № 5 (1993). – С. 38-44.
28. Brombert V. Meanings and Indeterminacy in Gogol's The Overcoat // Proceedings of the American Philosophical Society. Vol 135, no. 4 (Dec. 1991). – P. 569-75.
29. Дилакторская О. Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. – Владивосток, 1986.
30. Meyer P. False Pretenders and the Spiritual City: "A May Night" and "The Overcoat" // Essays on Gogol: Logos and the Russian

Word / Ed. by S. Fusso and P. Meyer. – Evanston, Ill., 1992. – P. 63-74.

31. Дельвиг А. А. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Б. В. Томашевского. – Л., 1959. – Б-ка поэта.
32. Chizhevsky D. About Gogol's "Overcoat" // Gogol from the Twentieth Century: Eleven Essays / Select., ed., transl., and introd. by R. A. Maguire. – Princeton, N.J., 1974. – P. 295-322.

Анотація

У статті історія Башмачкіна розглянута як алегорична оповідь про метемпсихоз, який ґрунтується на конкретному літературному джерелі – діалозі Платона “Федон”. Гіпотезу підкріплено багаторівневим аналізом тексту повісті, широко залучено результати попередніх досліджень сюжету “Шинелі”.

Annotation

The article shows Bashmachkin's story as an allegorical tale about metempsychosis, which originates from Plato's dialogue “Phaedon”. To support this thesis the author uses multi-level text analysis and results of preceding plot studies of “The Overcoat”.

*– Стаття надійшла до редакції 16.12.2008
Стаття поступила в редакцію 16.12.2008*

УДК 82.091(821.161.+17.022.1)

Бельтраме Ф.

**ГОГОЛЬ И БЛАЖЕННЫЙ АВГУСТИН:
(К истолкованию художественного замысла повести
«Шинель»)**

Над повестью «Шинель» Н.В. Гоголь работал на рубеже 30-х – 40-х гг. XIX века в период напряжённого духовного и художественного поиска. В то время писатель полагал, что его назначение не сводилось к поучению читателей назидательными сочинениями. Вдохновение требовало от него активного воздействия на их совесть преобразующей силой художественного слова, которое и должно было побуждать к духовному перерождению.

Таким образом, за картинами современной писателю жизни, отображёнными в повести, лежит очень глубокий духовный пласт, который исследователи – особенно в последние десятилетия – старались выявить во всём его богатстве и разнообразии. Ракурс изучения этого пласта охватил и связи повести «Шинель» с христианской традицией. Но пока ещё литературоведы не рассматривали возможность влияния на это произведение такого раннехристианского автора, как бл. Августин. Что же касается других сочинений Гоголя, то в них подобное влияние уже было неоднократно замечено.

Так, С.А. Гончаров нашёл один из источников понятия «мёртвой души» в сочинении бл. Августина «О Граде Божиим» (*De Civitate Dei*), а, изучая «Авторскую исповедь» Гоголя как литературное произведение, посчитал вполне обоснованным соотнести её, в контексте исповедально-автобиографической традиции, с «Исповедью» (*Confessiones*) самого Августина [см.: 1, с. 84-85, 149-150].

В.Д. Носов и П. Паламарчук обнаружили сходства между идеей «душевного города», воплощённой в «Развязке Ревизора», и основными положениями книги «О Граде Божиим» [2, с.54-63; 3, с.358-365].

В свою очередь, М.Я. Вайскопф заметил влияние «Исповеди» Августина, изучая мотив родства душ в повести «Старосветские помещики» [4, с.367-368], и часто ссылается на епископа

Иппонийского, когда принимает во внимание патристическую традицию, в которой воспитывался Гоголь.

Сам писатель лишь однажды упомянул о бл. Августине в Записной книжке 1846 года. Но не исключено, что уже много ранее он мог интересоваться им – ведь Гоголь изучал и римский период, и раннее средневековье, когда в 1834-1835 гг. преподавал историю средних веков в Петербургском университете. А в сборник «Арабески» (1835) среди публицистических работ, посвящённых истории, он поместил статью «О движении народов в конце V века», касающуюся того же столетия, в котором бл. Августин написал большинство своих произведений.

Ко времени написания «Шинели», когда Гоголь работал и над первым томом «Мертвых душ», влияние бл. Августина на писателя, проявившееся в понятии «мёртвой души», очевидно, этим не ограничивалось. Так, и в повести «Шинель» усматриваются две реминисценции, восходящие к произведению Августина «124 беседы на Евангелие Иоанна» (*In Iohannis Evangelium Tractatus*).^{*} Первая из них связана с эпизодом выбора имени гоголевскому персонажу, неоднократно привлекавшим внимание исследователей, а вторая – со сценой его ограбления, которая менее основательно изучена. Эти реминисценции, имеющие прямое отношение к упомянутым важнейшим эпизодам, могут, на наш взгляд, послужить своеобразным ключом к истолкованию художественного замысла всей повести.

Рождение персонажа: поиск имени и фамилии

^{*} Перевод на русский язык этого произведения мы не обнаружили. Название его переводится по-разному:

«124 беседы на Евангелие Иоанна». Цит. в «Хронологическом указателе к творениям блаженного Августина» по изд.: Творения блаженного Августина епископа Иппонийского. Часть I. Изд. 2-ое. – Киев, 1901. – С. 36; «Беседы на Евангелие от Иоанна». Цит. по изд.: *Фаворов Н.А.* Жизнь и творения Блаженного Августина. – Нижний-Новгород, 1907. – С. 64.

В тексте нашей статьи приводится перевод названия по издаваемым при Киевской Духовной Академии творениям бл. Августина. Все цитаты в нашем переводе по изд.: *Sant'Agostino* Commento al Vangelo e alla prima epistola di San Giovanni. Edizione latino-italiana. – Roma, 1985. В статье после каждой цитаты указывается в скобках латинское название произведения, очерёдность бесед и глав.

Работая над образом главного героя повести, Гоголь, очевидно, придавал большое значение выбору имени и фамилии, так что, образно выражаясь, персонаж и «родился» только тогда, когда они нашлись*. Этот нелёгкий выбор автора оставил свой след в эпизоде, где мать новорождённого старается найти наиболее подходящее ему имя. Не случайно именно тогда, единственный раз в повести, она названа «родильницей».

Само же рождение героя «Шинели», что уже давно отмечено Вайскопфом, двусмысленно представлено, как «мёртворождение» – т. е. рождение как бы от «покойных» родителей [см.: 5, с.8-53]. Рассказчик, в чьих воспоминаниях мать Башмачкина одновременно оказывается «родильницей», «старухой» и «покойницей», амбивалентно связывает в своей речи родительницу со смертью. Кроме того, пересказывая слова матери Башмачкина, он также амбивалентно отзывается о и его отце, как о покойном («Отец был...»). Такую амбивалентность, вызванную столь запутанными речевыми ходами повествователя, вероятно, следует понимать не в прямом, буквальном смысле [4, с.429-431], и не в чисто стилистическом [6, с.5-6], а, скорее, в переносном.

Пролить свет на этот скрытый смысл как раз и помогает анализ эпизода, где повествуется о выборе имени новорождённому. В нём и усматривается реминисценция, относящаяся к упомянутому произведению бл. Августина «124 беседы на Евангелие Иоанна» и, в частности, к тому отрывку, где сравнивается слово человеческое, являющееся переходящим звуком, и Слово Божие, проникнутое Идеей, рождённой Богом как Его дитя, продолжающее звучать, даже когда замолкает голос (*In Iohannis Evangelium Tractatus 1*, с.8-9).

Мать Башмачкина отвергает имена, представленные ей на выбор, потому что, как она говорит, «никогда и не слыхала таких» (3: 142). Они кажутся ей пустыми звуками, лишёнными всякой сущности, а поэтому она и решает, что её сын будет «называться как и отец его» (3: 142). И мать выбирает ребёнку имя, угодное Промыслу Божию, ибо имя Акакий означает, по своей этимологии,

* О роли имени и фамилии при создании персонажа см.: *Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. – Л., 1986. – С. 45-63.*

незловивый, невинный, т. е. несёт в себе идею Бога как Абсолютное Добро, Вселенскую Любовь.

С другой стороны, и выбор имени в контексте повествования оказывается относительно амбивалентным, поскольку речь идёт о наделении сына именем его отца: тем самым сын, если и не отождествляется с отцом, то, во всяком случае, ему уподобляется – становится «как и отец его».

В подобном контексте и обнаруживается весьма прозрачный намёк на первородный грех, когда человек совершил в первый раз попытку самообожествления, стараясь занять место Сына Божия. А Он-то, согласно Евангелию от Иоанна, и есть Слово. Отсюда и следует, что попытка уподобиться Богу – стать Его Словом – как раз и начинается с присвоения Его имени.

Таким образом, имя героя повести служит не воплощению идеи Бога, а является, скорее, выхолощенным её отголоском. Оно представляет собой лишь пустую форму, сложившуюся от повторения чередующихся звуков – гласного «а» и согласного «к», составлявших имя его отца.

Как будто мать Акакия Акакиевича, подобно прародительнице человечества, поддалась искушению формой, тесно связанной с идеей Бога, но лишённой её.* Словно оправдываясь за свой выбор и пытаясь снять с себя всякую ответственность за него, она, как и прародительница человечества, старалась показаться невинной жертвой обстоятельств.

Вероятно, можно подоплёку такого поведения, соотнеся её с причиной, побудившей прародительницу человечества стать причастной к первородному греху, даже отнести на счёт влияния

* Подтверждают особое внимание к роли женщины-жены при совершении первородного греха и пометы, сделанные Гоголем на полях книги Бытия в имевшемся у него издании Библии 1820 г. Писатель отмечает весь фрагмент об ответственности женщины (Быт. 3, 12-16). Хотя эти пометы, по обоснованному предположению И.А. Виноградова и В.А. Воропаева (*Виноградов И.А., Воропаев В.А. Карандашные пометы и записи Н.В. Гоголя в славянской Библии 1820 года издания // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XIX вв. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. науч. тр. Вып. 2. – Петрозаводск, 1998. – С. 235-236*), относятся к середине 1840-х гг., однако вполне возможно, что уже во время работы над «Шинелью» Гоголь, с детства хорошо знавший Библию, имел в виду эти стихи.

нечистой силы. Как бы то ни было, обнаруживший свою амбивалентность выбор имени оставил неизгладимый след на дальнейшей жизни Акакия Акакиевича, подобно тому, как совершенный прародительницей человечества первородный грех коснулся всего рода человеческого. И мать Башмачкина, нарекая сына именем отца, сделала своего ребёнка греховным – наделила его пороком оболыщения выхолощенной формой. А поэтому Акакий Акакиевич, как бы согласно изречению *потеп – отеп* (имя – это судьба), и оказывается в жизни предназначенным служению лишь форме.

Его же своеобразное «мёртворождение» следует, очевидно, понимать в духовном смысле, как рождение от «покойных», т. е. грешных родителей, передавших ему отпечаток первородного греха, «омертвляющего» его душу.

Духовное рождение младенца Башмачкина выглядит также амбивалентно. Кошунственная реакция новорождённого, который при крещении сделал гримасу, кажется, вызвана вмешательством нечистой силы, препятствующей нисшествию на него Благодати. А ведь на крайнюю важность Её для спасения души указывал бл. Августин в полемике с пелагианами.

Если рождение персонажа произошло 23 марта, т. е. за два дня до праздника Благовещения, то крещение Башмачкина, которое, согласно православной традиции, должно было вскоре последовать, оказывалось озарённым светом этого праздника. Таким образом, нисшествие Благодати на младенца при крещении связано в повести не только с воплощением Сына Божия, но и с покровительством Девы Марии, Которую Архангел Гавриил, приветствовал, называя «Благодатной», потому что Ей предстояло стать Матерью Божией.

Однако, амбивалентный фон, омрачающий рождение и крещение Акакия Акакиевича, как бы окутывает его и прячет от благотворного влияния Благодати – его спасение тогда всё более откладывается, а в центре внимания писателя оказывается дальнейшая, также отмеченная пятном первородного греха, жизнь Башмачкина.

Из слов рассказчика, что Акакий Акакиевич «так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире, и с лысиной на голове» (3: 143), явствует, что судьбой уготовано было ему всю жизнь служить. И неудивительно, что он оказался на государственной службе. Трудился он в департаменте

добросовестно, даже самоотверженно, т. е. так, как хотел того сам Гоголь, который, в период работы над повестью, стал придавать государственной службе особое моральное и духовное значение. Позднее в «Развязке “Ревизора”» он устами первого комического актёра заявит, что и комический писатель не «пустой скоморох», а «честный чиновник великого Божьего государства».

В то же время Гоголь, в гротескном ключе представив младенца Башмачкина как будто тот был на склоне лет – ведь при крещении он не преобразился в новорождённого во Христе – дал понять, что тот служит лишь «пустой форме». И, хотя Акакий Акакиевич добросовестно исполнял свою должность переписчика, не допуская никаких ошибок или изменений по отношению к оригиналу, но увлекался он исключительно конфигурацией переписываемых им букв, внутреннего смысла которых он не постигал, а поэтому они и оставались для него как бы «мёртвыми», т. е. не проникнутыми живой силой Духа. В бездумном их переписывании нашла отражение внутренняя мёртвенность Башмачкина, приданная ему обстоятельствами его рождения и крещения.

Кстати, рождение гоголевского персонажа оказалось связанным не только с выбором имени, но и фамилии. В первой редакции повести уже фигурировали его имя и отчество, оставшиеся без изменений и в других редакциях, но по поводу его родовой принадлежности рассказчик высказался неопределённо: «Право, не помню его фамилии» (3:448). Автор долго искал своему герою подходящую фамилию и включил её лишь в последнюю редакцию повести, после того как отверг фамилии Тяшкевич, Башмакевич, Башмаков.

Род Башмачкиных понимается Гоголем в широком смысле, поскольку к нему примыкают, как близкие родственники (отец, дед), так и дальние (шурин). Литературоведы давно обратили внимание на то, что среди предков Акакия Акакиевича, «ходивших в сапогах», а значит, женатых, назван и шурин. И тогда возник у них вопрос: «какой шурин, т. е. брат жены, может быть у холостого Башмачкина?» [4, с.431]. Этот очевидный алогизм, впрочем, не исключает возможность истолкования слова «шурин» как синонима «дальнего родственника по женской или по мужской линии» [6, с.7] Вызывающая комический эффект логическая лакуна, вероятно, может быть интерпретирована как своеобразный намёк на то, что род Башмачкиных выходит за

пределы узких родственных связей и становится многочисленной группой людей, наделённых общими для Башмачкиных чертами.

Последняя при выборе фамилия, что счёл нужным подчеркнуть и сам Гоголь, происходит от слова «башмак», которым тогда обозначался вид женской обуви [7, с.56]. Таким образом, отличительная черта Башмачкиных подсказана обыгранным автором в фамилии героя повести крылатым выражением – «быть под башмаком», т. е. в полном подчинении у жены. Роднит фамилию с женским началом и суффикс прилагательных -ин, который, как и суффикс -ч-, является уменьшительным.* Эти суффиксы подчёркивают степень женской власти в жизни Башмачкиных – намекают на уменьшение личностного значения мужчин.**

Отсюда следует, что значение фамилии героя «Шинели» определяется по женской линии. Причём оно оказывается связанным с двойкой ролью женщины-родительницы: с одной стороны, прообразом матери Башмачкина стала прародительница человечества, совершившая первородный грех, а с другой, – Мать Божия, посредством Которой сбылось обещание спасения.***

Башмачкин же как потомок грешников принадлежит к человеческой общине, а как новорождённой при крещении во Христе – к христианской. И отличительная черта его рода – унижение

* О.А. Богданова считает суффикс -ч- детским [8, с.16].

** Подтверждает подобное предположение и тот факт, что в женской форме этой фамилии суффиксы -ч- и -ина имеют противоположное значение – соответственно, ласкательное и уничижительно-увеличительное.

*** Некоторые пометы на полях книги Бытия в славянском издании Библии 1820 г. свидетельствуют о том, насколько внимательно Гоголь изучал роль библейских женщин, «имена которых как бы структурируют собой разветвлённые библейские родословия»; другие же пометы указывают на «напряжённые размышления писателя о женщине-жене и её роли в истории человечества» (*Балакишина Ю.В. Пометы Н.В. Гоголя в Книге Бытия: материалы и интерпретация // Гоголь и народная культура. Седьмые Гоголевские чтения: Мат-лы докл. и сооб. междунар. конф. Под общ. ред. В.П.Викуловой. – М., 2008. – С. 308*). Достоин внимания и тот факт, что Гоголь «в Книге Бытия выделяет отчёркиванием на полях фрагмент, в который входит 15-й стих 3-й главы, считающийся первым в Библии мессианским пророчеством: „и вражду положу между тобою и между женою, и между семенем твоим и между семенем её; оно будет поражать тебя в голову, а ты будешь жалить его в пята“ (Быт. 3, 15)» (То же. С.305).

мужчин – осмысляется автором двойко: Гоголь, включив своего героя в род Башмачкиных, сделал его «маленьким человеком» в социальном смысле, т. е. обиженным, незащищенным, бедным, а самым «последним» – покорным и смиренным – в смысле евангельском. Амбивалентно представляя христианское унижение как социальное, писатель своеобразно отразил и в фамилии персонажа лейтмотив «мёртвой души», ранее уже связанный с его именем.

Перерождение персонажа: разоблачение и переоблачение

Будучи с самого рождения лишённым Благодати, Акакий Акакиевич жил, как будто этого не замечая, до тех пор, пока вдруг остро не почувствовал духовную пустоту, душевный холод. Тогда в нём стало пробуждаться стремление к духовному перерождению или, в ключе метафорического языка повести, потребность в разоблачении «старого человека» и переоблачении в «нового». Эти перемены повлияли на его характер, привычки, образ жизни, но не изменили его совершенно – преображение его оказалось мнимым.

Помогает же понять пределы этих изменений изучение эпизода его ограбления, где, в частности, усматривается ещё одна реминисценция, восходящая к произведению Августина «124 беседы на Евангелие Иоанна». Она обнаруживает себя в тот момент, когда Башмачкин, возвращаясь домой с вечера «в честь обновки» (3: 160), собирается переходить через площадь, где с него потом сняли шинель. Он оказывается в том положении, которое бл. Августин описал следующим образом: «как будто человек видит вдали отечество, но отделён от него целым морем» (*In Iohannis Evangelium Tractatus 2, 2*). И с Акакием Акакиевичем случилось так, что, робея, он «оглянулся назад и по сторонам: точно море вокруг него» (3: 161).

На другой же стороне площади, куда он как раз стремился попасть, брезжил «огонёк в какой-то будке, которая казалась стоявшею на краю света» (3: 161). Этот «огонёк» по своему местоположению наводит на мысль о Царствии Небесном.* Оно, в

* Уже О.Г. Дилакторская отметила, что «в описании пейзажа этой сцены... реально-бытовое таит трансцендентное», из-за чего «реально-ощутимый пейзаж приобретает символично-метафорическое значение» [9, с.173]. Её Дилакторская истолковывает преимущественно в мифологическом ключе.

ключе символики бл. Августина, тоже находится «на другой стороне», откуда исходит Свет, который, по Евангелию от Иоанна, излучает воплощённое Слово Божие.

Достичь Царствие Небесное, впрочем, можно, но лишь преодолев переход от видимого к невидимому. Подобный переход (*transitus*) символизирует жизненный путь, проделываемый человеком, ищущим Бога. Разумеется, его жизнь становится тогда своеобразным паломничеством (*peregrinatio*) в поисках Царствия Небесного, от которого его отделяет, по бл. Августину, «море текущего века» (*mare huius saeculi*).

Наилучшее же средство, не дающее утонуть плывущему через «море текущего века», это, по бл. Августину, крест Божий, поскольку лишь в нём человек может найти спасение. Древо креста нужно было, подчёркивает Августин, «чтобы перевезти слабых через море текущего века в то отечество, где не понадобится им больше караван, потому что дальше переплывать им уже не надо будет». И потом заключает, что «лучше не созерцать умом то, кто Он есть, и нести вместе с Ним Его крест, чем созерцать Божественность Слова и уничтожать крест Божий» (*In Iohannis Evangelium Tractatus 2, 3*).

Кажется, что именно в ключе вышеизложенных суждений, ведёт себя и Башмачкин, когда, пересекая площадь, говорит себе: «Нет, лучше и не глядеть», подумал и шёл, закрыв глаза» (3: 161). Тогда Акакий Акакиевич уподобляется одному из тех, кого епископ Иппонийский называет «маленькими, которые не в состоянии понять это». Он как один из тех, кто не видит Царствие Небесное, куда они плывут. Тем не менее, по бл. Августину, и они, если «не отойдут от креста, от Страстей и Воскрешения Христовых», то крест всё равно будет вести их «туда, что они не видят», вместе с теми, «кто видит» (*In Iohannis Evangelium Tractatus 2, 3*).

И, хотя Акакий Акакиевич как будто не отказывается нести свой крест, будучи покорным, смиренным, терпеливым, незлобивым, однако так и не доходит он до земли обетованной. В ключе метафорического языка бл. Августина, можно даже сказать, что волны беспокойного моря современного Башмачкину века его захлёстывают и топят. Но почему же? Как же это произошло?

А случилось это потому, что его приверженность ко кресту лишь формальна – она лишена истинной христианской любви.

Ведь любовь, с которой он служил, являлась для него самоцелью, поскольку она не была обращена ни к Богу, ни к ближнему. Характеризуясь эгоистическими устремлениями, она, согласно определению бл. Августина, всего лишь страсть (*cupiditas*), но вовсе не любовь (*caritas*).

И не из любви к Христу он терпит унижения и обиды со стороны окружающих, а из любви сначала к буквам, а потом и к шинели. Как будто таинство Креста выразилось в этом персонаже Гоголя лишь как омертвляющая, уничтожающая сила, лишённая утешающей, животворящей мощи.

Вышесказанное, однако, вовсе не опровергает тот факт, что Гоголь описывает жизнь Акакия Акакиевича, имея в виду тесную связь между смирением и любовью. А если принять во внимание известное изречение бл. Августина, гласящее, что «сила моего тяготения заключается в любви моей» (*“pondus meum, amor meus”*: *Confessiones* 13, 19), то эта связь становится ещё более очевидной. Если Бог, как говорится в Первом послании Иоанна (4, 8), есть Любовь, и если, как считает бл. Августин, без любви человек – ничто, то его онтологическая суть определяется мерой его любви к Богу, Который и есть Единица Измерения любого веса, а поэтому Он и есть вес, который не взвешивается (*pondus sine pondere*).

Башмачкин же является «микроскопически» «маленьким человеком», как и то, что он любит. Причём его ничтожность онтологическая, духовная, а не социальная. Его социальное положение, наоборот, не такое уж низкое [10]. Ведь Акакий Акакиевич, хотя и исполнял обязанности переписчика, т. е. чиновника 14-ого класса по «Табели о рангах», однако имел чин титулярного советника, соответствовавший 9-ому классу. Таким образом оказывалось, что Башмачкин примыкал к средним рангам государственных служащих. Более того, он, войдя в разряд чиновников с 9-ого по 14-й класс ещё до манифеста 1845 г., существенно сузившего возможность получения дворянства «по выслуге», попал и в число новопроизведённых дворян [11, с.594].

Гоголь, очевидно, вслед за бл. Августином, представив человека и его жизнь в свете вселенской любви, показал, насколько от неё зависит не только земная жизнь, но и потусторонняя. Последней писатель придавал исключительное значение, на что указывает и первоначальное название произведения – «Повесть о

чиновнике, крадущем шинели»; иными словами, о том чиновнике, который в своей потусторонней жизни не находил себе покоя и снимал с прохожих шинели. Подобная участь постигла его, вероятно, за то, что не способен он был любить ближних своих и жертвовать земными благами, чтобы быть угодным Богу. Согласно же учению бл. Августина о любви, человек должен пользоваться (*uti*) земными благами, лишь чтобы добиться другого блага (*ad aliquid aliud*), а не чтобы наслаждаться (*frui*) ими, ради них самих (*propter se ipsam*). Если же любовь становится самоцелью, подобно любви Акакия Акакиевича к буквам и возделенной шинели, то душа после смерти – о чём можно судить по эпилогу повести – будет томиться по всему бренному и земному, а потому и будет вечно скитаться.

Такая любовь, что, собственно, и подчёркивается в повести, не способна преобразить человека – она лишь «переоблачает» его, создаёт иллюзию перерождения. Так и обновлённый Акакия Акакиевича лишена изначально Благодати – ведь посоветовал обзавестись ей и сшил её портной, наделённый демоническими чертами. Обращаясь к Петровичу, Башмачкин как будто доверил свою душу дьяволу, чтобы тот в обмен вернул его к жизни. Поэтому новая шинель и не защищает его от несчастий, не помогает в испытаниях, не спасает его от смерти, а вводит лишь в заблуждение. Её спасительная функция не реальная, а иллюзорная: она, как завеса, скрывает истину до тех пор, пока не рассеивается. И когда это произошло, т.е. когда шинель сняли с Башмачкина, тогда ущербность его души открылась воочию.

Автор повести, возможно, чтобы быть более убедительным, показал как бы «от обратного» – от падения человека – путь к его перерождению, для чего и включены в повесть мотивы разоблачения и переоблачения. Первый из них напоминает о надобности освободиться от старого, греховного, омертвлённого; второй – о важности быть осенённым Благодатью.

Из чего и следует, что в основе художественного замысла повести «Шинель» лежат идеи опасности духовной смерти и необходимости духовного преображения, вокруг которых и развивается сюжет. Благодаря же изучению реминисценций, восходящих к произведению бл. Августина «124 беседы на Евангелие Иоанна», удалось установить, насколько своеобразно эти

идей, вдохновившие Гоголя на создание повести, были интерпретированы его самобытной художественной манерой.

Цитированная литература

1. Гончаров С.А. Творчество Н. В. Гоголя и традиции учительной культуры. – СПб., 1992.
2. Носов В.Д. «Ключ» к Гоголю. Опыт художественного чтения. – Лондон, 1985.
3. Паламарчук П. Козацкие могилы: Повести, сказания, художественные исследования. – М., 1990.
4. Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. – М., 2002.
5. Вайскопф М. Петербургские повести Гоголя: Приёмы объективации и гипостазирования // *Slavica Hierosolymitana*. 1978. – Vol. 3.
6. Кривонос В.Ш. Повесть Гоголя «Шинель»: Проблемы и трудности интерпретации // *Известия РАН. Серия литературы и языка*. – 2004. – Т. 63. – № 6. – С. 3-14
7. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. – Т. 1. – М., 1981.
8. Богданова О.А. Имена собственные в повести Гоголя «Шинель» // *Русская словесность*. 1994. – № 3. – С.15-24.
9. Дилаторская О.Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя. Владивосток, 1986.
10. Keil R.-D. Doch noch Neues zu Gogols "Mantel"? // *Die Welt der Slaven*. Jg. 30 (N. F. 9), –1985. – №1 – pp. 66-71.
11. Раскин Д.И. Исторические реалии биографий русских писателей XIX – начала XX вв. // *Русские писатели. 1800-1917*. Биографический словарь. В 2 т. – Т. 2. – М., 1992.

Анотація

У статті розглядаються зв'язки повісті «Шинель» з християнською традицією. Встановлено, що в основу художнього задуму повісті покладено ідеї небезпеки духовної смерті та необхідності духовного перетворення, що походять від твору бл. Августина «124 бесіди на Євангеліє Іоанна».

Annotation

The article considers links of "The Overcoat" story with the Christian tradition. It has been established that ideas of spiritual death jeopardy and necessity of spiritual transformation that originate from St. Augustine's work of "124 talks on Gospel of John" were put into the basis of the story's artistic conception.

Стаття надійшла до редакції 3.06.2009

Статья поступила в редакцию 3.06.2009

УДК 821.161.1.09

Федоров В.В.

ПОЭТИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ «ШИНЕЛИ»

Предметом нашего внимания будет Гоголь как субъект поэтического бытия, т.е. бытия, словесного по типу и превращенного по способу его осуществления. Превращая себя в жизненно определенных лиц и их действительность, Гоголь и становится поэтом. Фундаментальной особенностью поэтического бытия является его превращенность: оно осуществляется не непосредственно, но через существование тех, в кого Гоголь-поэт себя вообразил и превратил. Событие жизни, совершающееся в жизненно-прозаической действительности, есть – в пределах этой действительности – самостоятельное событие; в пределах поэтического целого – практическая форма свершения события поэтического бытия Гоголя.

Поэтическое бытие, будучи превращенным, является тем самым конфликтным: Гоголь-поэт стремится преодолеть свою превращенность, т.е. поэтичность, жизненно-прозаические лица (фабульные персонажи) этому сопротивляются, так как причиной их существования является именно превращенное, т.е. недолжное, состояние Гоголя. Этот конфликт мы и определяем как п о э т и - ч е с к и й. Особенность поэтического конфликта состоит, во-первых, в его онтологичности: это не столкновение позиций, а столкновение типов бытия; во-вторых, в его внежизненности:

фабульная действительность определяется в нем не как место, в котором разворачивается жизненный конфликт, а как одна из конфликтующих сторон.

В пределах фабульной действительности воображенные Гоголем-поэтом лица суть субъекты жизненного, т.е. животного, существования. Фабульная действительность по своим онтологическим возможностям может обеспечить только телесный тип существования, высшей степенью которого является жизнь. Человек – субъект бытия, отрицательно определяемого как внежизненное (внефабульное). В литературном плане субъект человеческого бытия определяется как эпический (в настоящем случае) герой. Несколько огрубляя ситуацию, можно сказать, что человек есть онтологическая общность фабульного персонажа и эпического героя. Этому субъекту мы присваиваем бахтинский термин «целое героя». Конфликт Гоголя-поэта трансформируется, таким образом, в конфликт целого героя: эпический герой стремится осуществить себя как субъект человеческого бытия, фабульный персонаж этому сопротивляется, поскольку переход из жизненного существования в человеческое бытие может осуществиться только через его смерть как жизненно-прозаического лица.

Мы сосредоточили внимание на поэтическом конфликте Гоголя-поэта и тем самым зафиксировали определенный тип конфликта. И хотя мы в дальнейшем предполагаем описывать именно поэтический конфликт, но считаем необходимым сказать, что этот конфликт есть форма развертывания конфликта «целого человека», каковым является Гоголь в своей онтологической полноте. Целое Гоголя-человека (как и любого человека, естественно) представляет собой онтологическую общность Гоголя как субъекта жизненного (= животного) существования и собственно человека. В целом Гоголя собственно человек осуществляется как поэт, т.е. как такой субъект, форма бытия которого достигает высшей степени онтологической осуществленности – словесной. Поэт как субъект превращено-словесного бытия является, как мы уже сказали, конфликтным существом. Здесь мы хотим уточнить, что основной конфликт – это противостояние Гоголя как жизненного существа и Гоголя-поэта, т.е. противостояние животного и человеческого типов бытия, их

субъектов и сфер их осуществления. В каком бы «прекрасном далеке» ни находился Гоголь, его бытие как целого человека есть не что иное, как столкновение субъектов животного и человеческого существований. В дальнейшем мы отвлекаемся от этой перспективы, но хотим подчеркнуть, что Гоголь-поэт своим бытием разрешает с в о й конфликт, а не описывает, как его герои разрешают свои конфликты. Не отрицая, что Гоголь есть субъект поэтической д е я т е л ь н о с т и, мы вместе с тем избираем перспективу, фиксирующую Гоголя как субъекта поэтического б ы т и я и считаем эту перспективу приоритетной.

Поэтическое бытие является стадийным. От той точки, в которой находится поэт в самом начале, и до точки его завершения те онтологические усилия, из которых формируется его поэтическое бытие, приносят «промежуточный» результат. Они могут оформиться, и в этом случае все произведение принимает вид цикла. Мы полагаем, что «Петербургские повести» (часть которых вошла в позже рассыпанный цикл «Арабески») составляют такой цикл. Это, разумеется, проблема, которую мы здесь не ставим, однако эта гипотеза нам необходима. «Шинель» рассматривают как самостоятельное литературное произведение и исходят из этого в своих разборах и анализах. Согласно избранной нами точки зрения, «Шинель» есть литературный эквивалент одной из стадий поэтического бытия Гоголя. Мы полагаем, что это бытие началось онтологическим отложением фабульной действительности от поэтического целого и литературной проекцией этого события является повесть «Нос».

Основанием для такого предположения является основная ситуация, актуальная в жизненной действительности, – беспричинное исчезновение носа майора Ковалева. Фабульная ситуация – способ осуществления поэтической ситуации. А состоит она в том, что фабульная действительность формируется как самостоятельная и специфическая и вследствие этого отторгает себя от поэтического целого. Фабульная действительность – компонент поэтического целого – отделяется в качестве самостоятельного онтологического плана от поэтического мира и становится суверенной сферой, не зависимой от этого целого. Фабульная действительность как самостоятельная онтологическая сфера соотносится с поэтическим миром (т.е. Гоголем-поэтом) так

же, как нос соотносится с майором Ковалевым. Разумеется, это не просто аналогия, но, с одной стороны, отложение носа есть следствие отложения фабульной действительности от поэтического мира, а с другой – форма осуществления этого события. Нос оказывается на своем месте точно так же беспричинно, как и исчезает. Однако причина существует, но она – по ту сторону жизненной действительности. Майор Ковалев правильно осуществляется в качестве фабульного (телесного) существа. Возвращение носа – не следствие возвращения фабульной действительности в поэтический мир (блудного сына – в дом отца), но следствие оформления этой действительности в качестве особенной, именно жизненно-прозаической онтологической сферы, т.е. закрепления этого отчуждения. Фабульная действительность, являясь особой и особенной, не является, тем не менее, самобытной: причина ее существования – поэтическое целое. Она, таким образом, заинтересована, с одной стороны, в бытии целого, но в качестве поэтического, т.е. превращенного. Она может осуществляться благодаря существованию целого, но сопротивляется его попыткам преодолеть свою превращенность.

«Шинель» – литературный эквивалент второй стадии поэтического бытия Гоголя. Главный герой этой повести – Акакий Акакиевич Башмачкин – является в качестве фабульного персонажа субъектом жизненного существования. В качестве человека он существует в бытии Гоголя-поэта как эпический герой.

Целое Акакия Акакиевича, таким образом, есть онтологическое единство (точнее, общность) фабульного персонажа и эпического героя. Целое героя, как мы уже говорили, является формой превращенного бытия Гоголя-поэта, а событие этого бытия направлено на то, чтобы превозмочь превращенность. Этому сопротивляется как фабульная действительность и фабульные персонажи (с одной стороны), так и жизненная действительность Гоголя и он сам как субъект жизненного существования (с другой), но от данного аспекта проблемы мы, как сказано, отвлекаемся.

Целое героя таким образом ориентировано в целом, что онтологический фокус его оказывается смещенным во внежизненную сферу. Для него не существует жизненных ценностей, которыми бы он дорожил. «В миру» он ведет почти монашескую жизнь. «В департаменте не оказывалось к нему

никакого уважения. Сторожа не только не вставали с мест, когда он приходил, но даже и не глядели на него, как будто через приемную пролетела простая муха» [1, с.137]. Подшучивающие над Акакием Акакиевичем сослуживцы не всегда достигали своей цели. «Но ни одного слова не отвечал на это Акакий Акакиевич, как будто никого и не было перед ним; это не имело даже влияния на занятия его: среди всех этих докук он не делал ни одной ошибки в письме» [1, с.137]. Акакий Акакиевич как бы изолировался от жизненной действительности. Зато в качестве эпического героя он был весьма активен: «Там, в этом переписывании, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выразалось на лице его; некоторые буквы были для него фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его» [1, с.138]. Акакий Акакиевич был творцом своего внутреннего мира, в который он уходил от жизненной действительности и ее «докук». Этот «мир», в сущности, есть вторичная фабульная действительность, в которую он, как и его творец (Гоголь-поэт) воображает и превращает себя. В этой действительности он своего рода «государь», окруженный вторичными фабульными персонажами. Соглашаясь, естественно, с мыслью о ничтожности этого «мира», вместе с тем мы должны обратить внимание на то, что в качестве эпического героя Акакий Акакиевич является субъектом внефабульного бытия: дело не в онтологической ничтожности его как эпического героя, а в его онтологической независимости от фабульной действительности. Акакий Акакиевич как эпический герой есть субъект внежизненного бытия, и в этом проблема фабульной действительности. Онтологическая и ценностная суверенность Акакия Акакиевича как эпического героя является для фабульной действительности, отошедшей от поэтического целого, проблемой: между поэтическим целым и жизненно-прозаической действительностью существует онтологический контакт, осуществляющийся целым Акакия Акакиевича.

Гоголь-поэт, превратив себя в жизненную действительность и существующих в ней лиц, поставил себя в сложное положение, поскольку отложившаяся от него в качестве самостоятельной эта действительность становится препятствием для преодоления

превращенности. Трудность усугубляется еще и тем, что в качестве превращенного субъекта Гоголь не может принимать «личных» решений, поскольку осуществляет себя через совокупность всего, в кого и что себя превращает. Не только Акакий Акакиевич является формой его поэтического бытия, но и издевающиеся над ним сослуживцы, грабители, укравшие у него шинель, значительное лицо и проч. И нельзя сказать, что главная цель Гоголя состоит в том, чтобы внушить чувство симпатии к Акакию Акакиевичу и антипатии к значительному лицу. Главное заключается в преодолении антиномии «симпатия/антипатия».

Итак, целое Акакия Акакиевича представляет угрозу для жизненной действительности по причине безразличия его к жизни и ее ценностям и его фактической причастности к внежизненной сфере бытия. Разумеется, буквы-фавориты не являются значительной ценностью, и Акакий Акакиевич не принадлежит к числу тех героев, онтологическую мощь которых можно сравнить с авторской. Однако суть проблемы не в буквах, а в содержании бытия Акакия Акакиевича как эпического героя, а этим содержанием является чувство любви, хотя и в несколько комическом виде. Любовь же – высшая ценность, которая для своего осуществления требует словесную форму в ее должном, т.е. непосредственном, непревращенном состоянии. В любви к переписыванию это содержание лишь «проклевывается», но это – потребность, которая, раз возникнув, не может исчезнуть. Акакий Акакиевич представляет для жизненной действительности угрозу именно тенденцией, свойственной поэтическому целому и уже захватывающей эту действительность. Эта опасность должна быть нейтрализована.

Фабульная действительность подвергает Акакия Акакиевича искушению, исполнителем же выступает «одноглазый черт» Петрович, который, кстати, тоже является одной из форм бытия Гоголя-поэта. Мы не будем останавливаться на анализе всех перипетий, связанных с новой шинелью, отметим главное, которое, на наш взгляд, состоит в том, что шинель – не просто замена «капота», а жизненная ценность, ставшая для Акакия Акакиевича кумиром.

Путь Акакия Акакиевича к Петровичу, пролегающий по черной лестнице, изображен как дорога в ад. «Взбираясь по лестнице,

ведшей к Петровичу, которая, надобно отдать справедливость, была умощена водой, помоями и проникнута насквозь тем спиртуозным запахом, который ест глаза и, как известно, присутствует неотлучно на всех черных лестницах петербургских домов...» [1, с.142]. Кухня была вся в дыму: «Дверь была отворена, потому что хозяйка, готовя какую-то рыбу, напустила столько дыму в кухню, что нельзя было видеть даже и самых тараканов» [1, с.142]. Наконец, Акакий Акакиевич «вступает» (это слово в контексте высказывания звучит несколько торжественно, предвосхищая значительность ситуации). Акакию Акакиевичу «бросается в глаза» «большой палец... с каким-то изуродованным ногтем, толстым и крепким, как у черепахи череп» [1, с.142-143]. Гоголь допускает здесь фактическую ошибку, потому что «толстым и крепким» является панцирь, а не череп, но ему необходимо, чтобы в глаза читателю «бросилась» мертвая голова: «череп», отразившийся в слове «черепаха».

Далее начинается сцена искушения. Шинель описывается как существо, ценность которого значительно выше, нежели его «функция» – защищать хозяина от петербургского холода. Отношения между Акакием Акакиевичем и шинелью незаметно «оборачиваются»: из некоторой принадлежности она становится, в сущности, госпожой. Только вступив на черную лестницу, Акакий Акакиевич становится «меркантильным существом», погруженным в жизненную проблему: «... взбираясь по лестнице, Акакий Акакиевич уже подумывал о том, сколько запросит Петрович, и мысленно положил не давать больше двух рублей» [1, с.142]. Далее эта меркантильность лишь усиливается. Эти мелочные расчеты, свидетельствующие о нищенском существовании героя, безусловно, трогают читателя, внушая ему чувство сострадания к бедному чиновнику, он переживает то гуманное чувство, которым внезапно проникается «молодой человек», у которого еще не успело зачерстветь сердце. Однако из контекста ясно, что это чувство внушено жизненными обстоятельствами жизненно ориентированному субъекту восприятия, т.е. оно укрепляет онтологически и ценностно позицию фабульной действительности.

Вопрос: для чего Гоголю потребовалось сначала искутить Акакия Акакиевича жизненной ценностью, а затем лишить его этой ценности? – По-видимому, это необходимая и «незаместимая»

ситуация. В чем может состоять ее роль? Самый общий ответ на этот вопрос такой: Гоголю необходимо стать субъектом отрицательного поэтического бытия, чтобы уравновесить положительную односторонность отрицательной и стать таким образом субъектом антиномичного бытия. Превращенность принимает форму антиномичности, и теперь конфликт оформляется как противостояние односторонностей: торжеством одной из односторонностей разрешить этот конфликт нельзя, необходимо превозмочь односторонность – не только отрицательную, но и, что труднее, положительную.

Стремление Гоголя-поэта обратить себя в свою – онтологическую и ценностную – противоположность и является причиной возникновения ситуации искушения. Фабульной действительности нужно лишь переориентировать Акакия Акакиевича на жизненную ценность. Она вовсе не заинтересована в том, чтобы лишить Акакия Акакиевича этой ценности. И жизнь своего добивается. Акакий Акакиевич оживает: он принимает приглашение на вечеринку, что с ним никогда не бывало. По дороге в гости он останавливается «перед освещенным окошком магазина посмотреть на картину, где изображена была какая-то красивая женщина, которая скидала с себя башмак, обнаживши, таким образом, всю ногу, очень недурную; а за спиной ее, из дверей другой комнаты, выставил голову какой-то мужчина с бакенбардами и красивой эспаньолкой под губой [1, с.152-153]. По дороге из гостей он некоторое время преследует уже живую женщину: «Акакий Акакиевич шел в веселом расположении духа, даже побежал было вдруг, неизвестно почему, за какой-то дамою, которая, как молния, прошла мимо и у которой всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения» [1, с.154].

Но какой смысл имеет кража шинели? – Во-первых, это обыкновенный прием искусителя: он соблазняет жертву какой-то ценностью (жизненной, разумеется, других у него нет), а затем ее отнимает, но цель состоит не в том, чтобы оставить человека, поддавшегося искушению, ни с чем. Это было бы для искусителя простым развлечением. Когда человек, соблазнившись жизненной ценностью, превращает ее в кумир, а себя – в ее раба, то лишение этой ценности превращает человека не в ноль, а в отрицательную величину. Жизненная ценность представляет самую жизнь как

высшую ценность, и лишение жизненной ценности оборачивается лишением жизни. Однако это не обращение в нуль-существование, поскольку человек не является субъектом жизненного существования, а переход в онтологическую противоположность: Акакий Акакиевич как эпический герой из односторонне положительной онтологической величины становится односторонне отрицательной величиной. Гоголь-поэт, осуществляя своим бытием Акакия Акакиевича как односторонне отрицательную величину, ей уподобляется и становится субъектом отрицательного поэтического бытия.

Во-вторых, тот фантастический оборот, который принимает история о бедном чиновнике, есть ее оборотень: во вторичной фабульной действительности Акакий Акакиевич из бедного и забитого чиновника становится дерзким разбойником, снимающим шинели со значительных лиц Петербурга. Этот Акакий Акакиевич – онтологически отрицательная величина, инфернальный персонаж. Как отрицательный эпический герой, Акакий Акакиевич воображает и превращает себя во вторичного фабульного персонажа, являющегося оборотнем первичного. Этот антигерой изменяет основную ситуацию в поэтическом мире: появляется отрицательная односторонность, противостоящая положительной. Гоголь-поэт становится субъектом антиномичного бытия.

Забрав шинель у значительного лица, Акакий Акакиевич как вторичный фабульный персонаж, по-видимому, удовлетворяет свое мстительное чувство и перестает тревожить Петербург. Однако шинель, которую он уносит с собой, является вещью, принадлежащей жизненно-прозаической (первичной фабульной) действительности. Она возвращает Акакия Акакиевича в жизненную действительность – уже в качестве портрета ростовщика.

Гоголь-поэт как субъект антиномичного бытия осуществляется в третьей стадии поэтического бытия, литературным эквивалентом которой является повесть «Невский проспект». Фабульные действительности, фабульные персонажи и типы их любви суть антиподы. Гоголь-поэт в третьей стадии своего бытия достигает собственно поэтической цели – равновесия и гармонии двух односторонностей: добра и зла, трагического и комического, жизни и смерти. Однако в последней, завершающей стадии своего бытия

Гоголь уже выходит за пределы эстетического. Здесь становится актуальным его противоречие как поэта и субъекта жизненного существования. Собственно поэтический конфликт разрешился как взаимная востребованность положительной и отрицательной односторонностей: их противостояние образует гармонию, т.е. эстетическую ценность. Таким образом, Гоголь-поэт становится эстетической ценностью, противостоящей себе самому как жизненному и прозаическому существу. Разрешить это противостояние в пределах эстетического невозможно. Таким образом, последняя стадия бытия Гоголя выводит его из сферы эстетического в сферу «последнего целого», в которой формируется последняя человеческая ценность – любовь.

Подведем итоги нашего краткого исследования. Мы рассматриваем Гоголя как субъекта поэтического бытия (не деятельности). Движущей силой этого бытия является конфликт между наличной (превращенной) формой бытия Гоголя и должной (прямой, непосредственной). Разрешить этот – поэтический – конфликт можно только преодолением превращенности, т.е. в акте обратного превращения. Свершению акта обратного превращения сопротивляется фабульная действительность. Сопротивление осуществляется как ситуация искушения Акакия Акакиевича новой шинелью. Обретя жизненную ценность, Акакий Акакиевич «оборачивает» внежизненный статус; потеряв шинель, Акакий Акакиевич становится субъектом отрицательного (инфернального) существования, а Гоголь – субъектом отрицательного поэтического бытия. Поэтический конфликт, таким образом, не разрешается, а преобразуется – в конфликт двух односторонностей, образующих антиномию. Этот конфликт становится причиной следующих двух стадий поэтического бытия Гоголя, литературными эквивалентами которых являются «Невский проспект» и «Портрет».

Цитированная литература

1. Гоголь Н.В. Шинель // Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 7т. – Т. 3. – М., 1966.

Анотація

“Шинель” розглядається як літературний відповідник другої стадії буття Гоголя-поета. Подія, що здійснюється на другій стадії, – подія, коли персонаж оволодіває поетом, внаслідок чого Гоголь-поет стає суб’єктом антиномічного буття.

Annotation

“The Overcoat” is considered as a literary analogue of the second stage of Gogol-poet's being. An event happening at the second stage is an event when a character takes control over the poet and as a result Gogol becomes a subject of antinomic being.

Стаття надійшла до редакції 12.06.2009

Статья поступила в редакцию 12.06.2009

УДК 821.161.1.09

Кравченко О.А.

**ПРИЗРАКИ «ШИНЕЛИ»: О ПРИРОДЕ
ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ**

Статья Бориса Эйхенбаума «Как сделана «Шинель» Н.В. Гоголя» задает импульс размышлению более широкого плана, а именно – как «сделан» мир Петербургских повестей писателя. В таком контексте «сделанность» обретает значение, выходящее за рамки «приемов языковой игры» [1, с.50], и фиксирует доформальную причину фантастической «чудно-смешанной» (Ю.В.Манн) реальности: «... какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе» [2, т.3, с.23]. Наркотическое про-зрение художника Пискарева дает ключ к пониманию онтологической механики петербургской жизни. Вся она составлена из демонически-искривленных кусков смысла, гротескно сталкивающихся противоположностей. В «Шинели» Петербург остается без Акакия Акакиевича, «как будто бы в нем его и никогда не было», и тут же

проносятся слухи о «мертвце в виде чиновника», показывающемся «даже за Калинкиным мостом», и в Кирюшкином переулке, и возле Обухова моста. В этом городе выворачиваются наизнанку состояния бытия и небытия и задается «адская» мера человеческого существования. Здесь сам климат «великодушен», помогая быстрейшему ходу болезни, и доктор советует одновременно припарку и сосновый гроб. Проникающе-пронзающие смыслы предполагают такую «свободу сближений и взаимопревращений разнородного» [3, с.35], которая позволяет говорить о фантастике особого типа: о чудесах обыденного, о тайнах, скрытых там, где «все мокро, гладко, ровно, бледно, серо, туманно» [2, т. 3, с.14]. Перефразируя слова Белинского о «страшной верности действительности» как основном качестве творчества Гоголя, мы склонны говорить о верности страшной действительности демонического порыва, облаченной во внешне незыблемый порядок департаментов и чинов.

В книге «Петербургские повести Гоголя» В.М.Маркович характеризует взаимодействие реального и фантастического отсутствием четкой границы между ними: «Есть в петербургских повестях и такие ситуации, когда неразграниченность реальности и фантастики оборачивается их открытым слиянием, доходящим до взаимного отождествления» [3, с.27-28]. Мы полагаем, что такая «симультанность» разнородных действительностей является производной «генерального» – демонического модуса существования мира как такового.

Тотальность закона «смеси «кусков» и «обломков» [4, с.127] проявлена в, казалось бы, нейтральной по отношению к реально-фантастической полярности фигуре рассказчика. Его «партия» увлекает различные речевые пласты: от болтовни профана, глядящего на мир, «ковыряя пальцем в своем носу» – до взволнованных интонаций проповедника христианского человеколюбия. Речевые образы взаимно остраиваются, отражая «мнимость» и «кривизну» петербургского миропорядка.

В этом же ключе следует воспринимать и состав событий. Это не столько история, случившаяся с ограбленным и отвергнутым бездушным миром чиновником, сколько рассказ о сосуществовании аскета и сибарита, послушника и грабителя. В тихом Башмачкине демонически соотнесенные крайности

позволяют говорить о той внутренней напряженности, которая обуславливает его фантастические преобразования.

Следуя «логике обратности» (Ю.В.Манн), конститутивной для Петербургского цикла повестей, мы начнем разговор о «Шинели» с финала повести, вводящего «фантастическое окончание» бедной истории. Отметим, что это не только история о бедствиях и о бедном герое, но «бедная история» сама по себе, т.е. такая, в которой страдающим лицом оказывается рассказчик. Отличая себя от «писателей», которые «натрунили и наострились вдоволь» над теми, «которые не могут кусаться», повествователь ощущает собственную «бедность», поскольку подчиняется довлеющему над ним закону: «так случилось». В случившемся же – не «случайность», но предопределенность, окрашивающая все происходящее. Герою суждено было на несколько дней «прожить шумно после своей смерти», равно как и судьбой было назначено («Ну, уж я вижу, – сказала старуха, – что, видно, его такая судьба» [здесь и далее курсив в цитатах наш – О.К.] называться Акакием Акакиевичем. В этой неизбежности «случающегося» – не только композиционная заданность повествования, но и жизненное смысловое кольцо героя, предначертанность стать аскетом и вором, смиренным переписчиком и дерзким мстителем одновременно. А потому фантастичность финала не «оттеняет» реальность, и не контрастирует с ней, но является ее сущностной характеристикой. «Призрачное» окончание бедной истории задано всем предшествующим ходом событий. При этом «эпицентром» ирреалистических толчков оказывается сам герой: это его личностный потенциал формирует конфликт повести и определяет ее сюжетное движение. Фантастичны глубины человеческой природы, и то, что происходит с героем, влечет за собой нарушение вселенского равновесия. Он «должен осознать, что своими ежеминутными делами, переживаниями, нравственными решениями он непосредственно способствует гибели или спасению мира» [3, с.150].

Такое предположение выводит Акакия Акакиевича из хрестоматийной череды образов «маленьких людей». В поэтическом мире повести Башмачкин – не просто угнетенный и униженный человек. Он не только «мал» в своей страдальческой участи, но и велик как «испытатель» человечности, в которой

«значительность» и «незначительность» провоцируют фантастические метаморфозы. Исходя из этого, анализ внутренней полярности, а не социально окрашенные отношения героя и внешнего мира будут исходной предпосылкой нашего прочтения. В этом, кроме прочего, мы видим освобождение от гипнотизирующего голоса Белинского, внушившего идею о ничтожности Башмачкина. В равной мере не исчерпывает глубины образа ориентация на тип средневекового переписчика* [О трактовке каллиграфического переписывания как подвига смирения и благочестия См.: 5, с.205; 6, с.137-138]. Фантастические преобразования «делателя послушания» чреватые тем, что герой Достоевского назовет впоследствии «безответной амбицией».

«Мучительная, но непреодолимая двойственность характеризует весь строй рассказа о Башмачкине», – отмечает В.М.Маркович [3, с.98]. Говоря о «головокружительной диалектике» великого и ничтожного, исследователь видит в герое и высокое спокойствие подвижника, далекое от лихорадочной суеты окружающего мира, и обратное – склонность к «экстренностям», напоминающим Пирогова.

Мы же предлагаем рассмотреть диалектику образа не в переходах великого и ничтожного, но в противостоянии полюсов возвышенного и прекрасного. При этом следует отметить, что в контексте цикла наблюдается ироническое сближение обозначенных понятий. Так в «Невском проспекте» рассказчик восклицает: «Какие есть прекрасные должности и службы! Как они возвышают и услаждают душу!» [2, т.3, с.10]. В «Шинели» возвышенное и прекрасное образуют антиномическую пару, оформляя не-ироническую напряженность развития событий.

В литературе о «Шинели» уже наметилась тенденция рассматривать образ Акакия Акакиевича в сублимирующем ключе. Так Чинция де Лотто видит в должности Башмачкина «эпитет,

* «Невзгоды, выпавшие на долю бедного Акакия Акакиевича, потребовали от него особых качеств – незаурядной твердости духа и силы святости, которыми герой «Шинели» не наделен. И это главное отличие повести Гоголя, отделяющее ее резкой чертой от каких бы то ни было житийных повествований. Акакий Акакиевич – не житийный герой», – подчеркивает В.Е. Ветловская [7, с.29].

указывающий на его особое «звание»... Утверждая совершенную преданность служению-подвигу, эпитет, подобно имени, раскрывает экзистенциальную сущность героя, т.е. абсолютную сублимацию его индивидуальности» [8, с.66]. Поддерживая идею сублимации, мы полагаем возвышенное лишь одним из модусов существования героя, поскольку абсолютизация характеристик разрушает художественную логику формирования характера.

Возвышенно-прекрасная система координат задается в момент крещения героя: вместе с именем он обретает свой пожизненный чин. Так оформляются страсти, «которых избранье не от человека», поскольку «высшими начертаниями они ведутся, и есть в них что-то зовущее, неумолкающее на всю жизнь» [2, т.5, с.253]. Этой врожденной двумерностью определяются и жизненные параметры Башмачкина, и антиномии, образующие эстетический конфликт произведения. Прекрасное и возвышенное, как они предстают в «Шинели» – это не «школьная» конкретизация классических категорий, а оформление ценностей подвижнического служения и государственной службы, это система вопросов, направленных на прояснение сущности повести, в которой «чиновник для письма» сопрягает с «петербургскою серостью жизни» не только свое странное имя, но и горизонт человеческого существования, объединивший его с «царями и повелителями мира».

Поясним специфику нашего подхода к смыслу указанных категорий. При всем многообразии и исторической вариативности определений этих категорий, мы прежде всего актуализируем современные трактовки прекрасного и возвышенного, развитые в работах Теодора Адорно [9] и Франсуа Лиотара [10]. Прекрасное для Адорно – это идея космического порядка, обретающая конкретизацию социального устройства, это бесперебойное функционирование государственной машины и подчинение индивида упорядоченности системы. Возвышенное же выступает как антипод прекрасного. За его безмерностью и неприятием нормы скрыта ориентация на священную немоту и дискурс несказанного. Лиотар указывает, что проблематика возвышенного приходит в европейское сознание «не от греков, а от евреев и христиан» [10, с.59]. Возвышенное возникает в историческом контексте зарождения и укрепления того миропонимания, которое

мы вслед за С.С.Аверинцевым будем называть библейским.* Прекрасное – это основа эллинского мира; это, как пишет С.С.Аверинцев, «космос», по изначальному смыслу слова такой «наряд», который есть «ряд» и «порядок»; иначе говоря, законосообразная и симметричная пространственная структура. Библейский мир – это «олам», по изначальному смыслу слова «век», иначе говоря, поток времени, несущий в себе все вещи: мир как история» [11, с.229]. Прекрасное и возвышенное в «Шинели» ориентированы на космическую законосообразность, воплощенную в канцелярско-департаментском мироустройстве, и на вовлеченность в священную историю, где человеческий род представлен «родом» Акакиев – незлобивых делателей послушания, испытывающих вершины и бездны духовного мира.

Причастность образа Акакия Акакиевича святоотеческой традиции и выстраивающаяся на этой основе дискуссия о жанровом определении повести как жития или антижития [См.: 12, с.160-169; 13, с.215; 7, с.23] равно, как и соотносительность действий Акакия Акакиевича с житием преподобного Акакия могут рассматриваться как аспект заявленной здесь проблемы. Однако попытки прочтения «Шинели» как апологии или трагедии истории святого Акакия Синайского подспудно несут в себе презумцию «вторичности» художественного произведения, становящегося беллетризованной версией агиографического сюжета. Кроме того, житийная перспектива интерпретации повести особым образом перенаправляет исследовательское видение. А именно – выдвинутое на первый план прояснение «круга влияний» заслоняет собой более принципиальный вопрос об уникальности разворачивающегося в повести эстетического конфликта.

* Такая установка позволяет «застраховаться» от прецедента «рейтинга» героев по степени возвышенности, когда, к примеру, утверждается, что не Башмачкин, а «другой бедный чиновник русской литературы, Макар Девушкин» находится во власти возвышенных чувств, поскольку направлены они не на «ничтожный» предмет, а на другого человека [14, с.203]. Проблематика возвышенного, как мы ее понимаем, ориентирована на культурную традицию, она не исчерпывается чувственной патетикой, но несет в себе установку на духовное усилие и аскетизм.

Итак, принимая установку на прекрасное как порядок, отмечаем, что в «Шинели» он обретает черты космоса «должностных сословий». Собственно, «департаментом» начинается повесть, и тут же вступают в силу законы канцелярского мышления. Рассказчик пускается в объяснения нежелательности указания на конкретный департамент, задавая модус всеобщности описываемых им событий. «Один департамент» – это, в сущности, любой департамент, это весь «сердитый» мир «департаментов, полков, канцелярий, словом, всякого рода должностных сословий» [2, т.3, с.129]. Универсальность порядка поддерживается не внешним давлением, но «естественностью» служения ему всех и каждого. Так «один капитан исправник» видит оскорбленным в своем лице все общество, и стремится восстановить свое «священное имя», попранное всуе романтическим сочинением. Здесь не важен ни город, в котором живет этот «частный человек», ни как его на самом деле зовут. Здесь правит логика не личности, а чина, и потому «одному департаменту» соответствует «один чиновник». Канцелярский мир иерархичен, и всеобщность иерархии поддержана его сверхвременной природой: «вечный титулярный советник» – это триумфальный символ незыблемого «пребывания» упорядоченности.

Можно сказать, что такое мироустройство задает и тон повествования, в котором через разговорную речь, устанавливается несокрушимость главной идеи, невозможность влияния на нее каких бы то ни было «частностей». Так, Д.Чижевский говорит об «обеднении» речи рассказчика «Шинели», проявленном в повторении «некоторых ненужных слов», например, «один» («одного капитана-исправника», «один директор» и т.д.), «какой-то» («какое-то отношение», «какого-то города» и т.д.), «что-нибудь», «кой-какой» и т.д. [12, с. 208]. Мы же полагаем, что это торжество косноязычия несет в себе идею вариативности, сопровождающую фундаментальную неизменность мироустройства. И в данной логике характер речи героя, изъяснявшегося предложениями, наречиями и частицами, образует должный «шумовой фон» течению департаментского времени-вечности, в котором теряются «начала и концы», но чиновничья должность обретает статус предвечно установленного

должествования: «Когда и в какое время он поступил в департамент и кто определил его, этого никто не мог припомнить. Сколько ни переменялось директоров и всяких начальников, его видели все на одном и том же месте, в том же положении, в той же самой должности, тем же чиновником для письма, так что потом уверились, что он, видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове» [2, т.3, с.131]. Этот «один чиновник» «одного департамента» – не герой анекдота в смысле необычайного происшествия, а воплощение стабильности и выкристаллизовавшегося «обычая» прекрасного в своей строгой организованности мира.

Антиподом прекрасного, его параллельной реальностью предстает в повести о шинели человеческое имя. Своей конкретностью и незаместимой индивидуальностью оно «подрывает» безличность функциональности, вносит теплоту и доброту человечности. Яркое доказательство несовместимости доброты и системы порядка – попытка изменения должностных параметров героя: «Один директор, будучи *добрый* человек и желая вознаградить его за долгую службу, приказал дать ему что-нибудь поважнее, чем обыкновенное переписывание.....Это задало ему такую работу, что он вспотел совершенно, тер лоб и, наконец, сказал: «Нет, лучше дайте я перепишу что-нибудь». С тех пор оставили его навсегда переписывать» [2, т.3, с.132].

О.А. Богданова в статье «Имена собственные в повести Н.В. Гоголя «Шинель» придает феномену имени в «Шинели» важную смыслообразующую роль: «Список предполагавшихся для главного героя имен: Моккий, Соссий, Хоздазат, Трифилий, Дула, Варахасий, Варадат, Варух, Павсикахий и Вахтисий – своим экзотическим звучанием, с одной стороны, говорит о существовании какой-то яркой, напряженной по сравнению с петербургской серостью жизни; с другой – ясно напоминает перечисление имен первых людей в ветхозаветной книге Бытия [15, с.16]».

Эта отмеченная исследовательницей отсылка к Библии подтверждает обоснованность наших предположений о необходимости ориентации интерпретации повести на иудео-христианскую традицию.

Опираясь на логику соотношения антиномичных начал повести, мы выдвигаем гипотезу о том, что имя в «Шинели» моделирует художественную ситуацию, развивающуюся по законам возвышенного. Имя противопоставлено департаменту, как противопоставлено безличному порядку стихия духовного напряжения, предопределяющая взлеты и падения человека в движущемся порядке истории, а не механистическую функциональность его в статично пребывающей иерархической структуре.

Апелляция к возвышенному углубляет христианский контекст происходящего его иудейским истоком. История возвышенного связана с адаптацией иудейского мировосприятия эстетическими установками античности, с парадоксальностью трактата Псевдо-Лонгина, цитирующего начальные строки книги Бытия. Пафос возвышенного не греческий, и не риторический; сущность его – в дегероизации, в выдвигании на первый план не блестящего античного героя, а страдающего человека Библии.

В «Поэтике ранневизантийской литературы» С.С.Аверинцева есть глава «Унижение и достоинство человека», сопоставляющая различные аспекты античного и библейского величия человека. Их анализ позволит углубить уже выявленные в «Шинели» полюса прекрасного и возвышенного.

С.С. Аверинцев пишет, что в условиях Византии «истина и святость обращаются к сердцам людей в самом неэстетичном, самом непластичном образе, который только возможен», – в потрясающем образе «Раба Яхве» из ветхозаветной «Книги Исайи»: «Нет в нем ни вида, ни величия; и мы видели его, и не было в нем вида, который привлекал бы нас к нему. Он был презрен и умален перед людьми, муж скорбей и изведавший болезни, и мы отвращали от него лицо свое; он был презираем и мы ни во что не ставили его» [5, с.66].

Так оформляется новое представление о величии, и закрепленная критиками «малость» Башмачкина говорит о невосприятии ими того смыслового потока, в котором великое и малое меняются местами.

Сложность образа Акакия Акакиевича состоит в многоплановости его существования: в своей преданности должности он являет истину департаментского мира, и в то же время, он «презрен и умален» этим миром. О.Г. Дилакторская

отмечает: «Тип героя строится посредством устойчивых антиномий, полюсы которых не только предполагают друг друга, но и стремятся к замещению. Башмачкин одновременно и чиновник, и не чиновник («простая муха»); обыватель и отшельник; воплощенный во все департаментские формы и нормы не от мира сего; свой и чужой в одной и той же социальной среде; пошляк и творец; грешный и святой; разбойник и праведник; воинственный и кроткий; мертвый и живой; поэтический и прозаический; смешной и трагический и т.п.» [12, с.167-168]. Антиномичность героя поддержана стилистическим алогизмом рассказчика, совмещающем планы человеческого существования в момент крещения. Интересен анализ этого фрагмента у О.Богдановой: «Окрестили – значит, установили незримую и, что особенно важно в таинстве крещения, личную связь с Богом; фраза же построена так, как будто крещение предопределяет будущий чин, синоним обезличенности в гоголевском художественном мире» [15, с.17]. Так крещение героя и наречение именем Акакий – незлобивый – словно бы задает ему избранничество и испытание миром «чинов», а сама безвидность и умаленность вписывает образ в традицию библейской святости.

Эта двойственная «окрещенность» героя проявляется во всей его жизни. Переписывание – Богом данный способ существования Башмачкина. «Естественность» его подкреплена образным параллелизмом духовной и насущной пищи как равно посланной Богом: «Написавшись всласть, он ложился спать, улыбаясь заранее при мысли о завтрашнем дне: что-то бог пошлет переписывать завтра?» [2, т.3, с.134] – «Приходя домой, он садился тот же час за стол, хлебал наскоро свои щи и ел кусок говядины с луком, вовсе не замечая их вкуса, ел все это с мухами и со всем тем, что ни посылал бог на ту пору» [2, т.3, с.133]. В отличие от поспешного ужина, заканчивавшегося тем, что «желудок начинал пучиться», переписывание сладостно («написавшись всласть»), в нем видится герою «какой-то свой разнообразный и приятный мир» [2, т.3, с.132]. Крещение героя можно понять и как предназначенный ему «чиновничий крест» – испытание «безлюбным» миром. Ведь именно то, что Башмачкин «служил с любовью» помещало его в маргинальное пространство департамента, предопределяло спектр отношений от «канцелярских насмешек» до пассивного

игнорирования его присутствия. Акакий Акакиевич как бы логично и естественно уподоблен «простой мухе», столь же незаметной, как и те, что посылались ему Богом за обедом: «Сторожа не только не вставали с мест, когда он проходил, но даже не глядели на него, как будто бы через приемную пролетала простая муха» [2, т.3, с.131]. *

Будучи оплотом департамента, Акакий Акакиевич «безвиден», в нем, как в упомянутом библейском образе, «нет ни вида, ни величия»: «чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется геморoidalным» [2, т.3, с.129]. Эта геморoidalность – не столько результат воздействия петербургского климата, сколько следствие должностного рвения чиновника, выслужившего, «как выражались остряки, его товарищи, пряжку в петлицу» да нажившего «геморой в поясицу» [2, т.3, 132].

Таким образом, мы наблюдаем в фигуре Башмачкина особую уравновешенность антиномичных начал повести: мира департаментского порядка и мира имени, проявляющего не столько даже личностное, сколько родовое причастие к традиции, которую, перефразируя «гуманное место», можно назвать «человечьем в человеке». Чиновник с маленькой лысинкою на лбу проживает прекрасное и возвышенное собственной судьбой.

В этом свете несколько необычными представляются «отношения» героя с шинелью. На нее перешло оскорбительное отношение чиновников к Башмачкину: «...от нее отнимали даже благородное имя шинели и называли ее капотом» [2, т.3, с.135]. Как восстановление утраченного имени-благородства может быть оценена наивная ложь Акакия Акакиевича: «Он уже минут через несколько, весь покрасневшись, начал было уверять довольно простодушно, что это совсем не новая шинель, что это так, что это старая шинель» [2, т.3, с.145].

* В посмертном панегирике судьба «никому не дорогого» Акакия Акакиевича умалена даже по сравнению с мухой: «Исчезло и скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, не обратившее на себя внимание и естествоиспытателя, не пропускающего посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп...» [2, т.3, с.155].

А между тем разница между старой и новой шинелью скрывает в себе изменение не только внешнего, но и внутреннего состояния Акакия Акакиевича. Герой изменяет собственному имени, лелеет «дерзкую мысль» о кунице на воротник, и в итоге открывает для себя новый мир, где можно «посибаритствовать на постеле», выпить шампанского, и вообще – приятно провести время. В Акакии Акакиевиче вместо смирения начинает проявляться произвол, который заставляет по-иному взглянуть на ситуацию наречения имени. Трижды раскрываемые перед родильницей «чтобы угодить ей» [2, т.3, с.130] страницы с именами являют как бы тройное испытание судьбы, завершающееся личным выбором матери, преподносимым как высшая необходимость: «Ну, уж я вижу, - сказала старуха, - что видно его такая судьба» [2, т.3, с.130].

Таким образом имя героя, якобы вписанное в родовую традицию Башмачкиных, на самом деле несет в себе ее отрицание. Вместо «смирненного» принятия одного из предлагаемых имен, матушка произвольно нарекает сына именем смиренного Акакия. Подобного же рода противоречивость наблюдается и в следовании фамильной традиции с одновременным ее отрицанием. Как сказано, «И отец, и дед, и даже шури и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах, переменяя только раза три в год подметки» [2, т.3, с.130]. Герой же, хотя тоже ходит в сапогах, однако платит сапожнику за «приставку новых головок к старым голенищам» [2, т.3, с.141]. В контексте библейской образности это равносильно стремлению облечь новое содержание в старые формы. Т.е., будучи Акакием Башмачкиным, герой в то же время несет в себе потенциал, отрицающий родо-именную традицию. Он способен к изменению «крестного» пути, к преобразению в собственную противоположность.

«Естественная» двойственность героя способствует взаимному оттению полюсов, и тогда порядок оборачивается любовью, а любовь – фаворитизмом. Испытание героя новой шинелью формирует конфликт повести, отчетливо обозначая противостояние антиномичных начал. Если до встречи с Петровичем потенциалы полюсов были счастливо уравновешены (Акакий Акакиевич «умел быть довольным своим жребием»), то

решающий разговор нарушает внутренний баланс. Этот визит к портному и есть квинтэссенция фантастического в повести.

Главное событие – обретение Башмачкиным двойников. Акакий Акакиевич разговаривает с «благоразумным приятелем» о деле «самом сердечном и близком», и вся его жизнь делается целеустремленной и наполненной. В период строительства шинели Башмачкин лишается не только своих «трудов», но и одиночества: «купили сукна очень хорошего», «на подкладку выбрали коленкору», «выбрали кошку» т.п.

В этом свете ограбление Акакия Акакиевича может получить новое истолкование. «А ведь шинель-то моя!», – говорит в Башмачкине его новая, преображенная сущность. Острота ситуации в том, что герой грабит самого себя. И потому «фантастически естественно», что с точки зрения постороннего наблюдателя ограбления не было, а Башмачкин переживает в точности те же эмоции, что и при визите к Петровичу – «у него затуманило в глазах и забилось в груди». Герой оказывается как бы в «нулевой» точке собственной шинельной истории, – а перед ним: его демонический искуситель и его же двойник, призрак приятного и благоразумного существования. Поэтому «отнятие» шинели не есть ограбление в его обыденном понимании. Не воспринимает его как таковое будочник, видя в подошедших «приятелей», а «частный» прочитывает жалобу Башмачкина в том ключе, который был задан его размышлениями о «подруге жизни».

Сетования рассказчика о том, что «нельзя же залезть в душу человеку» в этом свете перестают быть рассуждением общего характера. Именно в душе Башмачкина вырастает его собственный грабитель, и призрак появляется в повести еще до превращения чиновника во мстителя-мертвеца.

Со смертью Башмачкина в Петербургском мире умирает незлобивость. Возвышенному стремлению и забвению себя наступает «капут». Но означает ли крушение возвышенного торжество его антипода – прекрасного, а история несостоявшегося, по словам Набокова, «сверхъестественного прыжка в высоту» [16, с.128] означает ли триумф «значительности» как утверждения законов государственно-департаментского космоса.

Мы полагаем, что финал – это движение к разрешению антиномического противостояния по принципу поражения обеих

сторон. Самоуничтожение Башмачкина как чиновника начинается в тот же самый момент, что и потеря смирения – в момент разговора в комнате Петровича.

Обстоятельства этого разговора представляются нам собственно петербургско-фантастическими, т.е. такими, которые определяются художественной логикой и контекстом цикла. А именно, в образе портного просвечивают устойчивые смысловые параллели с инфернальным персонажем «Портрета». Высокий рост, азиатский колорит (Петрович сидел на столе, подвернувши «под себя ноги как турецкий паша» [2, т.3, с.136]; ростовщик «ходил в широком азиатском наряде; темная краска лица указывала на южное его происхождение...» [2, т.3, с.112]) поддерживают представление о демонической функции портного и ростовщика. Они оба помогают развитию губительных страстей. При этом, будучи искусителями, и один и другой лишь «подогревают» то, что изначально несет в своей душе «жертва». И если у Чарткова это жажда богатства и славы, то у Башмачкина – скрытая за аскезой переписчика идея «значительности». При этом подчиненными Акакия Акакиевича предстают не низшие чиновники, а буквы, и некоторые из них «у него были фавориты» [2, т.3, с.132]. «Обратной стороной» башмачкинского фаворитизма можно считать «ночные сдергивания шинелей» без разбора чина и звания. В этих действиях – проявление фантома значительности, исключительного права любить и казнить.

Визит к Петровичу с намерением «поправить» шинель оборачивается впоследствии дерзкой мечтой о кунице на воротник, т.е. об одежде, предписанной более высокому чину*. В результате Акакий Акакиевич «перерастает» с новой шинелью свою должность, т.е. с унаследованным от матери произволом попирает законы прекрасного мира чинов. Он вскоре «показывает характер» и говорит писарям наотрез, что «ему нужно лично видеть самого частного, что они не смеют его не допустить, что он пришел из

* О.Г. Дилакторская отмечает, что «иерархия чинов в те времена обязательно отражалась в форме одежды <...> воротник из куницы, о котором мечтает Башмачкин, имеет прямое отношение к служебному продвижению, повышению в чине, как образ его моделирующий» [12, с.200].

департамента за казенным делом, а что вот как он на них пожалуется, так вот тогда они увидят» [2, т.3, с.150].

Следует отметить, что новообретенный вкус Башмачкина к генеральству поддерживает и укрепляет именно Петрович, обещая вначале «серебряные лапки под апплике», а по окончании шитья – «драпируя» Акакия Акакиевича «несколько нараспашку», и набрасывая шинель «на плеча». Именно так: «на плеча», а не «в рукава» была надета шинель на генерала в момент встречи с призраком, когда «он даже сам скинул поскорее с плеч шинель свою» [2, т.3, с.159].

В сцене визита к портному Петрович словно гипнотизирует Акакия Акакиевича. Табакерка с заклеенным лицом генерала трижды притягивает к себе взгляд Башмачкина. Подобно тому, как старик на портрете «высасывает» Чарткова, дыра на месте генеральского лица втягивает в себя Башмачкина.

Отметим, что в «Петербургских повестях» прослеживается закон, согласно которому исчезновение чего-то обозначает его трансформацию. Так исчезнувший нос превращается в статского советника, умирающий ростовщик продолжает жить в портрете с горящими глазами, да и сам Башмачкин, «испустив дух», показывается вскоре «мертвецом в виде чиновника». Согласно этой логике преображений лицо генерала, заклеенное «четвероугольным лоскуточком бумажки» становится значительным лицом. Причем, возникновение его по времени соотносимо с пережитым Башмачкиным трансом: «до этого он был незначительным лицом» [2, т.3, с.151]. Мнимость генерала, производный характер его существования закреплён, как нам представляется, самим грамматическим строем повести: сопряжением среднего рода существительного и мужских глагольных окончаний*.

Так появляется еще один башмачкинский двойник, причем, если первый был гротескным следствием идеально-духовного «прыжка», то второй – фантазмагория «сердитого мира» чинов. Мы

* Л.И. Еремина видит в этом явлении одно из средств сатирического обличения: «... «значительное лицо» выступает в сценах с Башмачкиным только как обозначение «служебных отношений», как носитель определенной должности в служебной иерархии, служебного начальственного места, «кресла», которое занимает именно это «лицо» [17, с.41]. Мы же акцентируем заданную фантастической установкой многозначность отношений Башмачкина и «значительного лица», не исчерпывающихся только «служебным» характером.

полагаем, что призрачность Акакия Акакиевича, способность оборачиваться будь то значительным лицом или человеком с усами является проекцией осколочности петербургского бытия в целом и героя как его порождения. Подтверждение этой логики находим в каламбурном распоряжении полиции «поймать мертвеца во что бы то ни стало, живого или мертвого» [2, т.3, с.187]. Актуальное состояние жизни и смерти не является принципиальным, предполагая возможность переходов и трансформаций.

Очевиден явный параллелизм ключевых событий в жизни титулярного советника и значительного лица. О.Г. Дилакторская отмечает, что «писателю понадобилась точная сюжетная переключка». Веселый ужин в компании приятелей, «два стакана шампанского», затем – генерал «отправился к Каролине Ивановне, как титулярный советник – за дамою, но один из них не доехал, а другой – не добежал» [12, с.146].

Обратим внимание на то, что генеральский двойник Башмачкина демонстрирует чудесное знание о своем alter ego. Так, завершая распекание просителя фразой «что за буйство такое распространилось между молодыми людьми против начальников и высших!», генерал не то чтобы не замечает, что «Акакию Акакиевичу забралось уже за пятьдесят лет», но как бы причисляет Башмачкина к тем чиновникам, с которыми тот провел роковой вечер: к «молоденьким помощникам столоначальников»*. Подобный же опыт оборотничества генерал обнаруживает, «не без причины» опасаясь «насчет какого-нибудь болезненного припадка». Причина же опасения – знание о подобном припадке Башмачкина, когда тот «обмер, пошатнулся, затрясся всем телом и никак не мог стоять» [2, т.3, с.154].

Важным моментом, поддерживающим идею родственности титулярного советника и значительного лица, представляется нам генеральское имя. При намеренной смысловой неустойчивости (то ли Иван Абрамович, то ли Степан Варламович), оно «продолжает» сцену называния имени Башмачкина. Рифмующиеся Абрам –

* В статье «Петербургские записки 1836 года» Гоголь пишет о «совершенно отдельных обществах», составляющих Петербург. «Молоденькие помощники столоначальников» составляют свой «кружок» [2, т.6., с.110], в который и был приглашен на чай Акакий Акакиевич.

Варлам достраивают звуковую цепочку имен: Варух – Варахасий – Варадат. Таким образом, генеральское имя-призрак самого себя, так же как и имя Акакия Акакиевича, поддержано в читательском сознании стихией библейских имен, подключено к напряжению ветхозаветной полноты самоотдачи. То есть, в генеральском двойнике Башмачкина обнаруживается то глубокое родство, которое первично по отношению к внешним совпадающим деталям происшествия. Также может быть развита мысль В.М. Марковича о метафорическом преображении клочков бумаги, которые чиновники, издеваясь, сыплют на голову Башмачкина, в реальный снег, сыплющийся на незащищенную голову героя в ночь ограбления [См.: 3, с.36]. Очевидно, что тот же канцелярски-бумажный снег осыпает впоследствии и генеральскую голову: «... порывистый ветер... так и резал в лицо, подбрасывая ему туда клочки снега...» [2, т.3, с.159]. Неслучайная схожесть Башмачкина и генерала прослеживается еще и в том факте, что пережитых ими ограблений не замечают окружающие, они происходят не в реальном мире, но во внутреннем опыте существования героя. Так ничего не видит будочник со своей алебардой, равно как и нежные генеральские домочадцы. И только дочь за чаем говорит прямо о том, что «папа» сегодня совсем бледен, восстанавливая в читательском сознании «лицо чиновника», которое «было бледно как снег и глядело совершенным мертвецом» [2, т.3, с.159].

Таким образом, ограбления, пережитые Башмачкиным и значительным лицом сходны не только в деталях, но – типологически, что и позволяет нам утверждать, что Башмачкин повторно грабит самого себя, разрушая на этот раз «прекрасно-чиновничье» измерение Петербурга. Призрак чиновника посягнул не на частную генеральскую шинель, но на незыблемость установленного порядка. Сравнивая сцены ограбления в «Шинели», О.Г. Дилакторская отмечает, что «в Башмачкинской сцене ограбления фантастический колорит содержится как бы в подтексте, в генеральской сцене фантастика «выходит» в текст» [12, с.147]. Мы же полагаем, что данные обстоятельства обусловлены не тем, что, как пишет исследовательница «необходимы более сильные меры воздействия на человека с генеральскими погонями», а тем, что фантастический текст и

подтекст ориентированы соответственно на внешнее (социальное) и внутреннее (духовное) испытания личности главного героя.

Строительство шинели обострило в Башмачкине крайности личностных пределов, став одновременно испытанием мировых констант. В мнимо-реальных грабежах главные жертвы не люди, а ценностные основания бытия. Как в «Портрете» Чартков, убивая себя, прежде убивает в себе художника и «высокие произведения искусства», так в «Шинели» Башмачкин дискредитирует аскетизм Акакия и чин «вечного титулярного советника».

В этом свете показательна история изменявшихся названий повести. Первоначальное заглавие «Повесть о чиновнике, крадущем шинели» может быть прочитано как программа уничтожения той ценности, которую мы определили как «прекрасное». Здесь акцентирована не кража как таковая, а немислимое противостояние чиновника – служителя чина и шинели – оформления чина. Чиновник и шинель являют неразрывное единство содержания и формы, и логический их разрыв обесмысливает составляющие. Поэтому не воровство, а чиновничье самоуничтожение прочитывается в первом варианте названия повести. Переменив его на обобщенно-символическое «Шинель», Гоголь запечатлел помимо «подрыва» канцелярского порядка еще и тот конфликт, который образован сублимирующей составляющей образа главного героя.

Таким образом, противостояние прекрасного и возвышенного, образующих полюса личности Башмачкина, разрешается не победой одного над другим, но снятием обоих. Возвышенное служение и должностное рвение, смиренный послушник и титулярный советник гибнут под воздействием петербургского климата, а место героя занимает новый чиновник, как бы выскочивший из табакерки Петровича: «гораздо выше ростом и выставляющий буквы ... гораздо наклоннее и косее». В этом городе разбиваются аскеза и порядок, и в перемешанных осколках отражаются лишь бессильный будочник, привидение с кулаком и обыкновенный взрослый поросенок.

Ю.М. Лотман определил основную тему творчества Гоголя как «тему лжи, кажимости, соотношения реально существующего и мнимо существующего» [18, с. 699]. Наше предположение о мнимых грабителях и мнимом генерале переориентирует «итоги»

повести в план собственно гоголевского авторского существования. Если Ю.В. Манн в финале повести увидел контрастную смену социально-бытовой истории фантастическим окончанием как особое намерение Гоголя оставить содержание «Шинели» неразрешимым, так сказать, «на уровне проблематического» [4, с.100], то мы полагаем, что в «Шинели» мы имеем дело не с гоголевским намерением, но с гоголевской неспособностью утвердить посредством героя такую ценность, которая могла бы преобразовать мир, «озарить картину, взятую из презренной жизни» [2, т.5, 139]. Усилие к утверждению такого рода ценности направляет авторскую энергию в дальнейшем развитии цикла Петербургских повестей.

Цитированная литература

1. Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. Сборник статей. – Ленинград, – 1986. – С. 45-63.
2. Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 6т. – М., 1952.
3. Маркович В.М. Петербургские повести Н.В.Гоголя. – Ленинград, – 1989.
4. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М.: «Художественная литература», – 1988.
5. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М., 1977.
6. Эпштейн М. О значении детали в структуре образа («Переписчики» у Гоголя и Достоевского) // Вопросы литературы. – 1984. – № 12.
7. Ветловская В.Е. Житийные источники гоголевской «Шинели» // Русская литература. – 1991. – №1. – С.18-35.
8. Ч. де Лотто. Лестница «Шинели» // Вопросы философии. – 1993. – №8. – С. 58-83.
9. Адорно В. Теодор. Эстетическая теория / Пер. с нем. А.В.Дранова. – М., 2001.
10. Лиотар Ж.-Ф. Хайдеггер и «евреи». – СПб., – 2001.
11. Аверинцев С.С. «Греческая «литература» и ближневосточная «словесность». (Противостояние и встреча двух творческих

- принципов) // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. – М., 1971. – С. 206-266.
12. Дилакторская О.Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н.В.Гоголя. Монография. – Владивосток, 1986.
 13. Чижевский Д. О «Шинели» Гоголя // Дружба народов. – 1997. – №1. – С. 206-218.
 14. Васильева М. «Шинель» и пересечение параллелей // Дружба народов. – 1997. – №1. – С. 199-205.
 15. Богданова О.А. Имена собственные в повести Н.В.Гоголя «Шинель» // Русская словесность. – 1994. – № 3. – С. 15-24.
 16. Набоков В. Лекции по русской литературе. – М., – 1998.
 17. Еремина Л.И. О языке художественной прозы Н.В.Гоголя: (Искусство повествования). М., 1987.
 18. Лотман Ю.М. О «реализме» Гоголя // Лотман Ю.М. О русской литературе. – СПб., 1997. – С. 694-711.

Анотація

У статті аналізується антиномічна природа образу головного героя повісті М.В.Гоголя «Шинель». Фантастичні події інтерпретуються як такі, що зумовлені специфікою художнього світу петербурзького циклу.

Annotation

The article analyses antinomic nature of the hero's image in the story of "The Overcoat" by N.V.Gogol. Fantastic events are read as those that are determined by the special nature of the artistic world of the Petersburg cycle.

*Стаття надійшла до редакції 10.05.2009
Стаття поступила в редакцію 10.05.2009*

О ДВОЕМИРИИ В «ШИНЕЛИ» Н.В. ГОГОЛЯ

Борис Эйхенбаум в статье «Как сделана “Шинель Гоголя”», размышляя о фантастическом финале повести, называет его «анекдотом», который «уводит в сторону от “бедной истории” с ее мелодраматическими эпизодами» [1, с.327]. Подобное суждение, высказанное в начале XX века, приобрело необычайно устойчивый характер и если и вызывало некоторые споры, то в основном они были направлены на сам метод, которым руководствовался исследователь, нежели на факт отделения фантастической концовки от основного повествования. Интересно, что и сейчас, говоря об ирреальности, некоторые исследователи, склонны утверждать, что – цитируем Н.А. Колосову – «ирреальное в *самом конце* повести *внезапно* врывается в ничем ни примечательную бессобытийную и далеко *не фантастическую жизнь*» [здесь и далее курсив мой – Н.П.] [2, с.76]. Подобный подход, на наш взгляд, несколько ограничен и противоречит поэтике произведений Н.В. Гоголя, который, несмотря на критику (вспомним хотя бы отзыв В.Г. Белинского о первой редакции «Портрета»), с поразительной настойчивостью обращался к теме ирреального не только в «украинских» повестях, но и произведениях петербургского периода. Как показало изучение нами повести «Портрет»,^{*} проявление и утверждение ирреальности происходит не только в момент сна Чарткова, но и в менее очевидных ситуациях. Обладая подобным опытом распознавания двоемирия, мы обращаемся к повести «Шинель» с целью доказать, что, кроме

* См.: Платонова Н.А. «Страх-страсть-страдание» (Н.В.Гоголь и онтологическая сущность языка) // Мова і культура. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2008.–Вип.10.–Т.VII (107). – 296 с. – С. 14-19; Платонова Н.А. Роль повести «Портрет» Н.В. Гоголя в становлении теории художественного пространства и времени // Материалы XV Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология». – М.: МАКС Пресс, 2008. – 660с. – С.433-436; Платонова Н.А. Реальность ирреального в повести Н.В. Гоголя «Портрет» // Літературознавчий збірник. Вип.33-34. – Донецьк, 2008. – С. 75-85.

«завуалированной фантастики» концовки (где фантастическое, по Ю.В. Манну, «переводится в форму слухов и предположений» [3, с.57]), существуют иные проявления ирреального в повести. Попробуем понять, чем обусловлена подобная устойчивость, какова роль ирреальности в произведении и какую мысль автора она утверждает.

Известно, что в поэтике фантастических повестей Н.В. Гоголя пространственно-временная дивергенция необычайно устойчива и значима. В ранних произведениях сосуществование реального и ирреального пространства в пределах одного топоса характеризуется их определенной локализацией, но в «Петербургских повестях» ирреальное входит в мир героя иным образом. Если на время забыть об «альтернативной» концовке «Шинели» и сделать вид, что мы читаем повесть впервые (при этом мы предлагаем взглянуть на историю Акакия Акакиевича по-новому, не выходя из «фантастической» парадигмы или концепции двоемирия), то можно прийти к интересному открытию: Башмачкин представляется нам героем, существующим одновременно в двух типах пространства – пространстве чиновничьей жизни Петербурга и в пространстве должности: «Вряд ли где можно было найти человека, который так жил бы в своей должности.<...> Там, в этом переписыванье, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами...» [4, с.159-160]. Теперь необходимо прояснить, какой из этих пространственно-временных типов мы определяем в качестве ирреального и почему. Безусловно, с точки зрения здравого смысла мир чиновничьей жизни кажется нам вполне реальным, так как он обусловлен исторически, в нем есть приметы времени, знакомые читателю, в нем живут и в нем умирают. Внутреннее же пространство Акакия Акакиевича на первый взгляд предстает тем ирреальным пространством, которое является действительностью только для него самого. Но в поэтическом контексте «Шинели» все гораздо сложнее. Вспомним, что у Н.В. Гоголя установление пространственно-временных типов связано не только с объективными характеристиками каждого из них, но и с характером их отношений со «сквозным героем»

(героем, способным перемещаться из одного пространства в другое). В повести мир должности для Башмачкина предстает «своим», освоенным, вполне реальным миром, в котором для него [Башмачкина] нет ничего непонятного, непознанного, чужого, враждебного. Согласно гоголевским законам определения реальности, это мир замкнутый, механический (вспомним, что герой погружен в постоянное переписывание, вне которого для него ничего не существует), застывший, пространственный. Мир Петербурга напротив – мир герою чужой, враждебный. Мир, языком которого Башмачкин не владеет и формы существования которого не знает. В этом чужом для Акакия Акакиевича пространстве существует временная координата, свидетельствующая об определенной изменчивости, которую сам герой стремится изъять из своей жизни.* С этой позиции понимания ирреального некоторые обстоятельства жизни Акакия Акакиевича (история с шинелью и появление в городе чиновника, крадущего шинели) получают новые объяснения. Однако все по порядку.

Специфика жизни Акакия Акакиевича в условиях двух пространственно-временных типов заключается в невозможности его полноценного пребывания в обоих мирах одновременно, и если в своем «разнообразном и приятном мире» герой способен к действию, то во внешнем мире его существование отмечено пространственной формой присутствия. Он настолько изъят из этого внешнего пространства, что не просто не замечает насмешек молодых чиновников, но глядит так, «как будто никого и не было перед ним» [с.159]. Более того «ни один раз в жизни не обратил он внимания на то, что делается и происходит всякий день на улице <...> если и глядел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки, и только разве если, неизвестно откуда взявшись, лошадиная морда помещалась ему на плечо и напускала ноздрями целый ветер в щеку, тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на середине улицы» [с.161] и т.д.

Замкнувшись таким образом во внутреннем пространстве, но будучи при этом помещенным еще и во внешнее пространство жизни Петербурга, Акакий Акакиевич наделяется способностью

* Есть еще некоторые приметы, идентифицирующие внешнее пространство Петербурга как ирреальное, но коснемся мы их позже.

перемещаться во всем комплексе предоставленных ему пространств. При этом отмечается, что подобная ситуация не только неприятна герою (так как он не принадлежит этому новому и чужому для себя типу пространства), но и враждебна. Каждый такой выход связан с неожиданностью, угрозой, казалось бы, гармоничному существованию героя в его должности, и только в пограничной ситуации встречи с ирреальностью (для читателя же это наоборот, реальность), Акакий Акакиевич обретает голос для сохранения этой видимой гармонии: «Только если уж слишком была невыносима шутка, когда толкали его под руку, мешая заниматься своим делом, он произносил: “Оставьте меня, зачем вы меня обижаете”» [с.159]. Эта фраза, такая немаловажная с точки зрения трактовки «Шинели» в гуманистическом ключе, не менее важна и в нашем исследовании. Для Башмачкина, изъяснявшегося «большею частью предложениями, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения» [с.166], составление осмысленно законченной фразы равно полному временному выходу в другой тип пространства (с принятием его законов и формы существования), совершаемому для защиты пространства внутреннего. Этот факт особенно значим, так как свидетельствует об исключительности героя, не только пассивно существующего в двух типах пространства, но и способного переходить из одного пространства в другое, ратифицируя форму существования каждого из них (что сближает Башмачкина с другими героями Н.В. Гоголя, наделенными подобными способностями: Левком, Данилой Бурульбашем, Хомой Брутом, Чартковым).

Окончательное принятие другой (отличной от привычной герою) формы существования происходит с появлением в жизни Акакия Акакиевича Башмачкина шинели. Это появление также отмечается внезапностью, неожиданностью, перебоем в естественном течении жизни (сравним с тезисом М.А. Новиковой о внезапности, которая была и остается сигналом вторжения иномира [5, с.31]). Интересно, что на этом этапе повествования М. Вайскопф соотносит метаморфозу героя с мотивом «временной смерти», связанным с «привычным мотивом транспортного переодевания, “перевернутого” движения и снятия прежнего образа» [6, с.454]. Подобная трактовка могла бы привести к выводу,

что изменения героя, пережившего «временную смерть», связаны с его «перерождением», которое и явило Башмачкина в новом качестве. Но едва ли подобный вывод будет верен. С одной стороны, сам автор высказывания говорит о «мертворожденности» героя;* с другой – ему противопоставлено наше утверждение об одновременном существовании героя в двух типах пространства. Таким образом, корректнее будет говорить не о «перерождении», а об изменении пространственно-временного континуума, в котором живет и действует герой. Это изменение впервые дает о себе знать, как мы уже сказали, с появлением в жизни Башмачкина шинели, даже не столько самой шинели, сколько самой ее возможности: «При слове “новую” у Акакия Акакиевича затуманило в глазах, и все, что ни было в комнате, так и пошло пред ним путаться» [с.168] или «– Полтораста рублей за шинель! – вскрикнул бедный Акакий Акакиевич, вскрикнул, может быть, в первый раз от роду, ибо отличался всегда тихостью голоса» [с.168]. Завершение же работы над шинелью и ее принятие Акакием Акакиевичем знаменует окончательный переход (о «выходе» речь уже не идет) героя к ирреальному пространственно-временному типу, и раздвигает границы «своего» (освоенного Башмачкиным) мира до шинели, а следовательно, и во вне. С перемещением в этот ирреальный для чиновника мир герой предстает перед нами в ином своем качестве, что ставит перед исследователем возможность оценки прежней жизни Акакия Акакиевича. В.А. Зарецкий говорит о прежнем уединенном мире титулярного советника как о таком, в котором сам герой «находит совершенную полноту жизни» [8, с.71]. Попробуем взглянуть на это под другим углом.

Итак, Акакий Акакиевич живет и действует в условиях двух типов пространств: реального и ирреального, – каждое из которых может восприниматься и как реальное, и как ирреальное, в зависимости от точки зрения воспринимающего. Башмачкиным его внутреннее пространство воспринимается как реальность, а мир его

* В.Ш. Кривонос в статье «Трудные места “Шинели” Гоголя» [7] даёт опровержение тезиса о мертворожденности, которое мы склонны разделять. Однако, об определенной мертвенности Башмачкина говорить все же возможно, так как упоминаемый нами в статье мотив кукольности и автоматизма противопоставлен жизни как механическое/несвободное живому/свободному.

коллег как ирреальность. Для других же героев повести все работает с точностью до наоборот. Зачем же автору понадобилась столь сложная пространственно-временная организация? Только ли для того, чтобы показать совершенство и полноту одного мира и профанность другого? Обратим внимание на тот факт, что жизнь Акакия Акакиевича до появления шинели представляется читателю в каком-то ложно идиллическом виде. Изображая мир Башмачкина, автор изымает из этого мира необходимую составляющую каждого пространственно-временного континуума – время. Рождение, обстоятельства выбора имени, внешность, должность героя передаются в неопределенно длительном времени, без каких-либо временных координат: «...он был то, что называют вечный титулярный советник <...> Когда и в какое время он поступил в департамент и кто определил его, этого никто не мог припомнить. Сколько не переменялось директоров и всяких начальников, его видели все на одном и том же месте, в том же положении, в той же самой должности, тем же чиновником для письма, так что потом уверились, что он, видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове» [с.156-158]. С этим изъятием из времени происходит и изъятие героя из жизни. Читатель с удивлением обнаруживает в конце повести, «что Акакию Акакиевичу забралось уже за пятьдесят лет» [с.187]. Подобное элиминирование героя из времени не означает его переход в вечность. Та вечность, о которой говорится в повести, суть ложная форма безвременья, так как жизнь Акакия Акакиевича в буквальном смысле проходит мимо него. В его переписывании нет никакой полноты. Это кажущаяся, мнимая полнота, поэтому Н.В. Гоголь и исключил из окончательной редакции повести слова о совершенности жизни Башмачкина: «он совершенно жил [и назы<вался?>] и наслаждался своим должностным занятием, и потому на себя почти никогда не глядел, даже брился без зеркала» [9, 447-448]. Жизнь в переписывании являет нам жизнь куклы-автомата, где механическое копирование, вне которого для Башмачкина «ничего не существовало», не наделено никакой ценностью, так как в нем отсутствует живое творческое начало. Именно поэтому задание «переменить заглавный титул да переменить кое-где глаголы из первого лица в третье» [с.160] оказалось не под силу Акакию Акакиевичу, в «программе» этого

заложено не было. В пользу этой мысли свидетельствует и тот момент, что «помощник столоначальника прямо совал ему под нос бумаги, не сказав даже “перепишите” <...>. И он [Башмачкин] брал, посмотрев только на бумагу, не глядя, кто ему подложил и имел ли на то право. Он брал и тут же пристраивался писать ее» [с.158].

С появлением шинели механическое и монотонное существование героя, по словам писателя, «сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу» [с.172]. Ю.В. Манн это изменение в жизни чиновника называет переходом «из фазы, когда его внутренняя энергия была посвящена переписыванию, то есть еще сравнительно широкому предмету, до фазы, когда она сосредоточилась на осязаемой и более конкретной теме: шинели» [10, с.624], хотя и переписывание, и шинель, то есть цели повседневные, даны и переживаются героем «как будто бы трансцендентальные» [10, с.624]. Действительно, с одной стороны, на пути к шинели Башмачкин, казалось бы, выстрадал право быть человеком, быть заметным, однако поставленная цель не шла дальше самой шинели, поэтому и аскеза вышла у него все та же механическая: «Надобно сказать правду, что сначала ему было несколько трудно привыкнуть к таким ограничениям, но потом как-то привыкло и пошло на лад; даже он совершенно приучился голодать по вечерам...» [с.172].

Вторгшееся в его жизнь «чрезвычайное обстоятельство» необходимости новой шинели – это то испытание, которое должен пройти герой, так как для Н.В. Гоголя ситуация двоемирия – это всегда ситуация испытания. При этом в каждом, по его мнению, заложена потенция на преодоление этого испытания. Открытие перед Акакием Акакиевичем внешнего мира могло бы дать ему возможность переосмысления своего существования в мире внутреннем и гармонизировать свою жизнь, однако в случае с Башмачкиным прозрения не случается, оба предупреждения остаются незамеченными. Первое из них оказалось не понятым во время появления еще только «вечной идеи будущей шинели»: «Огонь порою показывался в глазах его, в голове даже мелькали

самые дерзкие и отважные мысли: не положить ли, точно, куницу на воротник? Размышления об этом чуть не навели на него рассеянности. Один раз, переписывая бумагу, *он чуть было даже не сделал ошибки* [с.172-173]. Второе было упущено уже в момент ее материализации: «Начали поздравлять его, приветствовать, так что тот сначала только улыбался, а потом сделалось ему даже *стыдно*» [с.175]. Будучи автоматом, Башмачкин не стремится найти в себе живое начало и гармонизировать свою жизнь в новом для себя качестве. Все еще видя в ней угрозу, он механизмирует ее, таким образом опрокидывая представление о гармонии. Механический Акакий Акакиевич не смеет отказать сослуживцам в примерке шинели, идет в гости, почему-то усмехается, и бежит «вдруг, неизвестно почему, за какою-то дамою» [с.179] и т.д. Та возможная полнота жизни, которая могла бы установиться с принесением во внутреннюю жизнь героя временной координаты, осталась не реализованной. Возможно, ощущая это упущение, Башмачкин и испытывает чувство стыда, и даже пытается убедить себя и других в обратном: «Он уже минут через несколько, весь покрасневшись, начал было уверять довольно простодушно, что *это совсем не новая шинель, что это так, что это старая шинель*» [с.175-176]. Этот ирреальный мир призванный дополнить внутренний мир героя становится отражением его собственного механизированного мира, поэтому новая шинель сначала образно, а после уже и буквально становится «старой шинелью»: «На другой день он явился весь бледный и в старом капоте своем, который сделался еще плачевнее» [с.182]. Раздвинув свое существование во вне, Акакий Акакиевич вдруг обнаруживает, что существует во времени, следовательно, открывает для себя конечность этого существования, а вместе с ним страх перед конечностью и упущенной возможностью.

Уподобление ирреального/внешнего мира миру должности равнозначно его зеркальному отражению, удвоению, умножению пространственных координат и нивелированию временных, то есть попытка спастись от времени. Известный гоголевский мотив удвоения пространства персонифицируется в повести. В Акакии Акакиевиче отражается все то, с чем ему приходится сталкиваться: у Петровича мы видим «рябизну по всему лицу», а Акакий «несколько рябоват»; при переписывании «можно было прочесть

всякую букву, которую выводило перо его» [с.160] и т.д. С одной стороны, зеркало-Башмачкин отражает (равно обнажает) реальность явленного ему «ирреального мира» и его незначительность (например, обнаруживает незначительность значительного лица «превращая его в типичное “не то”» [7, с.114]), с другой – множит пространство, отказываясь от времени, тем самым овнешняясь, принимая пространственную форму, сам становясь пространством, местом: «его видели все на одном и том же месте, в том же положении, в той же самой должности, тем же чиновником для письма, так что потом уверились, что он, видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове» [с.158].

Отсутствие качественных изменений в герое так же важно для Н.В. Гоголя, как и их наличие. Изъяв себя из времени и посвятив всего себя переписыванию, Башмачкин закрыл себя для мира и для будущего. Все его чаяния сводятся к пустому механическому преумножению ограниченного алфавитом количества букв: «что-то бог пошлет переписывать завтра?» [с.162]. Поэтому в определении Башмачкина как «вечного титулярного советника» и видится отражение вечности, но не той, значимой для Гоголя вечности, к которой должен стремиться человек, преодолевая тяжесть пространства, а вечности в ее обыденном, сниженном понимании – существовании, которое противопоставлено бытию. Примечательно, что характеристику этому месту, в которое превратился Акакий Акакиевич, дает сам Н.В. Гоголь. Обратим внимание на описание героя в начале и конце повести. Акакий Акакиевич дается нам готовым от рождения и момента выбора имени до самой смерти, а появившаяся возможность изменения этой готовности, оказалась нереализованной вследствие страха перед изменением: «Сторожа не только не вставали с мест, когда он проходил, но даже не глядели на него, как будто бы через приемную пролетела простая муха» [с.158], «какой-нибудь помощник столоначальника прямо совал ему под нос бумаги, не сказав даже “перепишите”» [с.158]. «И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было» [с.189]. Как видим, здесь обыгрывается специфическая ситуация «пустого места», которое сотворено самим человеком и в котором нет ничего заколдованного; и хотя это место и стремится быть

заполненным, в итоге получается одно безобразие: «И всегда что-нибудь да прилипало к его вицмундиру: или сенца кусочек, или какая-нибудь ниточка; к тому же он имел особенное искусство, ходя по улице, попевать под окно именно в то самое время, когда из него выбрасывали всякую дрянь, и оттого вечно уносил на своей шляпе арбузные и дынные корки и тому подобный вздор» [с.160-161] или «Приходя домой, он садился тот же час за стол, хлебал наскоро свои щи и ел кусок говядины с луком, вовсе не замечая их вкуса, ел все это с мухами и со всем тем, что ни посылал Бог на ту пору» [с.161].

Здесь самое время вспомнить о «фантастическом» финале произведения, альтернативной (или, по Ю.В. Манну, «компенсирующей») концовки «Шинели». Вспомним, какое окончание повести предлагает герой «Бедных людей» Макар Девушкин: «А лучше всего было бы не оставлять его умирать, беднягу, а сделать бы так, чтобы шинель его отыскалась, чтобы тот генерал, узнавши подробнее об его добродетелях, перепросил бы его в свою канцелярию, повысил чином и дал бы хороший оклад жалованья, так что, видите ли, как бы это было: зло было бы наказано, а добродетель восторжествовала бы, и канцеляристы-товарищи все бы ни с чем и остались. Я бы, например, так сделал; а то что тут у него особенного, что у него тут хорошего?» [11, с.90]. К другим объяснениям слов Девушкина касательно особенностей гоголевской повести (как, например, узнавание в Башмачкине себя или неприятие и непонимание «посмертного» бунта Акакия) можно прибавить еще и то, что герой Достоевского не понял трагедию Акакия Акакиевича, живущего в специфических условиях реального и ирреального пространств, каждое из которых губительно: одно своей тотальной пространственностью, другое – открытостью во время. Он сетует на то, что Гоголь не дал своему герою никакого оправдания: «Ну, добро бы он под концом-то хоть исправился, что-нибудь бы смягчил, поместил бы, например, хоть после того пункта, как ему бумажки на голову сыпали: что вот, дескать, при всем этом он был добродетелен, хороший гражданин, такого обхождения от своих товарищей не заслуживал, послушествовал старшим (тут бы пример можно какой-нибудь), никому зла не желал, верил в Бога и умер (если ему хочется, чтобы он уж непременно умер) – оплаканный» [11, с.90]. А между тем,

этого оправдания быть не могло, потому как герой «Шинели» по законам отражения оказался не-героем. Точно так новая шинель оказалась старой, а шумное появление Башмачкина в качестве чиновника, крадущего шинели, было тем же «перевернутым отражением», как и все другие явления этого ряда в повести. Более того, это появление было совершенно необходимо, так как Акакий Акакиевич, по Н.В. Гоголю, должен был умереть окончательно во всех своих качествах и во всех доступных ему пространствах: и в реальном, и в ирреальном.

Такая сложная игра пространствами неизбежно создает ситуацию, когда каждое из пространств, требует «своего» героя. «Первый» Акакий Акакиевич умирает с выходом из пространства должности, то есть с появлением необходимости в новой шинели («—Нет, нельзя поправить: худой гардероб! —У Акакия Акакиевича при этих словах екнуло сердце» [с.167]); «второй» умирает после кражи шинели («Акакий Акакиевич чувствовал только, как сняли с него шинель, дали ему пинка коленом, и он упал навзничь в снег и ничего уж больше не чувствовал» [с.180]); «третий» Башмачкин, понявший несостоятельность прежнего существования и уразумевший его конечность, умирает в приемной значительного лица. Перед лицом этой внезапно открывшейся конечности Акакий Акакиевич, желая вернуться в свое безвременное состояние, совершает последнюю попытку отыскать шинель, идет к частному, «показывает характер» [с.182], решается на встречу со значительным лицом: «Акакий Акакиевич так и обмер, пошатнулся, затрясся всем телом и никак не мог стоять: если бы не подбежали тут же сторожа поддержать его, он бы шлепнулся на пол; его вынесли почти без движения» [с.187]. Однако вполне очевидно, что шинель таким способом вернуть невозможно, потому что своего характера у Башмачкина нет (есть только способность к подражанию и повторению), что позже и проявляется в его первой встрече со значительным лицом. «Четвертый» Акакий умирает в своей постели, при этом смерть титулярного советника неслучайным образом напоминает смерть художника Чарткова (одному чудились везде страшные портреты, мысли же другого «ворочались около одной и той же шинели» [с.189]) и других «пространственных» героев Н.В. Гоголя (Петро, Хома Брут),

утративших возможность одновременного существования в двух необходимых для полноценной жизни координатах.

И наконец, из Петербурга исчезает «пятый» – «фантастический», или «отраженный» Акакий Акакиевич. Этот фантазмагорический образ Башмачкина являет наивысшую форму воплощения героя в ирреальном пространстве, что объясняет не только само появление чиновника, крадущего шинели (пусть это появление и приняло форму слухов и сплетен), но и «слухи» о месте, где видели Башмачкина – «у Калинкина моста и далеко подальше» [с.190]. Упоминание о мертвце и Калинкином мосте наводят на мысль о фольклорном Калиновом мосте, соединяющем миры живых и мертвых (Явь и Навь) [12]. Примечательно, что мертвец-чиновник стал появляться «даже за Калинкиным мостом, наводя немалый страх на всех робких людей» [с.191]. Это привязывание героя к определенной пространственной координате и уточняющее «даже» немаловажно для номинации пространственно-временного типа и определения его характеристик. Чиновничий мир Петербурга воспринимается автором как мир ирреальный, фантастический, так как только в условиях ирреального пространства мертвец может оставаться деятелем (как это ни парадоксально, но умерший Акакий Акакиевич оказался более «живым», нежели существовавший ранее), жизнь и смерть воспринимаются как явления друг друга не исключающие, а в приказе о поимке мертвца «живым или мертвым» не наблюдается противоречия: «В полиции сделано было распоряжение *поймать мертвца* во что бы то ни стало, *живого или мертвого*, и наказать его, в пример другим, жесточайшим образом, и в том едва было даже не успели» [с.190-191]. Таким образом, для читателя, уяснившего факт ирреальности мира Петербурга, появление «пятого» Акакия Акакиевича (окончательно понявшего и принявшего форму существования в этом типе пространства) в образе чиновника-мертвца уже не столь неожиданно, как утверждает Н.А. Колосова. Это не только мир, в котором все возможно, но также мир мертвый и ложный, так как естественные природные границы отменяются и подменяются границами чина. Именно для обнажения сущности этого пространственно-временного типа писателю и понадобилось пять воплощений Акакия Акакиевича, которые презентуют постепенный

переход героя в другой, изначально чужой ему тип пространства и являют каждое из возможных качеств этого нового мира: начиная с ремесленника (Петрович) и вора (человек, укравший шинель), заканчивая рядом служебных чинов, отличающимся определенной полнотой, как в иерархии, так и в сфере деятельности (штатский титулярный советник, частный пристав исполнительной полиции, значительное лицо в генеральском чине).

Размножив таким образом героя Н.В. Гоголя, мы, конечно же, отдаем себе отчет в том, что Башмачкиных было не пять, а один. Д.С. Мережковский считает, что за всеми «лицами» чиновника для письма стоит желание заявить о своей личности миру: «Человек старается быть не тем, что есть, потому что не хочет, не может, не должен быть ничем» [13, с.216]. С другой стороны, сам писатель изымает каждое из качеств Акакия Акакиевича из мира, потому как герой не смог пройти испытания пространством и не открыл ни в одном из этих качеств живого начала. Более того, оттягивая во внешнем времени окончательную смерть героя, в то время как в фактическом времени Петербурга Акакий Акакиевич мертв, а в своем внутреннем давно мертв, Н.В. Гоголь дает возможность еще одного понимания «лиц» Башмачкина. Появление героя в образе чиновника, крадущего шинели, свидетельствует о том, что все эти «лица» не являются лицами его самого. Будучи существом изначально безликим, Акакий Акакиевич отражает все те лица, с которыми ему приходилось встречаться, и для обнажения этого факта писатель оттягивает во времени каждое из отражений. Сначала безликий чиновник встречается с Петровичем, который бывает «крут, несговорчив и охотник заламывать черт знает какие цены» [с.166], и после разговора с ним делается «как-то живее, даже тверже характером» [с.172]. Потом он встречается с коллегами, уже в их личине идет домой и видит «каких-то людей с усами», которые предъявляют права на шинель и дают титулярному советнику пинка коленом. В этом новом качестве герой приходит на прием к частному и «проявляет характер» ему не свойственный: «Акакий Акакиевич раз в жизни захотел показать характер и сказал наотрез, что ему нужно лично видеть самого частного, что они не смеют его не допустить, что он пришел из департамента за казенным делом, а что вот как на них пожалуется, так вот тогда они увидят. Против этого писаря ничего не посмели

сказать, и один из них пошел вызвать частного» [с.182]. После частного он встречается со «значительным лицом» и ведет себя так, как вел бы себя перед ним, стоящий ниже по чину. И уже последнее явление героя случается после смерти Акакия Акакиевича, он встречается генералу в облики самого генерала. Это отсрочка явления «лиц» Башмачкина во времени свидетельствует не только об отсутствии в любом из явленных качеств живого начала, как говорилось об этом выше, но и о невозможности найти это живое начало во всем мире Петербурга, всесторонне представленном чинами и сферой деятельности отражаемых лиц. Мотив отражения, так часто встречающийся в творчестве писателя, приобретает здесь более широкое значение, нежели формирование первоначального представления о пространственных характеристиках отраженного мира. Перерастая в повторяющийся мотив кривого зеркала,* он открывает ирреальный характер отражаемого: «зазеркалье», «ирреальную область», куда, по мнению А.И. Иваницкого, и перешла погибшая нечисть [14, с.123]. Становится ясно, что сущность всего окружения Башмачкина (равно заполнение «пустого места») – все та же дрянь, которая постоянно липнет к мундиру Акакия Акакиевича.

Таким образом, в повести Н.В. Гоголя «Шинель» читателю презентованы две реальности, ни одна из которых не отличается полнотой. Во внутреннем мире героя, воспринимаемом до фантастического финала как реальность, не хватает временной координаты, что изымает его из жизни и превращает его существование в «дурную бесконечность», а в мире Петербурга одновременное существование в пространстве и времени не гармонизировано, что создает ложное представление о живости и полноте этого мира. Ситуация двоимирия в «Шинели» предстает перед читателем в скрытом виде: идентификация и номинация ирреального пространства напрямую зависит от точки зрения идентифицирующего. Мотив зеркального отражения, постоянная

* Например, кривое зеркало в «Женитьбе» («Знаю я эти другие зеркала. Целым десятком кажет старее, и рожа выходит косяком» [т.4, с.423]), «Мертвых душах» («...зеркало, показавшее вместо двух четыре глаза, а вместо лица какую-то лепешку» [т.5, с.78]) или эпитафия в «Ревизоре» («На зеркало неча пенять, коли рожа крива» [т.5, с.291]).

перемена точек зрения, комплекс пространств, доступных Башмачкину для перемещения и действий, его бурная деятельность после смерти обнаруживают мысль писателя, согласно которой ирреальное пространство не противопоставляется реальному (как противоположное и несоотносимое по характеристикам), а является вариантом реального. При этом внешний и внутренний миры нуждаются как в пространственных координатах, так и временных, в гармонизации и взаимном дополнении, так как каждое из них не является самоценным и самодостаточным.

Цитированная литература

1. Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. О прозе: Сб. ст. / Сост. и подгот. текста И. Ямпольского. – Л., 1969. – С. 306-326.
2. Колосова Н.А. От противоположения реального и ирреального мира к «фантастической реальности» («Петербургские» повести Н.В. Гоголя) // Поэтика творів М. Гоголя: збірник наукових праць / [ред. кол. О.М. Ніколенко (голов. ред.) та ін.]. – Полтава, 2009. – С.73-81
3. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя // Манн Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. – СПб., 2007.
4. Гоголь Н.В. Шинель // Гоголь Н.В. Собрание сочинений. В 5 кн. и 7 т. – Т. 3. – М., 2006-2007. (В дальнейшем, кроме оговоренных случаев, цитируем по этому изданию, указывая в скобках страницу; ссылки на другие произведения сопровождаем указанием номера тома).
5. Новикова М.А., Шама И.Н. Символика в художественном тексте. Символика пространства (на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя и их английских переводов): Учеб. пособие. – Запорожье, 1996.
6. Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. – М., 2002.
7. Кривонос В.Ш. Трудные места «Шинели» Гоголя // Нові гоголезнавчі студії: Вип.. 2 (13). – Сімферополь, 2005. – С.99-123
8. Зарецкий В.А. Петербургские повести Н.В. Гоголя. Художественная система и приговор действительности. – Саратов, 1976.

9. Гоголь Н. В. Повесть о чиновнике, крадущем шинели // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. В 14 т. / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Гл. ред. Н. Л. Мещеряков; Ред.: В. В. Гиппиус (зам. гл. ред.), В. А. Десницкий, В. Я. Кирпотин, Н. Л. Мещеряков, Н. К. Пиксанов, Б. М. Эйхенбаум. – Т. 3.– М.; Л., 1937—1952.
10. Манн Ю.В. Метаморфозы литературного героя: от Акакия Акакиевича Башмачкина к Макару Девушкину // Манн Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. – СПб., 2007.
11. Достоевский Ф.М. Бедные люди // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15 т. – Т. 1. – Л., 1988.
12. Фатеев Д. Мифологемы “Калинов мост” и “речка Смородинка” в устном народном творчестве и произведениях русских писателей XX века // <http://km.untitled.ru/litera/fateev2.htm>
13. Мережковский Д.С. Гоголь и черт: (Исследование) // Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. – М., 1991.
14. Иваницкий А.И. Гоголь. Морфология земли и власти. – М., 2000.

Аногація

Стаття присвячена вивченню просторово-часової організації повісті М.В. Гоголя «Шинель», де читачеві у прихованому вигляді презентовано дві реальності: світ зовнішній і внутрішній. Їхня ідентифікація й номінація безпосередньо залежать від погляду того, хто ідентифікує, а самі світи потребують гармонізації і взаємного доповнення, оскільки жодна з представлених реальностей не відзначається повнотою.

Annotation

The article is devoted to the research of space-and-time structure of the story “The Overcoat” by N.V.Gogol where two realities are presented to the reader as hidden ones: outer and inner worlds. Their identification and nomination depend immediately on the point of view of the person who identifies, and they themselves require harmonization and mutual complement as none of the given realities are complete.

*Стаття надійшла до редакції 10.04.09
Стаття поступила в редакцію 10.04.09*

УДК 821.161.1.091

Кривонос В.Ш.

**ПРОБЛЕМА СМЫСЛОВОЙ ГРАНИЦЫ В АНЕКДОТЕ
(Лев Лосев, Гоголь и история о бедном чиновнике)***

Поэма Льва Лосева «Ружьё», в которой заново был использован рассказанный «при Гоголе» и положенный в основу «Шинели» «канцелярский анекдот» [1, с.64], как будто подтверждает тезис исследователей анекдота о его олитературивании [См.: 2, с.594] и даже об анекдотизации литературных жанров и литературы как таковой [См.:3, с.142, 154]. Попытаемся выяснить, как способ художественной обработки анекдота современным писателем связан с формой завершения его произведения, то есть как устанавливается смысловая граница между миром литературного героя, референтом которого выступает анекдотический герой, и миром автора**. Суть в том, что в анекдоте, в отличие от произведения, которое к нему обращается, обозначенные миры не разграничены как «внутренняя» действительность и внеэстетическая реальность. Художественная обработка обнажает важный порождающий потенциал как самого анекдота, позволяя имитировать свойственный ему тип завершения, так и анекдотического героя, который предстает как герой возможного***.

Именно так и произошло с упомянутым выше анекдотом «о каком-то бедном чиновнике, страстном охотнике за птицей, который необычайной экономией и неутомимыми, усиленными трудами сверх должности накопил сумму, достаточную на покупку хорошего лепажевского ружья рублей в 200 (асс.). В первый раз, как на

* Опубликовано в Slavic Almanac 2006. – Vol. 12. – №1. – P. 71-84.

** Ср.: Тмарченко Н.Д. Завершение художественное // Дискурс. – М., 2003. – № 11. – С. 64.

*** Речь о модальности возможного в сфере культуры, примером которой может служить трансформация анекдотической фабулы в сюжет литературного произведения, а анекдотического персонажа – в литературного героя. Анекдот как особого рода реальность раскрывает таким образом присущую ему потенциацию. О том, как проявляется модальность возможного (как «действительное» переводится в состояние «возможного», переходит из модуса «есть» в модус «если») в различных областях жизни, см.: Эпштейн М.Н. Философия возможного. – СПб., 2001. – С. 230-232.

маленькой лодочке пустился он по Финскому заливу за добычей, положив драгоценное ружье перед собою на нос, он находился, по его собственному уверению, в каком-то самозабвении и пришел в себя только тогда, как, взглянув на нос, не увидел своей обновки. Ружье было стянуто в воду густым тростником, через который он где-то проезжал, и все усилия отыскать его были тщетны. Чиновник возвратился домой, лег в постель и уже не вставал: он схватил горячку. Только общей подпиской его товарищей, узнавших о происшествии и купивших ему новое ружье, возвращен он был к жизни, но о страшном событии он уже не мог никогда вспоминать без смертельной бледности на лице...» Если все слушатели «смеялись анекдоту, имевшему в основании истинное происшествие», то Гоголь «выслушал его задумчиво и опустил голову» [1, с.64].

Анекдот, будучи материалом для литературы, несет в себе присущий ему тип завершения; при этом анекдотический герой, превращаясь в героя литературного, не утрачивает свою потенциальную природу. Всякая новая обработка анекдота, объединяя автора и его адресата как носителей общего культурного предания [См.: 4, с.7], актуализирует семантическую авторскую память*. Между тем анекдотический герой продолжает существовать в модусе возможного, почему в произведении, использующем уже обработанную анекдотическую фабулу, он способен вновь трансформироваться в очередного литературного двойника, изображение которого *помнит* и о об анекдотическом герое, и о предшествующих обработках анекдота.

Будучи включенным в произведение скорее не как «жанр в жанре» [5, с.8], а как след, оставшийся в семантической памяти и замещающий текст-источник**, анекдот стремится лишить смысловую границу эстетического значения. Свойственный анекдоту эффект абсурдного парадокса, когда происходит

* Семантическая память понимается как «хранилище усвоенных нами текстов и сообщений» (Смирнов И.П. Порождение интертекста. 2-е изд. СПб., 1995. С. 125). См. о теории памяти в связи со спецификой организации художественного дискурса: Смирнов И.П. На пути к теории литературы // Смирнов И.П. Смысл как таковой. – СПб., 2001. – С. 232-233.

** См. о роли следа в семантической памяти: Смирнов И.П. Порождение интертекста. – СПб., 1985. – С. 125; Он же. На пути к теории литературы. – Amsterdam, 1987. – С. 242-243.

«выворачивание наизнанку явлений реальной жизни» [6, с.74], сохраняется и в результате претворения анекдотической фабулы в литературный сюжет. Претендуя, подобно анекдоту, «на действительность рассказываемого случая» [5, с.10], произведение подчеркивает свою мнимую причастность к дискурсу, к которому принадлежит анекдот, где невероятное предстает как достоверное или стремится выдать себя за достоверное.

Поразивший Гоголя анекдот принадлежит к популярному в 1830-е годы жанру устных историй о бедном чиновнике, в основе которых лежит какое-либо занимательное происшествие. По содержанию это бытовой анекдот, генетически связанный с анекдотом фольклорным [4, с.5-7] и занимающий свое место в устной словесности города [7, с.19-22]**. Если в услышанной Гоголем истории акцент сделан на внешнем комизме ситуации, то в «Шинели» значимым становится не сюжетный, но словесный комизм, когда анекдотизм происходящего (например, в эпилоге повести) передается средствами комического сказа [8, с. 306-307, 324-326]. Одновременная невероятность и достоверность описываемых событий мотивирует типичный для анекдотической конструкции неожиданный сюжетно-семантический сдвиг, в результате чего возникает характерное для анекдота-небылицы [5, с.12] представление об абсурде реального***.

Изложенный в воспоминаниях П.В. Анненкова «канцелярский анекдот» и обработка его в «Шинели» служат в поэме Льва Лосева отправной точкой полемики с Гоголем в форме пародирования и травестирования как анекдота о бедном чиновнике, так и его художественной интерпретации.

У Гоголя нарушение инерции литературного повествования обнажает разделяющую героя и автора смысловую границу, но вместе с тем существенно ее проблематизирует: «В полиции сделано было распоряжение поймать мертвеца, во что бы то ни

* Ср.: Курганов Е. Похвальное слово анекдоту. С. 91-92, 98-99.

** Ср. замечания о важности для Гоголя и его «петербургской мифологии» традиции устной петербургской литературы во взаимосвязи с устной традицией анекдота: Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. – Т. II. Таллинн, 1992. – С. 15-16.

*** Подр. см.: Кривонос В.Ш. Повесть Гоголя «Шинель»: проблемы и трудности интерпретации // Известия РАН. Сер. лит. и яз. – 2004. – Т. 63. – № 6. – С. 9.

стало, живого или мертвого...» [9, с.170]. Не вполне очевидно, действует ли этот *мертвец* исключительно во внутреннем мире повести или дело идет об абсурде реального. Так проявляется установка комического сказа на неразличение невероятного и достоверного. И далее остается неясность, надо ли поймать того, кто прикидывается мертвецом, или того, кого принимают за настоящего мертвеца: «Впрочем, многие деятельные и заботливые люди никак не хотели успокоиться и поговаривали, что в дальних частях города всё еще показывался чиновник-мертвец. И точно, один коломенский будочник видел собственными глазами, как показалось из-за одного дома привидение...» [т.3, с.173]. Семантическая неопределенность призвана идентифицировать не только привидение и Башмачкина, но и художественную действительность и внеэстетическую реальность, а вместе с тем посеять сомнения в правомочности такой идентификации.

Имитация нарративной модели анекдота манифестирует в «Шинели» присущий ему способ завершения. В «Ружье» раскрывается механизм анекдотизации литературного жанра, то есть приписывания ему свойств другого дискурса.

Аркадий сын Аркадьев Сапогов
пешком на службу бегал, задыхаясь.
Мороз крепчал. Отдельно нос синел.
Он тер его разорванной перчаткой.
Вбегал в присутствие. Скидывал шинел.
(Неважно, оставляем с опечаткой;
что нам шинель! поскольку наша цель
есть цель ружья, отнюдь не цель шинели) [10, с.395].

Сапогов сразу представлен анекдотическим антиподом Башмачкина, поскольку его комическая история, ориентированная на изложенный П.В. Анненковым анекдот, травестирует трагическую историю героя «Шинели». Не случайно гоголевская знаковая шинель дискредитируется как *шинел*, слово с опечаткой, что выглядит кощунственно по отношению к устремлениям гоголевского переписчика, перекрестившегося, когда, размечтавшись о шинели, «чуть было даже не сделал ошибку», и преданного шинели как идеальной вещи.

Вместо шинели и идеи шинели – ружьё и идея ружья, как в услышанном Гоголем анекдоте, который для Льва Лосева оказался первичнее, чем история Башмачкина, почему в первой же сноске он приводит цитату из воспоминаний П.В. Анненкова, поведавшего о генезисе гоголевской повести. А вторая сноска («А на вопрос: «Как сделана шинель?» – любой дурак ответит в самом деле. Известно как: берется рыбий мех и сквозь неведомые миру слезы простегивается видный миру смех бессмыслицы, поэзии и прозы»), отсылая к истории вопроса (к статье Б.М. Эйхенбаума о «Шинели»), вводит фигуру анекдотического дурака, который объясняет на своем языке принцип художественного видения, воплощенного в гоголевском комическом сказе. Пародируя *ученое* рассуждение, приведенная в сноске формулировка выдает *дурацкое* представление о процессе творчества, элементарность которого (*доступность любому дураку*) и побуждает автора поэмки избрать в качестве предмета не шинель (ведь всем известно, как она *сделана*), а ружье.

Так автор сближается с героем, преследуя общую с ним цель и создавая впечатление, что поэмка, в отличие от гоголевской повести, точно следует рассказанному при Гоголе анекдоту, что призваны подтвердить и цитируемые в примечаниях воспоминания П.В. Анненкова. Другие гоголевские мотивы, имеющие отношение как к «Шинели» (мороз), так и вообще к петербургской фантазмагории (нос), также включаются в игру автора с темой и с предметом, косвенно характеризую его замысел: заместить цель шинели прямо соответствующей содержанию анекдота целью ружья.

Отметим важные параллели, уподобляющие носителя идеи ружья носителю идеи шинели, ведущих сходный (аскетический) образ жизни, но одновременно их расподобляющие, поскольку преследуемые героями *цели* принципиально различаются:

День изо дня ел со сметками щи.
Сметки из щей обычно на второе.
А на десерт заместо бланманже
работа сверхурочная. Одежда
нас навела б на мысли о бомже,
хотя водились денежки [с.396-397].

Он, в сладкое виденье погружен,
не ласковым туда тянулся взором, а дорогим
ланкастерским ружьем,
прямым стволом с дамасковым узором [с.397].

Как не пожертвовать жильем, шмотьем, едой?
Да кто б не отдал всё такого ради? [с.397]

Ср.: «Вне этого переписыванья, казалось, для него ничего не существовало. Он не думал вовсе о своем платье...» [т.3, с.145]; «хлебал наскоро свои щи и ел кусок говядины с луком, вовсе не замечая их вкуса... Заметивши, что желудок начинал пучиться, вставал из-за стола, вынимал баночку с чернилами и переписывал бумаги, принесенные на дом» [т.3, с.145]; «даже он совершенно приучился голодать по вечерам, но зато он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели» [т.3, с.154].

Активно используемые Лосевым советизмы типа «работа сверхурочная» [11, с.535] и жаргонные слова типа «шмотье» [12, с.182] или «бомж» [13, с.15] не только подчеркивают пародийный характер исторического нарратива, но и делают условной границу между миром героя, словно вышедшего из «канцелярского анекдота», и миром автора, человека другой уже эпохи.

Безымянный герой анекдота превратился у Гоголя в Акакия Акакиевича Башмачкина, фамилия которого «когда-то произошла от башмака», хотя все его предки и родственники «ходили в сапогах», а выбор имени был предопределен фатальным стечением обстоятельств: «“Ну, уж я вижу”, сказала старуха: “что, видно, его такая судьба. Уж если так, пусть лучше будет он называться, как и отец его. Отец был Акакий, так пусть и сын будет Акакий”» [т.3, с.142]. Зато иная, отнюдь не несчастная судьба вот также фатально определяет развязку сюжета поэмки: Аркадий сын Аркадьев оказывается не просто носителем имени своего отца, но и, вопреки анекдотическому происшествию, достойным искомой Аркадии, истинным ее уроженцем.

Как бы под аркой под вороний карк
проплыв под полоскавшей ветви ивой,
на легком челноке плывет Арк. Арк.
в залив, к своей Аркадии счастливой [с.399].

Как в случае Акакия Акакиевича, так и в случае Аркадия Аркадиевича поистине «другого имени дать было никак невозможно» [Ш, 143]. Пасторально-идиллические мотивы, неотделимые от темы и образа Аркадии счастливой, призваны гармонично соединить чувства и мысли анекдотического простака (сниженный вариант «естественного человека»^{*}). А взятое из «канцелярского анекдота» ружьё (символ «испорченной цивилизации») предназначено не только для того, чтобы угадывать «заветные желанья русских крёзов» [с.398], но и соблазнять своим видом таких простаков.

А тут, представь, заходит нищесброд,
Оборван так, что и смотреть-то стыдно,
и, гоголем, сам черт ему не брат,
хватает, не спросясь, Ружье со стенда.
Я рот открыл, чтоб заорать: «Police!»
но тут – я, ужасаясь, восторгаюсь! –
бедняк в обтерханный карман полез
и выложил всю Сумму, не торгуясь.
It drives me mad, this topsy-turvy region... [с.398-399]

Данный в примечании прозаический перевод стихотворного письма торговца оружием акцентирует тему абсурдной действительности, существующей по законам анекдота-небылицы: «Он сводит меня с ума, этот край шиворот-навыворот, где ночи белые, а тиранам дают прозвище “великий”, где мужики зовут друг друга “голубь мой сизый”, и одетые в тряпье нищие роскошествуют» [с.399]. Взгляд Плинке на «покорителей чухонцев», странное поведение которых явно не соответствует «собственной “правильной” норме поведения» [14, с.47], выдает в нем тип анекдотического иностранца, которого отличает непонимание психологии, быта и нравов туземцев, язык которых не случайно назван в письме «bloody Russian». Перевод «проклятый русский» [с.398] отражает специфическую грубость

^{*} Ср. замечание о желании героя услышанного Гоголем анекдота «уйти из города в природу» (Розанов В.В. Как произошел тип Акакия Акакиевича // Розанов В.В. Мысли о литературе. – М., 1989. – С. 167).

определения*, отвечающего представлению о перевернутом мире («край шиворот-навыворот») как нечистом**.

Что касается фамилии героя поэмки, то ее происхождение прямо указывает на те самые сапоги, в которых ходили «все совершенно Башмачкины» [т.3, с.142]. Сапогов оказывается в литературном родстве с Башмачкиными, ходившими в сапогах, пародируя гоголевского героя не одним лишь именем, которое тоже может показаться «несколько странным и выисканным» [т.3, с.142], но и выисканной фамилией: своей *приземленностью**** она явно противоречит возвышенной семантике имени *Аркадий*****.

Имя героя «Шинели» прочно вписано в русскую культурную мифологию, так что *Аркадий сын Аркадьев* пародирует своим именем самое «культурные “святцы”» [15, с.18]. Речь идет о мифологизации гоголевского «маленького человека» как культурного героя, первопродка и прародителя***** всех последующих «маленьких людей» в русской литературе*****. В поэлке, герой которой выступает травестийным подобием своего литературного предшественника, актуализируются неиспользованные Гоголем возможности анекдотической фабулы. Знаменательно, что Сапогову, ставшему комическим двойником героя «канцелярского анекдота» и пародийным дублером Башмачкина, приписаны свойства не только

* См. о семантике и функциях инвективного английского прилагательного «bloody»: Жельвис В.И. Поле брани: Сквернословие как социальная проблема в языках и культурах мира. 2-е изд., перераб. и доп. – М., 2001. – С. 310-314.

** Ср. роль «bloody» как «обсценного смыслового модификатора»: Михайлин В.Ю. Русский мат как мужской обсценный код: Проблема происхождения и эволюция статуса // «Злая лая матерная...»: Сб. статей. – М., 2005. – С. 96.

*** Ср. также пренебрежительное употребление слова «сапог» для характеристики некультурного, невежественного человека: Словарь русского языка: В 4 т. 2-е изд., испр. и доп. Т. IV. М., 1984. С. 28.

**** Возвышенной как в переносном, так и в прямом смысле: Аркадией называлась горная область в центральной части Пелопонесса (Словарь античности / Пер. с нем. – М., 1989. – С. 49).

***** См. о роли культурных героев в архаических мифологиях: Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 1976. – С. 178-194.

***** См. о провоцирующей роли «Шинели» и ее проблематики в сюжете русской литературы: Бочаров С.Г. Холод, стыд и свобода. История литературы sub specie Священной истории // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. – М., 1999. – С. 145-147.

анекдотического простака, но и анекдотического глупца, поведение которого нарушает его собственные планы.

Как будто пьян минутой долгожданной,
лаская ложи ласковый сандал,
цивья витиеватый штучный выдел,
Аркадий подмигнул: «Видал, миндал?»
О да! увы! миндал его увидел,
по-фински зашептал в камыш: «Шурши!», -
а красноперке, лещику: «Баюкай!»
На Сапогова мирный сон души
тотчас же был навеян сладкой скукой [с.399-400].

В примечании автор, фиксируя внимание читателя на слове *миндал*, замечает, «что в этот стих проскользнул финляндский черт». Аркадия оборачивается заводью, куда заманивает Сапогова «птичка, камышовая подлянка» [с.400]. Обращение к *финляндскому черту* (имени которого герой, в отличие от автора, не знает), обернувшееся призыванием и происками последнего, приводит к потере ружья, которая представляется герою и автору роковой.

Ты мелко мстишь, неумолимый рок,
кумир-чумир на гребне пьедестала!
Ты мелко мстишь за плен старинный свой,
Кому – дорогу в ад надеждой выстлал? [с.400]

Выделяя курсивом заимствованные стихи, автор провоцирует ассоциации, делающие его поэмку подлинно петербургской. Ср. в «Медном всаднике»:

Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
И тщетной злобою не будут
Тревожить вечный сон Петра! [16, с.276]

Как верно было отмечено, в стихотворной повести Пушкина побеждена «не стихия вообще, но *финская стихия*» [17, с.253]. Соединив пушкинского *кумира* с *чумиром* [18, с.459] из «Четырех описаний» А. Введенского, Лосев интерпретирует финскую тему

как тему алогичной (лишенной какого-либо видимого смысла) путаницы, почему не Петр, а именно бедный чиновник становится жертвой мелкой мести.

Примечания в поэмке, которая строится как сочетание поэзии (своего слова) и прозы (чужого слова), носят откровенно игровой характер, что подчеркивает ориентацию на пушкинскую традицию диалогизации текста [См.: 19, с.383, 386]. Только у Лосева не прозаические примечания оспаривают поэтический текст, а поэт оспаривает комментатора*. Существенной становится пародийно-полемиическая направленность диалога: включенные в примечания цитаты призваны документировать факт истинного происшествия, однако иронический тон стихотворного повествования, перебивающий серьезные интонации мемуариста, возвращает происшествию его анекдотический смысл.

Иронический тон внедряется и в примечания, когда, например, справка из словаря Брокгауза и Ефрона дается в зарифмованной форме [с.397], но с точной ссылкой на источник, или приводится прозаический перевод написанного по-английски стихотворного письма Плинке, торговца оружием [с.398-399]. И в этом случае важное значение приобретает типичное для анекдота соединение достоверного и невероятного, что придает и поэтической версии истории о бедном чиновнике анекдотические черты.

Трансформации героя «Шинели» в пародийного героя поэмки способствует воспроизведение исторического фона, скорее подчеркивающего временную неопределенность описываемых событий, хронологически тем не менее приуроченных к определенному году. Проставленная автором мифическая дата сочинения петербургской поэмки (*1 июня 3-го дня 1837-го года*), соотносясь с датой рассказывания «канцелярского анекдота» (июнь 1836 года**), призвана по срокам опередить выход в свет «Шинели» (1842 год).

* Ср.: Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. – Л., 1980. – С. 162.

** Комментируя замечание П.В. Анненкова, что мысль «Шинели» зародилась у Гоголя в тот же вечер, когда он услышал поразивший его анекдот, Ю.В. Манн специально отметил, что гоголевская повесть была задумана в Петербурге в июне 1836 года (Анненков П.В. Указ. соч. – С. 558).

«Ружьё» действительно по-новому связывает «канцелярский анекдот» с Гоголем и гоголевской повестью. И дело тут не в мнимой хронологии, а в сдвиге смысловой границы. История о бедном чиновнике, вызвавшая задумчивость Гоголя, спародирована путем перемещения исходной анекдотической ситуации в игровой план. При этом возникает иллюзия совмещения мира героя с миром автора.

Обратим внимание на жанровое обозначение «Ружья», заимствованное, как указано в примечании, у И.Ф. Карамазова, так определившего в разговоре с Алешей свое сочинение о Великом инквизиторе: «Ну вот и моя поэмка была бы в том же роде, если бы явилась в то время» [20, т.14, с.225]. В лосевской поэмке, в отличие от карамазовской, очевидна установка на травестирование серьезной и трагической темы. Другой (латентный) смысловой ход к Достоевскому связан с именем героя «Ружья»: Аркадий сын Аркадьев – это еще и побочный литературный сын героя «Подростка», Аркадия Долгорукова, тоже мономана, сосредоточенного на ротшильдовской идее: «Моя идея – это статья Ротшильдом» [20, т.13, с.66]. Именно ему является видение гибели Петербурга, на месте которого «останется прежнее финское болото» [20, т.13, с.113]. Подобные ходы отвечают принципам семантической организации поэмки, где непредсказуемо активизируются разные литературные и культурные контексты.

Отметим переход от гоголевской темы товарищества (прямая цитата из «Тараса Бульбы»: *нет уз святее товарищества*), с повествованием «о грабеже шинели» [т.3, с.105] непосредственно не связанной, к товарищам Сапогова по департаменту:

И каждый, в горле проглотив комок,
Заначку омочив слезой соленой,
В складчину отдавал, что только мог –
по желтому, по синей, по зеленой [с.401].

Описание охваченного состраданьем департамента вызывает у автора воспоминание о встречах с товарищами по поэтическому цеху и пробуждает в памяти картину возвращения с попойки:

Как хорошо Коломною ночной,
Коломною и полночь не темной,
в Коломну от товарищей домой,
домой идти, идти домой Коломною,
и на шампанских пузырьках душа,
на крошечных блестящих монгольфьерах
плывет над Петербургом не спеша,
вращается, как Пушкин в высших сферах [402-403].

Это не гоголевская Коломна «фантастического окончания» «Шинели», но скорее пушкинская *мирная Коломна* [16, с.238] «Домика в Коломне». Не случайно в этой пушкинской Коломне появляется и сам Пушкин, который *вращается* в высших сферах и легко соотносится как с пародийным Пушкиным Хармса, так и с тиражированным Пушкиным массовой культуры [См.: 21, с.283] и Пушкиным – героем современного анекдота [См.: 2, с.587]. Но это и знакомая автору Коломна его поэтической молодости, времени дружеского общения и дружеских попок, в невольного участника которых превращен и герой «Ружья»:

Вращается и Салогов внизу,
домам, как дамам, отпуская шутки.
Он, без-ус-лов-но, ни в одном глазу... [с.403]

Так смысловая граница между миром автора и миром героя сдвигается и становится проницаемой, предваряя своего рода «фантастическое окончание», функцию которого выполняет приложение «Благглупости» (отвергнутое вступление к поэмке). Однако, в отличие от «Шинели», главным действующим лицом этого окончания оказывается не герой, но автор.

...я рукой потрогал цоколь,
засмеялся: «Что ж ты, Гоголь?
Как же мог ты, Николай?»
Был мой смех похож на лай.
Мимошедший иностранец
снял с плеча заморский ранец,
синий паспорт показал,
головою покачал:

«Ты зачем монумент трогал?
Что ты лаешь, как собак?»
Тут приподнял веки Гоголь:
«Уходи домой, дурак...» [с.403]

Приложение, где автор замещает героя и выходит на первый план, играет роль пуанта и обнажает типично анекдотический способ завершения. Все участники анекдотической сценки* ведут себя как настоящие анекдотические персонажи. Автор, подобно дураку из анекдота, отождествляет Гоголя с его памятником. Иностранцу алогичным кажется поведение человека, нарушающего элементарные правила приличия, но сам он ведет себя не менее абсурдно, демонстрируя нарушителю приличий свой синий паспорт. Монумент неожиданно оживает и называет дураком иностранца, обращая того, незнакомого с туземными нравами (способность монументов оживать), в бегство. Смех, похожий на собачий лай, выдает между тем и в авторе чужака**. Он смеется так, будто бранится и материт Гоголя***. И памятник понимает причину такого недовольствия и соответствующим образом реагирует.

«Что по глупости ль, по пьянке ль
казачку не натворят...
в рай зато попал ты, Янкель,
а они в аду горят».

Я ответил: «Я не Янкель,
я Lev Loseff, здесь не рай,
гений – никогда не ангел.
ты не ангел, Николай.

* Ср.: «Основную массу современных анекдотов составляют вовсе не “сюжетные” (точнее, повествовательные) тексты, а драматизированные...» (Там же. С. 581).

** См. о традиционном отождествлении с собакой иноверца: Успенский Б.А. Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии // Успенский Б.А. Избр. труды. – Т. 2. – Язык и культура. – М., 1994. – С. 92.

*** См. об уподоблении лая брани и мату: Жельвис В.И. Указ. соч. – С. 262.

Николай, давай покурим,
у нас нынче праздник Пурим» [с.404].

Гоголь принимает бранящего его чужака за одного из своих персонажей, Янкеля, пострадавшего от казачков, имя которого служит еще и обозначением еврея. Однако Lev Loseff, отказываясь от навязанного ему литературного амплуа и обращаясь к Гоголю как к товарищу (предлагая ему *покурить**), развивает еврейскую тему так, что анекдотическая история неожиданно вписывается в карнавально-маскарадную атмосферу праздника Пурим, где вполне уместными оказываются и авторские *благглупости*.

«Всё, что было, сплыло, сплыло.
Лает сивая кобыла
сиплым голосом кобла
по-английски: blah, blah, blah.
Из-под пятницы в субботу,
после дождичка в четверг
можно я возьму в работу
тот сюжет, что ты отверг?» [с.404]

Именно обстановка праздника, обязывающего напиться допьяна, чтобы вновь пережить и запомнить чудо избавления, позволяет расслышать в голосе сивой кобылы (явно перепутанной с сивым мерином**) сиплый голос кобла, а английское *blah, blah, blah* (*чехуха, вздор*) принять за русский матерный лай***. Отвергнутый Гоголем и переосмысленный Львом Лосевым сюжет также несет на себе печать веселого праздника. Гоголевский монумент, в отличие от пушкинского

* Ср. хрестоматийное: «Давай закурим, товарищ, по одной...» Отметим типично частушечную интонацию обращения к Николаю, также превращающую его в товарища.

** Ср. выражение «Врет (глуп) как сивый мерин» (Фразеологический словарь русского языка. 2-е изд. – М., 1968. – С. 242). Мерин – кастрированный жеребец.

*** Кобёл – активная лесбиянка (Дубягина О.П., Смирнов Г.Ф. Указ. соч. – С.86).

кумира, не наказывает смельчака, бросающего ему вызов^{*}, однако и автор не стремится победить *кумира* своим словом^{**}. Памятник Гоголю вступает с пушкинским *кумиром* в анекдотический симбиоз в полном соответствии с анекдотическим содержанием русской жизни.

Мной зачитан и отчитан,
в знак согласия молчит он,
больше думая о том,
как бы люди-человеки,
из Варяг шагая в Греки,
уши, щеки, нос и веки
не снесли в металлолом,
чтоб хлебнуть по полстакана.

Утешаю Истукана:
«Мы другого отольем» [с.405].

Истукан, полный вполне объяснимых страхов (справедливо опасющийся похитителей металлов), совсем не похож на пушкинского *горделивого истукана* [16, с.288] из «Медного всадника». Это анекдотический Гоголь, травестирующий официальное представление о Гоголе так же, как анекдотический Пушкин «травестирует ходячий образ великого поэта» [2, с.587]. Современная русская жизнь раскрывает свой анекдотический потенциал, позволяя понять, почему сюжет, отвергнутый одним писателем, работает у другого. Для этого и понадобилась иллюзия, будто смысловая граница между «внутренней» действительностью и внеэстетической реальностью не просто проблематизируется, но исчезает вовсе, что означает и символическое уничтожение литературной реальности.

Так характер литературной мутации «канцелярского анекдота» отражает актуальный для современной литературы тип завершения, свойственный анекдоту как жанру. Усваивая этот тип завершения и имитируя присущий анекдоту механизм разграничения мира героя и мира автора, литература обнаруживает способность выработать

* Ср.: Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. – С. 150.

** Ср.: Там же. С. 164.

собственное анекдотическое письмо, важные особенности которого и демонстрирует петербургская поэмка Льва Лосева.

Цитированная литература

1. Анненков П.В. Литературные воспоминания. – М., 1983.
2. Белоусов А.Ф. Современный анекдот // Современный городской фольклор. – М., 2003.
3. Курганов Е. Похвальное слово анекдоту. – СПб., 2001.
4. Белоусов А.Ф. От составителя // Учебный материал по теории литературы. Жанры словесного текста. Анекдот. – Таллинн, 1989.
5. Курганов Е. Анекдот как жанр. – СПб., 1997.
6. Мелетинский Е.М. Сказка-анекдот в системе фольклорных жанров // Учебный материал по теории литературы. Жанры словесного текста. Анекдот. – Таллинн, 1989.
7. Белоусов А.Ф. Городской фольклор: Лекция для студентов-заочников. – Таллинн, 1987.
8. Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б.М. О прозе. – Л., 1969.
9. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. – [М.; Л.], 1938. (Далее цитируется по данному изданию с указанием тома и страниц).
10. Лосев Л.В. Ружьё. Петербургская поэмка // Лосев Л.В. Собранные: Стихи. Проза. – Екатеринбург, 2000.
11. Мокиенко В.М., Никитина Т.Н. Толковый словарь языка Совдепии. – СПб., 1998.
12. Дубягина О.П., Смирнов Г.Ф. Современный русский жаргон уголовного мира: Словарь-справочник. – М., 2001.
13. Ермакова О.П., Земская Е.А., Розина Р.И. Слова, с которыми мы все встречались: толковый словарь русского общего жаргона. – М., 1999.
14. Шмелева Е.Я., Шмелев А.Д. Русский анекдот: Текст и речевой жанр. – М., 2002.
15. Белоусов А. «Вовочка» // Анти-мир русской культуры: Язык, фольклор, литература. – М., 1996.
16. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. – Т. IV. – Л., 1977.
17. Виролайнен М.Н. Камень-Петр и финский гранит // Виролайнен М.Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. – СПб., 2003.

18. Введенский А. Четыре описания // «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: А. Введенский. Л. Липавский. Я. Друскин. Д. Хармс. Н. Олейников. «Чинари» в текстах, документах и исследованиях. В 2 т. – Т. I. – Б.м., 1998.
19. Лотман Ю.М. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (проблема авторских примечаний к тексту) // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. – Т. II. – Таллинн, 1992.
20. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л., 1976.
21. Михайлова Н.И. «Шоколад русских поэтов – Пушкин» // Легенды и мифы о Пушкине.– СПб., 1994.

Анотація

Поэма Л.Лосева «Рушница», де було поновлено покладений в основу «Шинелі» «канцелярський анекдот», розглядається у статті в аспекті пародіювання і травестування сучасним автором як анекдота про бідного чиновника, так і його художньої інтерпретації Гоголем. У статті показано, що герой поеми постає анекдотичним антиподом Башмачкіна, оскільки його полемічна історія «передражнює» трагічну історію героя гоголівської повісті. Наведений аналіз дозволяє зробити висновки про характер літературної мутації використаного Гоголем та Лосевим «канцелярського анекдота».

Annotation

The article studies L. Losev's poem "The gun" which revisits "the bureaucratic anecdote", forming the basis of "The Overcoat", in the aspect of parody and travesty by the modern author of the anecdote about the poor clerk as well as its artistic interpretation by Gogol. The article shows that the poem's hero is the anecdotic antipode of Bashmachkin, since his comic story "mimics" the tragic story of Gogol's character. The analysis carried out by the author allows to draw conclusions about the nature of literary mutation of "the bureaucratic anecdote" used by Gogol and Losev.

*Стаття надійшла до редакції 27.08.09
Стаття поступила в редакцію 27.08.09*

УДК 821.161.1.09

Иванюк Б.П.

«ШИНЕЛЬ» Н.В. ГОГОЛЯ: ЗАМЕТКИ НЕ-ГОГОЛЕВЕДА

Начну с общего места. Гоголь, как никто, пожалуй, из его писателей современников, демонстрирует свои игровые возможности: всё время держит читателя в состоянии балансирования между так называемыми художественной реальностью и реальностью текста, в данном случае, между историей о шинели А.А.* (фабула) и повествованием об этой истории (сюжет). Поэтому помимо главного персонажа, объекта повествовательной рефлексии, заявлена и фигура самого повествователя, которая и спровоцировала вопрос-ответ Б. Эйхенбаума «как сделана “Шинель” Гоголя», придавшего ей ключевую роль в осуществлении художественного целого. С повествователем как медиатором между персонажем и читателем «Шинели» связана не только поэтика речевых жанров, в частности, сказа (и с этим нельзя не согласиться с Эйхенбаумом), но и вообще поэтика сказанного, поэтика текста в самом позитивистском значении этого понятия. С повествователем как медиатором между автором и читателем связана другая поэтика – поэтика умолчания. Она проявляется в соотношении сказанного и несказанного об истории А.А. Поэтому вполне правомерна и постановка вопроса о том, «как не сделана – “Шинель” Гоголя». Таким образом, на читателя возлагается роль активного соучастника не только происходящего а) в тексте и б) с текстом, но и в) в не-тексте, вероятном, но эллиптированном авторской волей. При этом нельзя не учитывать и того, что ответственный читатель всегда раздвоен: он и в авторском мире, и в своём, а значит, с одной стороны, его сознание находится «внутри» текста, а с другой, – текст находится «внутри» его сознания. Без этого условия единство анализа и интерпретации текста оказывается проблематичным, а в целом его

* Для экономии на столь «малой величине», как Акакий Акакиевич, имя и отчество его, кроме гоголевского текста, даны аббревиатурой. Попутно уведомлю, что курсив в тексте Гоголя, помимо, естественно, авторского, что оговаривается, мой.

восприятие несостоявшимся. В этом смысле авторизованный повествователь «Шинели» инициирует внутренний диалог (солилоквизм) между двумя собственными партнёрами раздвоенного читателя – читателем текста и «читателем» себя, играя тем самым посредническую роль между ними. Поэтику этого диалога можно назвать поэтикой интерпретации. Все эти поэтики в структуре прочтения любого текста необходимы, тем более гоголевского. Но как читать собственно гоголевский текст? С этим моим смущением солидарен повествователь, не знающий, как рассказывать историю А.А., и тем самым подсказавший стиль общения с его текстом. По крайней мере, чтобы не впасть в один из смертных филологических грехов – грех академического логоцентризма, столь противного гоголевскому произведению как таковому и вызвавшему бы, наверное, у Гоголя умственную идиосинкразию и нравственную печаль, попытаюсь остаться читателем, претендующим на владение литературоведческим сказом. Впрочем, как получится. Конечно, хотелось бы переписать весь гоголевский текст, как это делал Акакий Акакиевич с подложенными ему в канцелярии бумагами, и издать его с собственными комментариями в жанре N.B. Но кто же мне это позволит... «Значительное лицо»?

Для удобства произведём простое композиционно-архитектоническое членение текста.

Часть 1 (абзацы 1 – 4, С. 135-141), экспозиция. *Житие Акакия Акакиевича.*

С.135. Первая фраза-зачин («в одном департаменте служил один чиновник...») [с.135] парцеллирована, складывается с трудом, продираясь сквозь полусумасшедшую речь повествователя, вызванную, впрочем, его вполне оправданным смятением. Он знает всю историю с шинелью и намерен её рассказать, но не знает, как это сделать. Смятение усугубляется ещё и слухами («говорят») об обиде капитан-исправника за всероссийское печатное оскорбление его чина: «священное имя его произносится решительно всеу», «преогромнейший том какого-то романтического сочинения, где через каждые десять страниц является капитан-исправник, местами даже совершенно в пьяном виде» [с.135]. Аналогичный страх и у Городничего из «Ревизора»: «пойдешь в посмешище – найдется щелкопер, бумагомарака, в комедию тебя вставит. Вот что обидно!

Чина, звания не пощадит...» [т.4, с.103]. Мотив чина станет сквозным в «Шинели», но об этом позже. Вернемся к вопросу «А как изложить историю Акакия Акакиевича, чтобы не попасть впросак? Подскажем повествователю, что у него возникла проблема жанрового стиля. Эпохой раньше эта проблема решалась проще: общественное значение темы, т.е. олитературенного предмета рефлексии обуславливало выбор одного из трёх «штилей», что и было классицистическим гарантом безопасности повествователя. Современная же, постромантическая, литературная коллизия, в которой оказался повествователь, допускает свободный выбор жанра и стиля, даже альтернативный. Например, анекдот или житие. Оба эти жанра при всей несхожести их жанрового пафоса имеют типологически сходную сюжетную структуру: в них вероятна (и даже обязательна) метаморфоза главного героя. Или, к примеру, сплетня или легенда – совершенно тождественные по гиперболическому методу обработки и репрезентации жизненного материала, но с разной жанровой сверхзадачей. И для того, чтобы эти дублетные жанровые версии сюжетной истории А.А. стали (на всякий случай) амбивалентными, следует изложить её в метастиле сказа, который, как известно, а priori всегда содержит в себе установку на чудное рассказывание, которое в зависимости от предмета рефлексии (чудное или чудное), не говоря уже об авторской модальности, может либо возвысить его симпатией, либо произвести его ироническое отчуждение. По крайней мере, повествователю всегда можно оправдаться перед «значительным лицом», первое упоминание о котором выделено курсивом на с.158, что позволяет присовокупить этот контекстуальный фразеологизм к уже сложившейся фразе, также выделенной курсивом, и получить завершённое предложение: «...В одном департаменте служил один чиновник»... «значительному лицу». Так что литературное смятение и имперский страх повествователя породили в нём стилевую хитрость.

Итак, после внятного начала («в департаменте») и невнятной парентезы (о капитан-исправнике) наступает, наконец, стилевое успокоение в выстроенном нами зачине («в одном департаменте служил один чиновник»). Департамент-zero и чиновник-zero.

О портрете Акакия Акакиевича.

Эпиграфом к разговору об этом может служить фраза Эйхенбаума: «нет ничего труднее, чем рисовать гоголевских героев» [З, с.315]. Действительно, портретная не характерность героев – характерный признак гоголевского неромантического портрета. Взять хотя бы портрет Чичикова, выполненный в стиле сфумато. Его восприятие вызывает обратный эффект. Получается, что в город N. явился Никто во фраке (не случайно два мужика обсуждают не его, а колёса его брички). Или, к примеру, метафорический портрет губернаторской дочери, сравнение её наивного личика со свежим яичком в руках ключницы. На это обезличенное «яичко» так и не наносится вербальный макияж, «писанка» из дочки не получается. И лицо А.А. – лицо незначительное. И по чину, в первую очередь, в соответствии с имперским бюрократическим маскарадом. И потому сказ о нём пародийный, придающий герою бурлескный характер, а не только «стилизован под особого рода небрежную, наивную болтовню» [З, с.317-318].

О чине Акакия Акакиевича.

Как замечает в своей вставочной конструкции повествователь, «у нас прежде всего нужно объявить чин» [с.135], и в этом плане парентеза повествователя имеет, понятно, не только констатирующее значение, но и в целом проявляет известное отношение Гоголя к несправедливому положению человека в «перевернутом» мире («где человек?»), а в контексте сюжетной истории «Шинели» продолжает лейтмотив чина. Но важнее подчеркнуть иное: о чине сообщает фраза, с которой активно вводится мотив времени: он «вечный титулярный советник», который «питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели» [с.148]. И это предложение также можно оценивать как парцеллированное, состоящее из двух половинок, скреплённых прилагательным-повтором, напоминающим по своему синтаксическому местоположению симплоку. Сохраним это предложение в памяти, а пока обратимся к событию рождения А.А., впрочем, пока ещё безымянного.

О рождении А.А. и его имени.

С. 136. Эти рождения, в особенности, второе, описаны во всех подробностях, и это притом, что повествователь часто сетует на

свои мнемонические слабости, да и сейчас оговаривается: «...Родился Акакий Акакиевич против ночи, если только не изменяет память, на 23 марта» [с.136] (20.03. по ст.ст. родился Н.В. Гоголь). Год не назван, хотя позже сообщается, что ему было «уже за пятьдесят лет» [с.161]. При крестинах, помимо вездесущего повествователя, безымянной роженицы («покойница матушка, чиновница и очень хорошая женщина», «старуха» [с.136]), присутствуют также кумовья-статисты, сведения о которых после лестных характеристик повествователя расположены *крестнакрест* (хиазм): «превосходнейший человек» [с.136] (следуют вначале – имя, отчество и фамилия, а затем – должность и место службы) и «женщина весьма редких добродетелей» [с.136] (вначале перечисляются – семейный и социальный статус, затем – имя-отчество и фамилия). Аллитерационное сходство фамилий (Ерошкин и Белобрюшкова) намекает не только на их кумовью связь (ерошит Белобрюшкову), тем более, что гоголевские характеристики нередко даются «от противного», а имя Ерошка, к тому же, является сниженным производным от церковного Иерофей (греч. hieros – священный и theos – бог). И вот эта «ангельская троица» примеряет младенцу имя, в предварительном объяснении повествователем выбора которого опять возникает анаграмматический курсив, подсказывающий предопределенность ответа на вопрос «А как его назвать?»: «Имя его было Акакий Акакиевич. Может быть, читателю оно покажется несколько странным и выисканным, но можно уверить, что его никак не искали, а что сами собою случились такие обстоятельства, что никак нельзя было дать другого имени, и это произошло именно вот как...» [с.136]. Подводя итог рождения имени, повествователь говорит: «Таким образом и произошел Акакий Акакиевич» [с.136]. Акакий-отец, Акакий-сын...

Следующее предложение: «Ребенка окрестили, при чем он заплакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник» [с.136]. И по этому поводу резюме повествователя: «Итак, вот каким образом произошло все это» [с.136]. Парадоксальное крещение и на чин. Имя и чин. Предопределенность чина проявляется уже в следующем эпизоде жизненной истории героя.

С. 137. «Когда и в какое время он поступил в департамент и кто определил его, этого никто не мог припомнить <...> видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове» [с.137]. Не «в рубашке», заметим, родился, а в вицмундире. Мотив застоявшегося времени или длящегося безвременья. Эллиптированы детство и юность. Нет метаморфозы*, жанровых признаков романа воспитания, нередко включающего в себя «воспитание чувств», но есть жанровая аллюзия жития, а именно, того его варианта, в котором избранник с малолетства предчувствует свою божественную предопределённость. Конечно, это профанная версия жития, вывернутое избранничество святого в вицмундире и с лысиней-тонзурой, имя которому так и не было позаимствовано крестителями из церковного календаря. Жизненный регламент гоголевского героя, описанный далее, позволяет говорить о чиновническом апокрифе.

О службе.

С. 137-138. Фраза («видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове» [с.137]**), завершающая рассказ о мифологическом рождении героя, состыкована (здесь уместен был бы абзац) с новым фрагментом текста. Фрагментом цельным, но трехчастным. В первой части – об отношении сослуживцев к А.А., который вызывает, конечно же, Евангельскую аллюзию о «малых сих» (От Матфея, глава 18, стих 10) и сентименталистское сочувствие к «маленькому человеку». (По крайней мере, он именней антигерой гоголевского текста на фоне всех безымянных чиновников, даже именитых). Во второй – о нравственном чуде, о том, как «один молодой человек» [с.137], чиновник, «как будто пронзенный» («какая-то неестественная сила») [с.138] сострадаем к «брату» своему (А.А.), переменялся, по сути, по жанровым законам истории о христианских праведниках. Повествователь и в этой части сохраняет свой статус, но теперь уже в роли свидетельствующего двойника безымянного чиновника с пробудившейся совестью. И в третьей, представляющей собой парафразу внутреннемонологических инвектив последнего с заимствованием сентименталистской

* См. далее о «человеке-шинели».

** В потёртом вицмундире он появляется и после смерти [см.: с.168].

фразеологии и интонации. Причем, от части к части меняется интонационный стиль повествователя, образуя градацию, – соответственно: сдержанная, молчаливая симпатия к А.А., обусловленная дистанцированным, констатирующим созерцанием жертвенного его положения в департаменте (*adagio*), затем – участливое, но умеренное волнение при рассказывании о «чуде» (*andante*), и, наконец, выраженная чиновнику-праведнику солидарность, его внутреннему слову о человеке, обращённое к аудитории (*allegro*). Нарастание сострадания к А.А. и подобным ему у самого повествователя, оформленное сменой речевого темпоритма, позволяет предположить, что история чудесного прозрения чиновника становится и его, повествователя, событием. Равновероятным представляется и допущение, что участником этого триумvirата адвокатов «униженных и оскорбленных» является и сам автор. Так, раньше, при сообщении о чине А.А. повествователь говорит: «...Он был то, что называют вечный титулярный советник, над которым, как известно, натрунили и наострились вдоволь разные писатели, имеющие похвальное обыкновение налегать на тех, которые не могут кусаться» [с.135-136]. Гоголь – иной писатель, и он «собственноручно» уполномочил произнести «слово защиты» именно того, кто способен к состраданию.

Во всём этом эпизоде можно, так сказать, в «первом приближении», различить два сюжета – первый в традициях «натуральной школы» (А.А.), второй – сентиментализма («бедный молодой человек» [с.138]). В границах самого эпизода, безусловно, основным является второй (о «чуде»), но в структуре всей повести он имеет даже не второстепенное значение и воспринимается как «общее место» сентименталистской литературы, по сути, как её стилизация, причем, пародийная. Этот второй сюжет в соответствии с поэтикой сентименталистского повествования не может разворачиваться как самодостаточный и объективированный, а только в рефлексивном исполнении. На роль субъекта такого исполнения Гоголь выбирает стороннего повествователя, самого, пожалуй, нейтрального и не репрезентативного в поэтике сентиментализма в сравнении, например, с персонажным Я, непосредственно от имени которого излагается сюжетная история преимущественно в форме исповедального монолога, или с персонажными МЫ, воспроизводящими сюжет опосредованно, в

диалогической, нередко, эпистолярной форме. Повествователь, в отличие от А.А., не способного «переменить заглавный титул да «переменить кое-где глаголы из первого лица в третье» [с.138], позиционирует себя именно «в третьем лице». Тем самым сюжет редуцируется до пересказа, к тому же, конспективного и далёкого от циклического завершения. Эта вставка, сделанная по всем правилам риторической прогимнасы, заканчивается обрывом, стилистически уместным на речевом «излёте», но и намекающим на то, что не по сентименталистскому сюжетному алгоритму пойдёт повествование, нарушая тем самым читательскую «инерцию ожидания», если воспользоваться понятийным языком В. Шкловского.

С.138-141. В экспозиционном описании «трудов и дней» А.А. отчётливо проступают две стороны его жизни: «человек в мире» и «мир в человеке» (М. Бахтин). Со второго абзаца по четвёртый включительно повествуется о его потаённом существовании, конфликтующим с публичным. И если в реальном мире герой «ни то, ни сё», то в своём воображаемом, каллиграфическом мире – «и то, и сё». В этом нельзя не усмотреть пародийного двоемирия романтиков.

Меткой героя «не от мира сего» становится приставучий уличный мусор: «сенца кусочек», «ниточка», «арбузные и дынные корки и тому подобный вздор» [с.139]. Метафорой «романтического» отчуждения героя от самого себя во внешней действительности и от своей внутренней целостности – его физическая расчленённость: шея, плечо, щека [с.139] и т.д., которая отмечена, кажется, В. Набоковым, в отношении ко всему гоголевскому метатексту. Одна из частей его «живаго» тела уже теряет признаки одушевлённости, овеществляется: «длинная шея, как у гипсовых котенков» [с.139]. Это протезирование в форме сравнительного предиката является симптоматичной деталью превращённого человека, ведущего своё летоисчисление от «Золотого осла» Апулея, в данном случае, человека-вещи. Чехов назовёт своего героя и посвящённое ему произведение «человеком в футляре», Кабо Абэ – «человеком-ящиком», у Гоголя же в заглавии фигурирует только эпитет-приложение от вероятного – «Человек-шинель», только вещная метонимия человека, его *alter ego*, не говоря уже о том, что автор, по вполне объяснимым причинам, не пользуется при озаглавливании текста антропонимом или

топонимом, как это случалось по обыкновению у литераторов – предшественников или современников Гоголя – в отношении высокого героя или исключительного места. Отсутствие имени героя в названии повести могло бы восприниматься к тому же парадоксальным, если принять во внимание его многострочное обсуждение. Это с одной стороны.

Овеществлению одушевлённого по законам романтической антитезы противопоставляется одушевление неодушевлённого. Приведём одно из них: «Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами...» [с.138]. Флирт с буквами – это только одно из проявлений его жизни «в должности», его служения «с любовью» – характеристик, с которых и начинается этот абзац. Такую любовь также можно принять за один из авторских аргументов в споре со своими романтическими оппонентами, как и неперемный атрибут романтического героя, родственное любви, – творчество. У А.А., не способного даже «переменить заглавный титул да переменить кое-где глаголы из первого лица в третье» [с.138], оно заключается в копировании «бумаг», и «вне этого переписыванья, казалось, для него ничего не существовало» [с.139]. Уединившись в своей домашней келье, в рясе-вицмундире, который он не снимал с рождения и ложился в нём спать (с.139, 140: нигде в тексте не сказано об обратном), он с монашеским упоением переписывает документы. Это не епитимья, это его жизненное предназначение, что подтверждается именем его, копирующем отцовское. Но в отличие от родителей он бездетный, и в этом смысле его чиновничьи отпрыски являются наследники – бумажные копии, как, кстати, у монахов – переписанные книги, которые сродни размноженным мирянам. Правда, на с.137 читаем: «...Молодые чиновники <...> рассказывали тут же пред ним разные составленные про него истории; про его хозяйку, семидесятилетнюю старуху, говорили, что она бьет его, спрашивали, когда будет их свадьба», а на с.157: «Старуха, хозяйка квартиры его, услыша страшный стук в дверь, поспешно вскочила с постели и с *баишаком* на одной только ноге побежала отворять дверь, придерживая на груди своей, из скромности, рукою рубашку». Оставим цитаты без гендерных и геронтологических

пояснений, хотя слишком вероятно в своей живописной выразительности фигура женщины с «младенцем» на руках, «сыном» Башмачкина. Есть у Акакия Акакиевича ещё и суженая, сообщение о которой конкретизирует «вечную идею будущей шинели» [с.148]: «С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, 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, на крепкой подкладке без износу» [с.148-149]. Сделаем маленькую ремарку. Мотив «женитьбы» прослеживается и в напоминающем обряд сватовства торге между А.А. и портным о «будущей шинели»: «Если положить на воротник куницу» [с.145]. И дальше, в обычном для многих гоголевских персонажей «воспарении»: «...В голове даже мелькали самые дерзкие и отважные мысли: не положить ли, точно, куницу на воротник?» [с.149]. Как известно, «куница» («куна») в языческих представлениях означала «женщину». Правда, «куницы не купили, потому что была, точно дорога; а вместо ее выбрали кошку, лучшую, какая только нашлась в лавке, кошку, которую издали можно было всегда принять за куницу» [с.149]. Обошлось, как всегда, копией-эрзацем, подменой подлинного, как сама шинель, заменившая герою невесту, как и всё его «недолжное», профанное, пародийное существование.

Эротический мотив на этом не прерывается. Едва успев обзавестись новой «дородной» шинелью, А.А. встречает «вещь вовсе не знакомую» [с.153] – картинную (в буквальном смысле слова) красавицу в магазинной витрине, «которая скидала с себя башмак, обнаживши, таким образом, всю ногу, очень недурную» [с.152] и т.д., и помыслил «про это» [с. 153]. Без комментариев. И затем, возвращаясь домой на подпитии после вечеринки, этот *шалун* в шинели «даже подбежал было вдруг, неизвестно почему, за какую-то дамою, которая, как молния, прошла мимо и у которой всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения» [с.154]. Образы этих двух женщин – очень вещественной и очень живиальной – продолжают мотив соблазна, начатое шинелью дьявольское искушение «св.» Акакия. Но об этом позже, а пока вернёмся к копированию.

Воспроизведём полный текст цитированного выше предложения: «Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его» [с.138]. Всё это: портрет чиновника с пером, «чудное мгновенье» переписывания, *буквальный* отпечаток вдохновенного безумия («был сам не свой» [с.138]) на преображённом лице титулярного советника – конечно, пародийное снижение, трагедийное выворачивание наизнанку романтических стереотипов.

Однако в повести происходит не только обмирщение текста, но и отекствление мира: «Акакий Акакиевич если и глядел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки...» [с.139], что позволяет диагностировать его, по К. Леонгарду, как «акцентуированную личность», а значит, встроить в ряд ставших и не ставших традиционными образов, таких, как Дон Жуан, Дон Кихот, Лужин («Защита Лужина» В. Набокова), Петер Кин («Ослепление» Э. Канетти) и др. В этом каллиграфическом образе мира содержится и пародийный намёк на романтический неомиф, на установку романтиков на преобразование мира по идеальному лекалу красоты, а в самом переписывании бумаг, в этих счастливых мгновениях резонансного единства чиновника и буквы, – на романтическую сказку как оптимальный жанр книжного воплощения этого неомифа.

«Романтическая» отчужденность А.А. от мира выразительней в сравнении с уличным поведением встречного молодого чиновника, пронизательного и смешливого наблюдателя, который «замечит даже, у кого на другой стороне тротуара отпоролась внизу панталон стремешка» [с.139]. По некоторым характерным приметам он похож на мемуарного Гоголя в период своей «шинельной» биографии с его «бойким взглядом» и «лукавой усмешкой» [с.139].

Во второй части цитированного выше предложения («Но Акакий Акакиевич если и глядел...») происходит ироническое отрезвление от иллюзий: «...И только разве если, неизвестно откуда взявшись, лошадиная морда помещалась ему на плечо и напускала ноздрями целый ветер в щеку, тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на середине улицы» [с.139]. Этим

отрезвлением заканчивается мотив «романтического» раздвоения личности пока в границах посюсторонней действительности. А весь абзац завершается очень любопытной деталью, корректирующей и даже дискредитирующей эстетическое «незаинтересованное удовольствие» (И. Кант) героя от копирования: «...Он снимал нарочно, для собственного удовольствия, копию для себя, особенно если бумага была замечательна не по красоте слога, но по адресу к какому-нибудь новому или важному лицу» [с.139]. Эта очередная намётка мотива безликого и анонимного, но «значительного лица», который многое объяснит в дальнейшей сюжетной истории А.А., помещена (ещё раз подчеркнём) в конце речевого периода, образуя тем самым архитектурный (в понимании Б. Томашевского) эллипс этого прерывного, но сквозного мотива. В самом же копировании «для себя», для пополнения своего «альбома», являющегося, как известно, отражением сущности многих литературных героев, содержится намёк на заветное существование А.А. в неизвестной ему роли упомянутых адресатов. Однажды обстоятельства вроде бы благоприятствуют реализации честолюбивых мечтаний А.А., а именно, добрый директор, «желая «вознаградить его за долгую службу, приказал дать ему что-нибудь поважнее <...> «переменить заглавный титул» [с.138]. Но как уже подчеркивалось, А.А. не смог справиться с поручением, и не мог, потому что буквально с рождения своего «предчувствовал, что будет титулярный советник» [с.136] и всю жизнь был «вечный титулярный советник» [с.135]. Ироничный парадокс: *титулярный советник* не может «переменить» *титул*, хотя это вполне объяснимо, если учесть, что даже в ситуации «разных бедствий, рассыпанных на жизненной дороге не только титулярным, но даже тайным, действительным, надворным и всяким советникам, даже и тем, которые не дают никому советов, ни от кого не берут их сами» [с.140], сохраняется «табель о рангах», что подтверждается повествователем, современником А.А., его неоднократной репродукцией иерархической градации чинов. И даже в объединяющей, казалось бы, всех коллизии общего бедствия («Враг этот не кто другой, как наш северный мороз» [с.141]) – каждый остаётся в своей «шинели» (вопреки «философии истории» будущей национальной эпопеи «Война и мир»). Поэтому А.А. предлагается «переменить титул» либо в воображении (о чём сказано выше) по

примеру майора Ковалёва и коллежского асессора Хлестакова, либо в «жизни после смерти», что, собственно, и произойдёт в III части повести.

А мы приступаем ко II части (абзацы 5 – 12, С. 141-164) – *Искушение «св.» Акакия*, начинающейся с того, что у формалистов называется «введением дополнительного сюжетного мотива» (мороз), который инициирует появление в фокусе повествования шинели, полной «грехов», с «шагреневым» от постоянного подтачивания «других частей ее» [с.141] воротником. Вначале она получит от сослуживцев, т.е. со стороны, насмешливое (а значит, сомнительное) прозвище «капот» [с.141], тем самым сменит свой грамматический пол (она/он); этот контекстуальный синоним повторится в стенах департамента ещё раз, но уже в значении контекстуального антонима, при появлении А.А. в новой шинели и, стало быть, отставке старой («уже капота более не существует» [с.151]). Затем возникнет в ситуации её/его инспекционного осмотра, перелицовывания портным: «Петрович взял капот <...> растопырил капот на руках и рассмотрел его против света <...> обратил его подкладкой вверх» [с.144], и эта процедура является ни чем иным, как метонимическим травестированием (итал. *travestire* – переодеть) её хозяина. Далее – после неутешительного диагноза «капот», поставленного доктором-немцем больному, слово «капот» всплывёт в бредовой (не только в автологическом смысле этого слова) речи самого А.А., упоминающего не существовавший (?) капот вместе с уже не существующей шинелью («спрашивал, зачем висит перед ним старый капот его, что у него есть новая шинель» [с.163]). И, наконец, это слово «протоколируется» повествователем при описи наследного имущества покойника, причем, освидетельствование самой вещи маркируется его обращением к читателю, якобы и не сомневающемуся в том, что старая шинель была на самом деле капотом: «и уже известный читателю капот» [с.163]. Читатель всё же остаётся в игровом недоумении. С одной стороны, вроде бы следует отвести от А.А. подозрения в трансвестизме, если учесть его вуайеристическое женолюбие (витринная француженка), хотя нельзя не вспомнить его типологического, но менее гротескного, двойника – ряженого в бабий халат Плюшкина. С другой стороны, в этой пролонгированной трансформации слова в вещь виден внутренний

след от архаичного синкретизма слова-вещи, рудиментом которого в постмифологическое время будет представление о материализации слова. Впрочем, очевидно, что Гоголь провоцирует читателя на амбивалентное прочтение и героя, и его шинели. По крайней мере, её двусмысленность несовместима с бытовым правдоподобием. И, тем не менее, история «шинели» начинается именно как бытовая история с шинелью, с которой разворачивается, собственно, фабульный сюжет повести.

Искушение «св.» Акакия* начинается, естественно, с введения искусителя, с предварительным образом которого знакомимся по косвенному, с чужих слов повествователя, описанию героя: «Акакий Акакиевич решил, что шинель нужно будет снести к Петровичу, портному, жившему где-то в четвертом этаже по черной лестнице, который, несмотря на свой кривой глаз и рябизну по всему лицу, занимался довольно удачно починкой...» [с.141]. Сразу же заметим, что, во-первых, в буквенном наборе числительного «четвертом» содержится анаграмматическая подсказка «чёрт», усиленная следующим за ним прилагательным «черной», во-вторых, настораживает своей недосказанностью сказанное о нём: «когда бывал в трезвом состоянии и не питал в голове какого-нибудь другого предприятия» [с.142]. Сразу же после этого умолчания рассказ о портном перебивается подчёркнутой условностью текста: «Об этом портном, конечно, не следовало бы много говорить, но так как уже заведено, чтобы в повести характер всякого лица был совершенно означен, то, нечего делать, подавайте нам и Петровича сюда» [с.142]. Конечно, не потому что «заведено», а потому, что во всей этой части сюжетной истории Петрович выступает в роли автора шинели, и значит, ремарка от повествователя воспринимается как стилевая ужимка кокетливого литератора – автора «Шинели». К тому же и сама экспозиционная биография Григория Петровича довольно правдоподобная, в чём и заключается обман доверчивого читателя, по крайней мере, пока он не станет «проницательным», пока он не поймёт следующее.

С. 142-146. Несмотря на натуралистическое описание всяких бытовых нечистот «на всех черных лестницах петербургских домов» [с.142] и кухонного смрада, жилище портного напоминает

* По Льву Успенскому: от греч. акакиа, т.е. акация – беззлобная, незлобивая.

не просто дешёвую квартирку («где-то в четвертом этаже» [с.141]), а преисподнюю; сидящего Петровича, «подвернувшего под себя ноги свои, как турецкий паша» [с.142] можно принять за чёрта (в такой позе его иногда и изображают как символ иноверцев); занят он вдеванием в «иглиное ухо» [с.143] нитки, которую называет «варваркой» (в христианском понимании – язычница), – Евангельская аллюзия о трудности спасения грешников (на с.145 о нём: «с варварским спокойствием Петрович»); его «большой палец, очень известный Акакию Акакиевичу, с каким-то изуродованным ногтем, толстым и крепким, как у черепахи череп» [с.143] похож на дьявольское копыто. Таким воспринимает его жена, кстати, немка («одноглазый черт» [с.143]), с чёртом увязывает его и повествователь («как будто его черт толкнул» [с.147]), его неоднократное одноглазие – не столько выразительные ремарки в диалогах Петровича и А.А. или тем более особая примета человеческого лица (достаточно было и одноразовой детали), сколько портретная характерность одного из дьявольской рати. Завершает идентификацию Петровича круглая табакерка «с портретом какого-то генерала, какого именно, неизвестно, потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем и потом заклеено четверугольным лоскуточком бумажки» [с.144], что вполне сообразуется с невидимой сущностью дьявола. К этой табакерке-«иконе» он обращается за советом или поддержкой «в вере» («понюхав табаку» [с.144]) в ситуации принятия окончательного решения о судьбе старого капота. Можно было бы признать за этой деталью малую роль в создании эффекта натуралистического правдоподобия, если бы она не возникла перед затуманенным взором А.А., услышавшего от портного «смертный» вердикт своей шинели: «и все, что ни было в комнате, так и пошло перед ним путаться. Он видел ясно одного только генерала с заклеенным бумажкой лицом, находившегося на крышке Петровичевой табакерки» [с.145]. Итак, налицо дьявольский заговор против А.А., тем более что Петрович мог починить старую шинель, но после ухода А.А. «долго еще стоял, *значительно* сжавши губы и не принимаясь за работу, будучи доволен, что и себя не уронил, да и *портного искусства тоже не выдал*» [с.146]. Неоднозначность последнего эвфемизма очевидна в сопоставлении с предыдущим сообщением о том, что постоянное «подтачиванье» шинели «не

показывало искусства портного» [с.141], который в отличие от Петровича был обыкновенным и анонимным.

Круг заговорщиков постепенно расширяется. Выйдя от Петровича «совершенно уничтоженный», А.А., «вместо того чтобы идти домой, пошел совершенно в противоположную сторону», встретил трубочиста, задевшего «его всем нечистым своим боком» «и вычернил все плечо ему: целая шапка извести высыпалась на него с верхушки строившегося дома» [с.146]. Отметим парадоксальную причинно-следственную связь вычерненного плеча и белой извести, столь же парадоксальны и фразы, относящиеся к подозрительному портному, «который, несмотря на свой кривой глаз и рябизну по всему лицу, занимался довольно удачно починкой...» [с.141] – «рябизна» лица в отличие от «кривого глаза» никак не соотносима с портняжьим делом; «Петрович провозился за шинелью всего две недели, потому что много было стеганья, а иначе была бы готова раньше» [с.149-150] – временной алогизм.

Эпизод околпачивания героя можно прочесть как пакость чёрта, который нередко в христианской мифологии усаживался на плечо, трубочиста как посланника дьявола, «перевернутого» архангела с трубой, «шапку извести» как пародийную имитацию кукуля, т.е. монастырского капюшона (на с.145 «капишон» как деталь будущей шинели), саму же белую известь – как дьявольскую «благодать», как смертную метку потусторонности. Воином дьявола, охраняющим границы заговорной зоны, является и будочник с алебардой, который «натряхивал из *рожка* на мозолистый кулак *табаку*» [с.146] и который своей грубостью отрезвил А.А. («был как во сне» [с.146]). И ещё об одной повторяющейся детали. Место обитания Петровича – «где-то в *четвертом* этаже» [с.141], пустое лицо генерала на табакерке «заклеено *четвероугольным* лоскуточком бумажки» [с.144], участников дьявольского сговора – *четыре* (генерал, Петрович, трубочист, будочник). В христианской нумерологии этот числовой символ многозначен и амбивалентен, в частности, это число тела и главных дьяволов. Правда, Петрович «полез рукою на окно за круглой табакеркой» [с.144], а круглое – солярный символ ангела в отличие от дьявола, изображенного нижним полукругом, вписанным в квадрат. Но, в свою очередь, круглая табакерка «вписывается» в квадратное окно. Таким образом, проступает некая

эмблема. Не будем «умножать сущность без необходимости» (У. Оккам), но семантическая размытость этой эмблемы, а в большей мере пережитый А.А. в квартире Петровича мировой хаос [с.145], позволяет сделать предположение о наступившей власти дьявола над судьбой А.А., о земной смерти которого, кстати, сообщается: «четвертого дня похоронили» [с.164].

Бог, конечно, тоже участвует в его повседневном житии. Так, к примеру, он проявляет себя в явно сниженных поступках, одаривая А.А. и пищей земной: «ел все это с мухами и со всем тем, что ни посылал бог на ту пору» [с.139], и пищей духовной: «ложился спать, улыбаясь заранее при мысли о завтрашнем дне: что-то бог пошлет переписывать завтра?» [с.140]; он же упоминается при описи нищего наследства А.А.: «Кому все досталось, бог знает: об этом, признаюсь, даже не интересовался рассказывающий сию повесть» [с.163]. Бог ещё встретится А.А., а пока агенты дьявола участвуют в его сюжетной истории. Петрович предлагает и конструирует ему «*vita nova*», естественно, не без привычного торга. Но почему предмет искушения получает образ чиновничьей шинели?

В художественной реальности повести – две иерархические власти: земная и иноземная. Верховным держателем первой – «значительное лицо», генерал, второй – табакерочный генерал; оба они безликие, как и положено почти трансцендентным существам. Первой власти служит чиновник А.А. («в одном департаменте служил один чиновник» [с.135] ... «значительному лицу» [с.158]), второй – Петрович и К°. Обе эти власти выступают заодно: с одной стороны, они содействуют А.А. в приобретении новой шинели (земная – увеличенным пособием, иноземная – её пошивом), с другой же, – выказывают безучастие А.А. в «восстановлении справедливости» после происшествия с шинелью (земная устраняется, что в традициях любой власти, упоминание, к примеру, Петровича как ставленника иноземной вообще исчезает из текста). Потому-то сюжетная история А.А., являющегося малой точкой приложения их воли, и его шинели, в частности, получает двойную мотивировку – «видимую» и «невидимую», и в этом смысле выворачивание Петровичем шинели А.А. «подкладкой вверх» [с.144] при её первичном осмотре является визуальной метафорой художественного метода Гоголя да и вообще всего «натурального направления» с его гносеологической установкой на выворачивание

«объективной видимости» наизнанку и обнаружение потаённой сущности жизни (вспоминаются слова Достоевского о гоголевской «Шинели»).

Земная власть оказывается современной репродукцией иноземной, и этому в повести придаётся историческое, причинное измерение. Обе «ветви власти» сходятся в образе Петра I, опосредованно эксплицированном в двух ипостасях. Первая – видимая, державная, выраженная хронотопом гоголевской действительности, явлена в его основном наследии – государственном бюрократизме России, в том «административном восторге» (М. Салтыков-Щедрин), который пронизывает всю чиновничью иерархию – от «мала до велика», от А.А. до новоявленного «значительного лица» (с.158-162: эпизод общения А.А. с то ли Иваном Абрамовичем, то ли Степаном Варламовичем – их текстовая неопределенность, взаимозаменяемость, подчеркнутая к тому же рифменным сходством имён и отчеств, вполне симптоматичны), в том иерархическом копировании «значительного лица», которым охвачены все: «Так уж на святой Руси все заражено подражанием, всякий дразнит и корчит своего начальника» [с.159] и т.д. Вторая – невидимая, дьявольская – обозначена в повести рядом аллюзий, сцепленных навязчивым отчеством Петровича (имя только один раз, фамилии нет вообще), перенявшего повадки своего генетического предка и имеющего с ним биографическое сходство. В этом плане допустимо историческое прочтение такой информации о нём, как «когда бывал в трезвом состоянии и не питал в голове какого-нибудь предприятия» [с.142], о его жене («называл ее мирскою женщиной и немкой» [с.142]), о его табачном пристрастии, которым заражены все его потомки – от Петровича до мертвеца, чихнувшего от будочникова табака «такого рода, которого не мог вынести даже мертвец» [с.165], о том, что он шьёт одежду, причем, именно чиновникам [с.141-142], т.е. продолжает «дело» Петра I, что и позволит П.В. Анненкову поставить гоголевской современности диагноз: «Вся Россия была застегнута на мундирные пуговицы» (не потому ли А.А. «родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире»? [с.137] и т.д. В этом плане фраза Петровича «Новую шинель уж я вам сошью на славу, уж на этом постоим» [с.147] по стилю и значению соответствует державному проекту, а в сочетании с его хулой на старую шинель («Только слава что сукно, а подуй

ветер, так разлетится» [с.144]) приобретает оттенок заговора. Наконец, и то, что посмертный бунт А.А., которому только и остаётся, что положиться на самого себя и освободиться от обеих властей, стать обоюдным предателем, напоминает, конечно же, «ужо тебе!» Евгения из «Медного всадника», косвенно упоминаемого в анекдоте о подрубленном хвосте «у лошади Фальконетова монумента» [с.140]. В анекдоте, наиболее, по Гоголю, адекватном содержанию российской действительности, но напугавшего, естественно, петербургского коменданта, нельзя не усмотреть мотив разрушающегося памятника-государства, явно полемичного обладающему живой мощью пушкинскому. И только одна уличная лошадь по-приятельски отнеслась к А.А. Эта отдельная, как горельеф, морда сочувствующей лошади, возвратившей героя к реальности [с.139], тем более выразительней на фоне бесплотных, проносящихся мимо А.А. лошадей: «реже встречались ваньки с деревянными решетчатыми своими санками, утыканными позолоченными гвоздочками, – напротив, всё попадались лихачи в малиновых бархатных шапках, с лакированными санками, с медвежьими одеялами, и пролетали улицу, визжа колесами по снегу, кареты с убранными козлами» [с.152]. С ней связан ещё один мотив – ветра: «...Лошадиная морда помещалась ему на плечо и напускала ноздрями целый ветер в щеку» [с.139]. В сравнении с этим тёплым поветрием – у остальных – петербургский, холодный характер: «Только слава что сукно, а подуй ветер, так разлетится» [с.144], – Петрович о старой шинели; «Вмиг надуло ему в горло жабу» [с.162] – в христианском контексте жаба – символ дьявола и алчности, дьявола называют «повелителем жаб», и эта гоголевская фраза является знаком не просто простудной, но и «дьявольской» инфекции А.А. после его изгнания «значительным лицом», к которому он пришел с *жалобой* на ограбление [с.162]; «порывистый ветер, который, выхватившись вдруг *бог знает* откуда и невесть от какой причины, так и резал в лицо, подбрасывая ему туда клочки снега, хлопуча, как парус, шинельный воротник или вдруг *с неестественною силою* набрасывая ему его на голову и доставляя, таким образом, вечные хлопоты из него выкарабкиваться» [с.168] – божья кара «значительному лицу» за его державное хамство?

Итак, портной сшил Башмачкину новую шинель – сюжетный ответ на петербургские ветер и мороз, если мыслить в традициях натуралистического правдоподобия. Весь этот цикл «кройки и шитья» реализовался по традиционному алгоритму осуществления события: был и предварительный, перед принятием решения, солилоквиум – появление диалогического двойника-конфидента произошло, кстати, после посещения Петровича («стал разговаривать с собою <...>, как с благоразумным приятелем, с которым можно поговорить о деле сердечном и близком» [с.146]), были и долговременные сбор средств, и лавочная суета, и мысленные представления о будущем, «когда шинель будет сделана» [с.149], и, наконец, само событие шинели. Описание предпраздничных будней А.А. в целом убеждает в его автологическом характере. Хотелось бы обратить внимание только на одну деталь, которая выглядит проходной и оправданной в эпизоде примерки «готового платья», но которая имеет, как мне кажется, немаловажное значение: «Словом, оказалось, что шинель была совершенно и как раз впору» [с.150]. Её обсудим позже, а пока о другом.

Новая шинель для А.А. с дьявольской монограммой мастера («по всякому шву Петрович потом проходил собственными зубами, вытесняя ими разные фигуры» [с.150]) – «самый большой торжественный праздник» [с.152], своего рода конфирмация для жизни в неведомом ему вечернем миру (женщины, шампанское, карты и пр.), в котором он вполне может освоиться, несмотря на робость, отрефлектированную многолетним воздержанием от «праздника жизни», и на удобство соблюдения привычных уклада и режима существования. Обратим внимание на антитезу двух пространств: в старой шинели «он старался перебежать как можно скорее *законное* пространство» [с.141], т.е. ежедневное, регламентированное жизненным статусом А.А., а в новой шинели после признания повествователя в том, что «где именно жил пригласивший чиновник, к сожалению, не можем сказать: память начинает нам сильно изменять» [с.152], герой попадает в пространство условное и обособленное, как в русской волшебной сказке (пригласивший А.А. на вечеринку «чиновник жил в лучшей части города» [с.145]). И в этом смысле мотив «измены себе самому» (Н. Заболоцкий) вполне может коррелироваться с

мотивами «человека не на своём месте» (Л. Толстой) и «преступления и наказания». Такие последствия искушения А.А. «шинелью» представляются вероятными, но не исчерпывающими. К этим двум видам пространства присоединяется третий, образуя в целом нарастающую градацию, сходную с приёмом фольклорного утروения.

Это пространство начинается с нового абзаца, который, с одной стороны, отмечает завершение предыдущего, охватывающего всю краткую жизнь новой шинели – от её «зачатия» («Тут-то увидел Акакий Акакиевич, что без новой шинели нельзя обойтись...» [с.147]) до её «могилы» («Он приблизился к тому месту, где перерезывалась улица бесконечною площадью с едва видными на другой стороне ее домами, которая глядела страшною пустынею» [с.156]), а с другой стороны, этот абзац охватывает всю предсмертную историю самого А.А. Собственно абзац начинается весьма значимой фразой: «Вдали, бог знает где, мелькал огонек в какой-то будке, которая казалась стоявшею *на краю света*» [с.156]. Эта пространственная гипербола (а немного позже: «стал кричать, но голос, казалось, и не думал долетать *до концов площади*» [с.156]), с одной стороны, выражающая самочувствие, скорее, богооставленности А.А. в темном (не «белом») свете, с другой, – придающая самой площади, на которую вступил герой «не без какой-то невольной боязни» [с.156], архетипический, по сути, характер, расположена между двумя метафорическими уподоблениями площади – завершающим предыдущий абзац («площадью с едва видными на другой стороне ее домами, которая глядела страшною *пустынею*» [с.156]) и находящимся в начале следующего абзаца («Он оглянулся назад и по сторонам: точное *море* вокруг него» [с.156]). Через несколько предложений присоединяется ещё одно уподобление: «Он чувствовал, что в *поле* холодно и шинели нет, стал кричать, но голос, казалось, и не думал долетать до концов площади» [с.156]. Три эти архетипические символы – пустыня, море и поле – с их богатством культурных коннотаций допускают ещё один целокупный образ – мирового пространства, который позволительно измерить историческим параметром. Если к нему подобрать такие детали из эпизода *лишения А.А. шинели* (метатеза эта известна), как «дали ему пинка коленом, и он упал навзничь в снег», «какие-то люди с усами»

[с.156], то возникает аллюзия Наполеона Бонапарта, покорявшего и море (Англия), и пустыню (Египет) и замерзающего в российских снегах, на русском поле. Эта аллюзия наметилась раньше, в эпизоде примерки новой шинели, когда Петрович «драпировал ею Акакия Акакиевича несколько нараспашку» [с.150]. Таким образом, французская тема обретает дьявольский смысл не только в искушении А.А. витринным флиртом [с.152-153], но и в его желании стать «Наполеоном».

В этом эпизоде снятия шинели с очевидной лексической плотностью, вызывающем эффект плеоназма, повторяется слово «человек»: «бежит к нему издали и кричит *человек*. Акакий Акакиевич, прибежав к нему, начал задыхающимся голосом кричать, что он спит и ни за чем не смотрит, не видит, как грабят *человека*. Будочник отвечал, что он не видал ничего, что видел, как остановили его среди площади какие-то два *человека*...» [с.156]. Но это превращение А.А. из чиновника (Б.И.) в человека оказывается мнимым, поскольку он сам почувствовал себя таковым не в высвобождении из «шинели», а в приобретении новой шинели как циклического повторения «шинели» «недолжного существования». Возьмём чуть выше в приведённой цитате: «...Стоял будочник и, опершись на свою алебарду, глядел, кажется, с любопытством, желая знать, какого *черта* бежит к нему издали и кричит *человек*» [с.156]. Получается – «человек черта». Это ироничное слово «человек» распространяется и на других участников эпизода, поскольку все они мечены дьявольской меткой: и уже известный будочник, и усатые грабители, которые своими действиями проектируют посмертную месть А.А., копирующего своих грабителей: «А ведь шинель-то моя!» – сказал один из них громовым голосом, схвативши его за воротник. Акакий Акакиевич хотел было уже закричать “караул”, как другой приставил ему к самому рту кулак величиною в чиновничью голову...» [с.156]. Все они связаны, как круговой порукой, дьявольской «шинелью».

Но об этом потом. После всех метаморфоз хронотоп повести вновь обретает правдоподобный характер, прежде всего, место действия – свой изначальный вид в алогичном ответе будочника на возмущение А.А. его бездействием: «Будочник отвечал, что он не видал ничего, что видел, как остановили его среди *площади*...» [с.156]. В традициях натуральной школы воспринимаются и все

последующие «хождения» А.А. по канцеляриям, в которых он, чиновник, оказался «чужим среди своих». Градационное восхождение героя (квартирный, затем частный надзиратель) завершается встречей с чиновником-олимпийцем, прозвище которого, участвуя в общей морфологической игре (метаклисис: «значительнейшими», «значительность», «значительное», «значительно», «значения») варьируется, в частности, склоняясь по падежам (всего 10 раз): «значительное лицо», «одно значительное лицо», «значительного лица», «значительному лицу» (полиптон), и все эти анонимы (Б.И.) непременно выделены авторским курсивом в отличие от «незначительного лица», кроме тех случаев, когда речь заходит о человеческих проявлениях земного генерала (всего 11 раз): при встрече с другом детства, что, впрочем, не помешало ему довести бедного А.А. до обморока, а его vis-a-vis – до страха [с.162]; при сообщении, что он «был в душе добрый человек, хорош с товарищами, услужлив» [с.159], был «хороший супруг, почтенный отец семейства» [с.166] и т.д. Внутреннее раздвоение то ли Ивана Абрамовича, то ли Степана Варламовича [с.160] на «значительное лицо» и человека, конфликт между «казаться» и «быть» оканчиваются собственными раскаянием и совестью, что сближает его с молодым чиновником [с.138]. Но не надолго, о чём свидетельствует вечеринка, симметричная той, на которой однажды побывал А.А. С одной лишь разницей: если на первой – «висели всё шинели да плащи, между которыми некоторые были даже с бровными воротниками или с бархатными отворотами» [с.153], то на второй – «все там были почти одного и того же чина» [с.165-166]. Пренебрежём деталями возвращения с вечеринки А.А. и «значительного лица» (один – пешком, домой, а другой – на санях, «к даме, кажется, немецкого происхождения, к которой он чувствовал совершенно приятельские отношения» [с.166] и т.д., попутно заметив, что и одному, и другому было предупреждение – соответственно: «Вдали, *бог знает где*, мелькал огонек в какой-то будке, которая казалась стоявшею на краю света» [с.156] и «Издредка мешал ему, однако же, порывистый ветер, который, выхватившись вдруг *бог знает откуда*» [с.168], и обратимся к эпизоду встречи посмертного А.А. со «значительным лицом» [с.168].

Часть III, (абзац 13, последний, С. 164-169), постпозиция.
Второе пришествие Акакия Акакиевича.

В изображении этих новых «предлагаемых обстоятельств» проступает принцип зеркального отражения, т.е. перекрёстного удвоения, напоминающего копирование. С одной стороны, А.А. дублирует случившееся с ним на площади*, но теперь уже в роли грозного генерала, а с другой стороны, грозный генерал оказывается на месте А.А. в ситуации отымания у него шинели. Тем самым переворачивается привычная иерархия чинов, правда, только в фантастической реальности. Следует при этом заметить, что изменилась и речь А.А. Мирской «изъяснялся большею частью предложениями, наречиями, и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения» [с.143], а в особых случаях – «с прибавлением даже чаще, чем в другое время, частиц “того”» [с.161], к примеру, «*какое уж, точно, никак неожиданное, того... этого бы никак...*» [с.146] – анаграмматический курсив его имени Акакий. Речь же новомертвенного А.А., узнаваемая только по этому пресловутому «того» из прошлой жизни, причем, одноразовому, совершенно иная – почти сценическая, парцеллированная для выражения правдоподобного чувства справедливого негодования, для неё характерна уже не просительная, нисходящая в речевых обрывах, интонация, а повелительная – со множеством восходящих восклицаний: «А! так вот ты наконец! наконец я тебя того, поймал за воротник! твоей-то шинели мне и нужно! не похлопотал об моей, да еще и распек, – отдавай же теперь свою!» с.168].

С. 168. Во внеканцелярской встрече А.А. с генералом словосочетание «значительное лицо» употреблено трижды: первые два раза – обычным шрифтом, третий – курсивом, и именно после того, как А.А. напомнил генералу об их канцелярской встрече и, самое главное, требует высокопоставленной шинели. Различие в написании вышеупомянутого словосочетания объяснимо тем, что первые два случая мотивированы местью чиновнику-человеку (порой даже «с человеческим лицом»), а последний – поруганием Шинели, оскорблением Чина, о чём так неистовствовал ещё в начале повести капитан исправник [с.135] и что позволяет объявить

* Копирование окончательно квалифицируется как мертвое дело.

А.А. государевым преступником: «В полиции сделано было распоряжение поймать мертвеца во что бы то ни стало, живого или мертвого, и наказать его, в пример другим, жесточайшим образом...» [с.164]. Не случайно потому пережитый генералом страх – более соответствующий его должностному статусу, нежели совесть молодого чиновника [с.138] – имеет градационное нарастание: «Вдруг почувствовал значительное лицо, что его ухватил кто-то весьма крепко за воротник. Обернувшись, он заметил человека небольшого роста, в поношенном вицмундире, и не без ужаса узнал в нем Акакия Акакиевича», затем – «ужас значительного лица *превозмог все границы*, когда <...> рот мертвеца покривился и <...> произнес <...>: «твоей-то шинели мне и нужно!», наконец, сразу же после этих слов – «Бедное значительное лицо (курсив автора) *чуть не умер*», «почувствовал такой *страх*, что не без причины даже стал опасаться насчет какого-нибудь болезненного припадка» [с.168] – фраза, симметричная другой об А.А.: «На другой же день обнаружилась у него сильная горячка» [с.162], и тут указывающая на относительную повторяемость истории. Впрочем, «бунтовщиком» А.А. становится раньше, вначале в доме частного надзирателя: «...Он пришел из департамента за казенным делом, а что вот как он на них пожалуется» [с.157], затем – в своей комнате во время той же горячки: «...Даже сквернохульничал, произнося самые страшные слова, так что старушка даже крестилась, отроду не слыхав от него ничего подобного, тем более что слова эти следовали непосредственно за словом «ваше превосходительство» [с.163]. И несмотря на то, что в первом случае угроза произносилась наяву, а во втором – в бреду, обе они только «слово» в отличие от посмертного «дела» А.А. Но во всех случаях – это бунт чиновника, «своего брата» в бюрократической системе России, что, конечно же, опаснее для неё, чем возмущение частного человека, к примеру, П. Чаадаева, уже прочно осевшего на Ново-Басманной улице и обратившегося с ёрнической жалобой «Его превосходительству» на то, что его «новый с иголки пальто-жак», «бедный пальто» пошёл по канцеляриям, «что при долговременном его странствии в том светлом мире, где он находится, могут в него проникнуть разные насекомые...» [2, с.235-236].

Второе пришествие А.А. завершается фразой, которая фокусирует все смысловые вариации «шинели»: Это слова повествователя о том, что «видно, генеральская шинель пришлась ему совершенно по плечам» [с.169]. Однако ранее тот же повествователь в своей эпитафии А.А. произносит следующее: «...Мелькнул светлый гость в виде шинели, ожививший на миг бедную жизнь» [с.163]. Но последняя фраза включена в сентименталистский по характеру речевой контекст с его «стилистическими формулами» типа «сию повесть», «существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное», «бедную жизнь», «обрушилось несчастье», «сошедшее в могилу» [с.163] и т.д., создающие явно пародийный эффект. Заметим при этом, что повествователь дважды сравнивает А.А. с мухой. Первый раз, когда говорит об отношении к нему в департаменте «Сторожа не только не вставали с мест, когда он проходил, но даже не глядели на него, как будто бы через приемную пролетела простая муха» [с.137], а второй – в посмертном резюме жизненной истории А.А.: «...Даже не обратившее на себя внимания и естествонаблюдателя, не пропускающего посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп» [с.163]. Этим повтором, а в целом стилистикой обоих отрывков [с.137-138, 163], повествователь себя выдаёт. Теперь можно с уверенностью утверждать, что он и есть тот самый «бедный молодой человек» [с.138], который пережил сентименталистскую симпатию к А.А. и стал его не только риторическим защитником [с.138, 163], но и сочувствующим летописцем. Однако сентименталистские очки повествователя не позволяют ему разглядеть подлинных жизненных интересов А.А., а потому прокомментируем заслуживающую большего внимания, нежели фраза «мелькнул светлый гость в виде шинели, ожививший на миг бедную жизнь» [с.163], фразу «видно, генеральская шинель пришлась ему совершенно по плечам» [с.169], произнесённую, понятно, повествователем как-то неуверенно, с косвенным сомнением, выраженным вводным словечком «видно», напомнившим невнятный речевой стиль самого А.А.

Начну с парадоксального, на первый взгляд, конфликта двух фактов, сообщённых повествователем, но, естественно, не осмысленных им: шинель Петровича «была совершенно и как раз впору» А.А. [с.150] и «видно, генеральская шинель пришлась ему

совершенно по плечам» [с.169]. При этом известно, что оба персонажа отнюдь не одинакового телосложения: А.А. «низенького роста» [с.135], «значительное лицо» – имел (сохраняю гоголевскую грамматику согласования) «богатырскую наружность» [с.168]. И это неслучайное нарушение правдоподобия в очередной раз переводит мотив шинели с автологического в метафорический план.

Новую копию старой шинели тоже не принимают в свой избранный круг шинельные коллеги «с бобровыми воротниками или с бархатными отворотами» [с.153], а потому она со своим кошачьим воротником оказывается на вечеринке на затоптанном полу. Новая старая шинель не может обеспечить А.А. поездку к немке-любовнице, как это мог себе позволить «значительное лицо», «закутавшись весьма роскошно в теплую шинель» [с.166], она может предложить довольствоваться витринным французским флиртом [с.152-153]. Одним словом, капот он и есть капот, даже если новый. Эта, имеющая знаковый характер, иерархия вещей сопровождает А.А. и при его смерти: «...Закажите ему теперь же сосновый гроб, потому что дубовый будет для него дорог» [с.162], – советует доктор хозяйке после констатации близкой кончины её жильца: «...Объявил ему чрез полтора суток непремный капут» [с.162]. Подчеркнём, что к второстепенной хозяйке, правда, присутствующей у постели умирающего, доктор обращается в форме прямого монолога, а к главному персонажу, находящемуся, правда, «в бреду и жару» [с.162] – в форме косвенной речи повествователя, тем самым подчёркивая важность выбора гроба, а не факт смерти. Затем вступает ходульный голос самого повествователя: «Слышал ли Акакий Акакиевич эти произнесенные роковые для него слова...» и т.д. [с.162], и возникает вначале недоумение от двусмысленности амфиболии: то ли роковые слова относятся к смерти, то ли к выбору гроба. И следующая часть пародийной реплики повествователя ничего в этом вопросе не проясняет: «а если и слышал, произвели ли они на него потрясающее действие, пожалел ли он о горемычной своей жизни, – ничего этого не известно, потому что он находился все время в бреду и жару» [с.162]. Молчаливым остаётся и мнение уже почти потустороннего А.А. Однако с уверенностью можно утверждать, что повествователь, говоря о горемычной жизни А.А., подумал о дубовом гробе и от себя лично, и от имени умирающего, поскольку

в его жалостливой фразе есть совсем незаметное, но очень значимое местоимение «эти»: «Слышал ли Акакий Акакиевич *эти* произнесенные роковые для него слова...» [с.162], – фразе, непосредственно следующей за заботливым обращением доктора к хозяйке: «А вы, матушка, и времени даром не теряйте, закажите ему теперь же сосновый гроб, потому что дубовый будет для него дорог» [с.162]. Это местоимение явно дискредитирует повествователя, потому что только в перевёрнутом мире, отражённом в гоголевском смеховом и вызывающем у Гоголя известный смех, гроб приобретает большую ценность, нежели утрата человеческой жизни.

Дискредитация же самого А.А., правда, непредумышленная, начинается сразу же, со следующего предложения продолжающейся речи повествователя, из которой становится понятным, о чём мог сокрушаться А.А. в «пограничной ситуации» – о близкой смерти или о далёком дубовом гробе. Всезнающий повествователь не просто сообщает о навязчивом образе шинели, не покидающем А.А. даже «в бреду и жару», но детализирует этот образ подробностями и мизансценами, отчего он приобретает значение жизненного смысла, становится экзистенциальным символом. А.А. умирает с мыслью о шинели, как в старинных книгах герой с именем любимой на устах. Заметим, что в бреднях А.А. проступает новая и четкая коллизия, которая в посмертном его существовании развернётся в конфликт между ним и «значительным лицом»: «...Даже сквернохульничал, произнося самые страшные слова, так что старушка хозяйка даже крестилась, отроду не слыхав от него ничего подобного, тем более что слова эти следовали непосредственно за словом «ваше превосходительство» [с.163]. Эта хула в следующей части повести трансформируется в хулиганство.

Ещё раз о *Втором пришествии Акакия Акакиевича*.

После зачина, заново подчеркнувшего условность произведения и, в частности, начало новой композиционной фазы, повествователь приступает к рассказу о «жизни после смерти» или о «смерти после жизни» А.А., о его «бессмысленном и беспощадном» бунте, о том, что он сдирает, «не разбирая чина и звания, всякие шинели: на кошках, на бобрах, на вате, енотовые, лисьи, медвежьи шубы» [с.164]. При этом, заметим, вымуштрованный реальностью и оставшийся в ней, повествователь соблюдает сложившуюся

иерархию чинов и званий при перечислении «одежки, по которой встречаются».

Сюжетная аберрация, характерная для жанра слухов («По Петербургу пронеслись вдруг слухи...» [с.164]), позволяет усомниться – во всех ли эпизодах ночных злодеяний новоявленного мертвеца участвует А.А., к примеру, в том, где грабитель, не погнушавшись даже фризовой шинелью «какого-то отставного музыканта» [с.164-165], расчихался от будочникова табака, как простой смертный. Второй эпизод также сомнителен, что подтверждается самим текстом, в котором одновременно сообщается, что «один из департаментских чиновников видел своими глазами мертвеца и узнал в нем тотчас Акакия Акакиевича» – и тут же – «он бросился бежать со всех ног и оттого не мог хорошенько рассмотреть, а видел только, как тот издали погрозил ему пальцем» [с.164]. Третий эпизод, уже после встречи А.А. со «значительным лицом», также вызывает сомнение из-за текстового недоверия к свидетелю: «И точно, один коломенский будочник видел собственными глазами, как показалось из-за одного дома привидение; но, будучи по природе своей несколько бессилён, так что один раз обыкновенный взрослый поросенок, кинувшись из какого-то частного дома, сшиб его с ног, к величайшему смеху стоявших вокруг извозчиков, с которых он вытребовал за такую издевку по грошу на табак...» [с.169]. В том, что это был не А.А., а один из его прежних усатых грабителей, убеждает «кулак», которого отродясь у него не было: «Акакий Акикиевич хотел было уже закричать «караул», как другой приставил ему к самому рту кулак величиною с чиновничью голову...» [с.156] и «привидение вдруг оглянулось и, остановясь, спросило: «Тебе чего хочется?» – и показало такой кулак, какого и у живых не найдешь» [с.169]. На проверку остаётся доказанным лишь эпизод схватывания А.А. «значительного лица» за одну из наиболее частотных в тексте «Шинели» деталей – «шинельный воротник» [с.168]. Ещё раз напомним сказанные при этом А.А. слова: «твоей-то шинели мне и нужно!». Настал наконец-то вожделенный миг, в котором А.А. находит успокоение и который вызывает иронию к предшествующим признакам мутации А.А. из чиновника в человека. О мести за поруганное достоинство и честь, как, к примеру, робкого Евгения из «Медного всадника», не приходится

и думать в отношении к этому перевернутому, травестийному «благородному разбойнику». Невеста Евгения подменена в литературе и в жизни шинелью Акакия. Как пушкинская старуха, А.А. не останавливается на новом корыте, а желает стать «значительным лицом» со всеми копированными привилегиями, и это экспериментальное предупреждение о «маленьком человеке» у власти будет продолжено в русской литературе Ф. Достоевским («Село Степанчиково и его обитатели») и А. Чеховым («Человек в футляре»).

Циклический сюжет пушкинской сказки оканчивается возвращением к «нулевому варианту», сюжет гоголевской «Шинели» не имеет завершения, его развязка представляется ситуативной, временной и мнимой (последние слова о привидении: «скрылось совершенно в ночной темноте» [с.169]), а в затекстовой реальности повести ожидается бесконечное её копирование. История А.А. может повториться, поскольку, несмотря на жанровые интонации и слова плача повествователя по покойнику – «Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто в нем его и никогда не было» [с.163], – всё же «на другой день уже на его месте сидел новый чиновник, гораздо *выше ростом* и выставлявший буквы уже не таким прямым почерком, а гораздо наклоннее и *косее*» [с.164]. Может, это «родственник» косоного Петровича и дальний потомок высокорослого Петра I. Начинается круговорот снятия шинелей, шинели пошли по рукам, вернее, по плечам. И можно предположить по уже по наметившейся честолюбивой градации – капот – новая шинель – шинель «значительного лица», что всякий А.А., искушаемый дьяволом Российского бюрократического государства, продолжит свою «шинельную» карьеру во внутренней, жизненной перспективе гоголевской повести, а значит, продолжение следует... Постпозиция non-finito.

Цитированная литература

1. Гоголь Н.В. Собрание сочинений в семи томах. – Т. 3. – М., 1966-1967. (В дальнейшем текст «Шинели» цитируем по этому изданию, указывая в скобках страницу; ссылки на другие произведения сопровождаем указанием номера тома).
2. Лебедев А. Чаадаев. – М., 1965.

3. Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. О прозе. Сборник статей. – Л., 1969

Анотація

У статті пропонується звернутися до тексту «Шинелі» з позиції поетики «висловленого» і «не-висловленого». Автором статті акцентовано необхідність залишатися читачем, який претендує на володіння літературознавчим сказанням, оскільки саме така позиція дає можливість відповісти на питання як читати власне гоголівський текст.

Annotation

The article offers to read the text of “The Overcoat” from the point of view of poetics of “said” and “non-said”. The author of the article emphasizes the necessity to remain a reader who claims to master the literary criticism narration, as this position gives a possibility to answer the question of how to read Gogol’s text.

Стаття надійшла до редакції 29.04.2009

Статья поступила в редакцию 29.04.2009

Учитывая юбилейный характер сборника, представляем вниманию читателей не-академический подход к постижению контекстуальных и интертекстуальных парадигм «Шинели».

Владислав Кривонос

ЗНАЧИТЕЛЬНОЕ ЛИЦО*

ЯВЛЕНИЕ I

Хлестаков и Осип.

Хлестаков. Ну что, видишь, дурак, каким я теперь сделался значительным лицом. *(Подходит к зеркалу и старается придать своему лицу строгое выражение.)* Как вы смеете? Знаете ли вы, с кем говорите? Понимаете ли, кто стоит перед вами?

Осип *(в сторону)*. Вот горячится! А вчера еще был незначительным лицом. Батюшка пришлет денежки... и пошел кутить, в картишки играть. Иной раз всё до последней рубашки спустит, так что на нем всего останется сертучишка да шинелишка.

Хлестаков. Пусть низшие чиновники встречают меня еще на лестнице, когда я прихожу в должность. Чтобы ко мне являться прямо никто не смел. Чтобы всё шло порядком строжайшим: коллежский регистратор докладывал бы губернскому секретарю, губернский секретарь – титулярному или какому другому, и чтобы уже таким образом дело доходило до меня. Чтобы чиновники, завидя меня издали, оставляли свое дело и ожидали, стоя навтыжку, пока я пройду через комнату. А если посетители там спросят, скоро ли будет генерал, то отвечай, что генерал занят.

Осип *(в сторону)*. Генерал, да только с другой стороны.

Хлестаков. Так и скажи: «Пошли, пошли! не время, завтра приходите!»

* Предлагаемая пьеска представляет собою вторую часть фантазмагории на темы Гоголя «Хлестаковщина». Первая часть См.: Кривонос В. Женитьба ревизора // Хлестаковский сборник. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2009. – С.154-160.

Осип (*воображаемым посетителям*). Пошли, пошли! чего лезете?

Хлестаков. Хорошо, хорошо! Ступай, ступай. Я распоряжусь.

Явление II

Башмачкин и чиновники.

Башмачкин. Аз... буки... веди... фита... ять...

Первый чиновник. А квартирная хозяйка, слышь, бьет его.

Другой чиновник. Скоро будет их свадьба.

Третий чиновник (*сыплет Башмачкину на голову бумажки*).

Снег пошел.

Четвертый чиновник. Холодно будет ему в капоте.

Башмачкин. Что-то Бог пошлет переписывать завтра?

Первый чиновник. А капот-то того... капут твой капот.

Башмачкин. Надо будет снести к Петровичу в починку. А то того... пропекать стало в спину. Такие щелчки дает мороз.

Явление III

Петрович и Башмачкин.

Петрович (*пытается всунуть нитку в иголку*). Не лезет, варварка, уела ты меня, шельма этакая!

Башмачкин. Здравствуй, Петрович!

Петрович. Здравия желаю.

Башмачкин. А я вот к тебе, Петрович... Шинель, право, совершенно того... на спине немного попротёрлось... работы немного...

Петрович. Нельзя поправить: худой гардероб! Шинель придется новую делать.

Башмачкин. Что ж такое? Как новую?

Петрович. Да, новую, три полсотни с лишком надо будет приложить...

Башмачкин. Полтора ста рублей за шинель!

Петрович. Русская работа. Немец возьмется сделать за два рубля.

Башмачкин. Как же новую?

Петрович. Да-с, извольте заказать новую.
Башмачкин. Этакое-то обстоятельство!

Явление IV
Башмачкин и шинель.

Башмачкин. Я так того... мечтал о тебе. Ты мне того... снилась каждую ночь. Правда, я беден, но я буду того... трудиться. Я буду сидеть за переписыванием, ты будешь того... одушевлять мои труды.

Шинель. Как можно! Я ведь не какой-то там капот.

Башмачкин. Ай, ай, ай, как хороша!..

Шинель. Вам, верно, странными показались обстоятельства нашей встречи. Но я вам открою тайну.

Башмачкин. О, какое того... небо! какой рай!..

Шинель. Только поклянитесь никогда не изменять ей.

Башмачкин. Клянусь! клянусь! Такая красавица, такие того... божественные черты.

Шинель. Я вовсе не шинель на толстой вате... на крепкой подкладке без износу... Я твоя приятная подруга жизни... Мы будем счастливы вместе... Возьми меня скорей...

Явление V
Чиновники и Башмачкин.

Чиновники. Капот капут! Капот капут! Поздравляем!
Поздравляем!

Башмачкин. Да это совсем не новая шинель. Да это так... старая шинель...

Чиновники. Вспрыснуть нужно новую шинель. Вы должны задать нам всем вечер.

Башмачкин. Так шинель-то того... старая.

Чиновники. Вечер! Хотим вечер!

Помощник столоначальника. Так и быть, я вместо Акакия Акакиевича даю вечер и прошу ко мне сегодня на чай: я же, как нарочно, сегодня именинник.

Башмачкин. Так того... этого...

Чиновники. Нельзя, неучтиво. Просто стыд и срам.

Башмачкин. Совершенно того...

Чиновники. Вот именно!

Явление VI

Башмачкин и чиновники.

Башмачкин. Пора уже... того...

Чиновники. Чудная шинель! Замечательная шинель!
Прекрасная шинель! По бокаду шампанского в честь обновки!

Башмачкин. Так-то оно так... этак вот...

Чиновники. Еще шампанского!

Башмачкин. Так ведь того...

Чиновники. Чудная шинель! Замечательная шинель!
Прекрасная шинель!

Явление VII

Башмачкин и два человека с усами.

Башмачкин. Фонари того... не горят. Точное море вокруг. Нет,
лучше и не глядеть.

Первый человек с усами. А ведь шинель-то моя!

Башмачкин (*испуганно*). А-а-а-а...

Второй человек с усами. А вот только крикни! (*Снимает с
Башмачкина шинель, дает ему пинка в зад и убегает.*)

Башмачкин (*кричит*). Караул! караул!

Явление VIII

Башмачкин и полицейский.

Полицейский. Кто кричал?

Башмачкин. Грабят человека! грабят человека!

Полицейский. Не видал ничего. Видал, остановили два
человека, думал, приятели. А почему так поздно возвращались?

Башмачкин. А-а-а-а.... Грабят человека! грабят человека!

Полицейский. Не видал ничего. А не были ли в каком непорядочном доме?

Башмачкин. А-а-а-а... Грабят человека! грабят человека!

Полицейский. Вместо того, чтоб кричать, обратились бы лучше к одному значительному лицу. Пусть он снесется с кем следует.

Явление IX

Хлестаков и Степан Варламович.

Хлестаков. Я только на две минуты захожу в департамент с тем только, чтобы сказать: это вот так, это вот так, а там уж чиновник для письма, эдакая крыса, пером только: тр, тр... пошел писать.

Степан Варламович. И-ва-ва... ва.

Хлестаков. А любопытно взглянуть ко мне в переднюю, когда я еще не проснулся. Графы и князья толкутся и жужжат там, как шмели, только и слышно ж, ж, ж... Мне даже на пакетах пишут: ваше превосходительство. У меня: ни, ни-ни!.. уж у меня ухо остро! уж я... Бывало, прохожу через департамент – просто землетрясение – всё дрожит, трясется как лист. (*Степан Варламович трясется от страха.*) О! я шутить не люблю. Я им всем задал острастку. Меня сам государственный совет боится.

Степан Варламович (*силится выговорить*). И-ва-ва... ва.

Хлестаков (*быстрым отрывистым голосом*). Что такое?

Степан Варламович. И-ва-ван А-а-брамыч...

Хлестаков (*таким же голосом*). Какой такой Абрамыч? Не разберу ничего, всё вздор. (*Хлестаков выходит; вбегают супруга Хлестакова.*)

Явление X

Степан Варламович и супруга Хлестакова.

Степан Варламович (*перестает дрожать*). В жисть не был в присутствии такой важной персоны. Интересно, кто он такой в рассуждении чина? Я думаю, чуть ли не генерал.

Супруга Хлестакова. О чинах его мне и нужды нет. Мы, женщины, кой-что знаем такое...

Степан Варламович. В детстве был он такой маленький, худенький... Вместе росли... в Саратовской губернии... А теперь, гляжу, строг... Любит этак распекать.

Супруга Хлестакова. Да, порядок любит, чтоб всё было в исправности (*хихикает*).

Степан Варламович. Такие люди нужны в благоустроенном государстве.

Супруга Хлестакова (*продолжает хихикать*). И еще кое-где... очень даже нужны. (*Супруга Хлестакова уходит, входит Хлестаков, за ним Осип.*)

Явление XI

Степан Варламович, Хлестаков, Осип.

Осип. Там какой-то чиновник явился, спрашивает, примете ли его по срочному делу. Прикажете принять?

Хлестаков. Вот-еще! мне нет до него никакого дела. Душа моя жаждет просвещения! Сочинить что-нибудь этакое... Пусть потом.

Осип (*в сторону*). Нет, вишь ты, нужно показать себя...

Хлестаков. А хорошо бы одеть тебя сзади в золотую ливрею.

Осип. Чего изволите?

Хлестаков. Ступай. (*Осип уходит.*)

Явление XII

Хлестаков и Степан Варламович.

Хлестаков. Принять или не принять? Не будет ли это много с моей стороны? Не будет ли это фамильярно?

Степан Варламович. Не могу-с знать.

Хлестаков (*очень громко*). Система нужна. Строгость, строгость и строгость! Этак-то, Степан Варламыч!

Степан Варламович (*заикаясь*). Так-то, Ива-ван... Александрыч.

Явление XIII

Те же и Осип.

Осип. Там какой-то чиновник явился... по срочному делу...

Хлестаков. Кто такой? Какой-то чиновник? А! может подождать, теперь не время. *(Осип выходит.)*

Явление XIV

Хлестаков и Степан Варламович.

Хлестаков. Этак-то, Степан Варламыч!

Степан Варламович *(заикаясь)*. Так-то, Ива-ван... Александрыч.

Явление XV

Те же и Осип.

Осип. Там какой-то чиновник...

Хлестаков. Да, ведь там стоит, кажется, чиновник; скажи ему, что он может войти. *(Осип уходит; входит Башмачкин.)*

Явление XVI

Хлестаков, Степан Варламович, Башмачкин.

Хлестаков *(обращаясь к Степану Варламовичу и к Башмачкину)*. По моему мнению, что нужно? Нужно только, чтобы тебя уважали, любили искренно – не правда ли?

Степан Варламович. Так точно-с.

Башмачкин. Того-с...

Хлестаков. Я, признаюсь, рад, что вы одного мнения со мною. Не хотите ли сигарку?

Башмачкин. Того-с...

Хлестаков. Сигарочки по двадцати пяти рублей сотенка, просто, ручки себе поцелуешь, как выкуришь.

Башмачкин. Того-с...

Хлестаков. Вы, как я вижу, не охотник до сигарок. А я признаюсь: это моя слабость. Вот еще насчет женского полу, никак не могу быть равнодушен. А вам какие больше нравятся, брюнетки или блондинки?

Башмачкин. Того-с...

Хлестаков. Верно, уж какая-нибудь брюнетка сделала вам маленькую загвоздочку. Признайтесь, сделала?

Башмачкин *молчит.*

Хлестаков. А! а! покраснели, видите, видите! Отчего ж вы не говорите?

Башмачкин. Оробел, ва-ва...

Хлестаков. Оробели? А в моих глазах точно есть что-то такое, что внушает робость. По крайней мере я знаю, что ни одна женщина не может их выдержать: не так ли? *(Затемнение.)*

Явление XVII

Хлестаков и Каролина Ивановна.

Хлестаков. Эй, миленькая, постой! Постой, тебе говорят!

Каролина Ивановна. Ихь шпрэхе дойч.

Хлестаков. Гутэн морген!

Каролина Ивановна. Гутэн абэнт!

Хлестаков. Звать тебя как? Ви хайсэн зи?

Каролина Ивановна. Каролина Иффановна.

Хлестаков. Зэр гут!

Каролина Ивановна. Ихь комэ аус айнэр кляйнен провинштат. Как это по-русски? Я есть с маленький провинциальный городок...

Хлестаков. Майнэ либэ! *(Затемнение.)*

Явление XVIII

Хлестаков, Степан Варламович, Башмачкин.

Хлестаков *(Башмачкину).* Что вам угодно?

Башмачкин. Шинель того... совершенно новая... ограблен самым бесчеловечным образом... нельзя ли просить обер-полицмейстера... чтоб отыскал... совершенно новая... бесчеловечным образом... того.

Хлестаков. Что вы, милостивый государь, не знаете порядка? куда вы зашли? не знаете, как водятся дела? Об этом вы бы должны были прежде подать просьбу в канцелярию, она пошла бы к

столоначальнику, к начальнику отделения, а потом передана была бы секретарю, а секретарь доставил бы ее уже мне.

Башмачкин. Но, ваше превосходительство, я, ваше превосходительство, осмелился утрудить потому, что секретари того... ненадежный народ...

Хлестаков. Что, что, что? откуда вы набрались такого духу? Откуда вы мыслей таких набрались? Что за буйство такое распространилось между молодыми людьми против начальников и высших! Знаете ли вы, кому это говорите? Понимаете ли вы это? понимаете ли это? я вас спрашиваю.

Башмачкин (*трясется*). Ва-ва-ва-ва...

Степан Варламович *тоже трясется*.

Хлестаков (*кричит на Башмачкина*). Как вы смеете? Знаете ли вы, с кем говорите? Понимаете ли, кто стоит перед вами?

Башмачкин (*трясется еще сильнее*). Ва-ва-ва-ва....

Хлестаков (*любезным тоном, довольный произведенным впечатлением*). Хорошо, хорошо; я об этом постараюсь, я буду говорить... я надеюсь... всё это будет сделано, да, да. Очень хорошо. Мне очень приятно. (*Выпроваживает Башмачкина; следом откланивается Степан Варламович.*)

Явление XIX

Хлестаков один.

Государственный человек! (*Красуется.*) Пусть кто-нибудь скажет, что меня за кого-то другого приняли.

Явление XX

Башмачкин и шинель.

Башмачкин (*бредит*). А шинель-то моя! Моя шинель... Моя...

Шинель. Твоя, конечно, твоя. Приятная подруга жизни, согласившаяся пройти с тобой вместе жизненную дорогу.

Башмачкин. Ты того... лучше всех на свете.

Шинель. Скучно на этом свете...

Башмачкин. Петрович! Поправить надо шинель... устроить западни для воров... Всюду воры... за дверью... под кроватью... Ай, ай, под одеяло залезли!

Шинель. Надо обратиться к его превосходительству... к значительному лицу... он поможет.

Башмачкин. Виноват, ваше превосходительство... твою мать... ваше превосходительство... твою мать... твою мать...

Явление XXI

Полицейские и привидение.

Первый полицейский. Завелся тут мертвец, ищет какой-то утащенной шинели и сдирает со всех плеч всякие шинели.

Другой полицейский. Велено поймать мертвеца, живого или мертвого.

Третий полицейский (*зовет первых двух*). Сюда, ко мне! Схватил его! Подержите чуток, табачку вытащу понюхать.

Привидение *чихает*.

Третий полицейский (*протирает глаза*). Глаза забрызгал.

Первый полицейский (*протирает глаза*). И мне.

Другой полицейский (*протирает глаза*). И мне.

Третий полицейский. И след пропал.

Первый полицейский (*кричит кому-то*). Эй ты, ступай свою дорогою!

Другой полицейский. Пошел, пошел.

Явление XXII

Хлестаков и привидение.

Хлестаков. А не мешало бы и развлечься. Не отправиться ли мне к Каролине Ивановне?

Привидение (*хватает Хлестакова за воротник*). А! так вот ты наконец! Наконец я тебя того, поймал за воротник! твоей-то шинели мне и нужно! Не похлопотал об моей, да еще распек – отдавай же теперь свою!

Хлестаков (*испуганно*). Вы, видно, в дороге совершенно издержались... хотя иногда очень заманчиво поиграть... (*Сбрасывает с плеч шинель.*) Вот, возьмите, после вернете.

Привидение. Моя была того... лучше! На толстой вате... с крепкой подкладкой...

Хлестаков. Да берите, берите займы... Ведь мне никакой нет теперь в ней надобности.

Привидение. Ну, Питер, ну, город наш! (*Исчезает.*)

Хлестаков. Всё зависит от той стороны, с которой кто смотрит на вещь...

Явление XXIII

Хлестаков и супруга Хлестакова.

Супруга Хлестакова. Ты сегодня совсем бледен.

Хлестаков. Да какое он имел право, да как он смел в самом деле? Да вот я... Я не посмотрю ни на кого... я говорю всем: я сам себя знаю, сам.

Супруга Хлестакова. Не прикажете ли отдохнуть... вот и комната и всё, что нужно.

Хлестаков. Извольте: я готов отдохнуть. Что шинель? Шинель вздор. У меня дом первый в Петербурге.

Супруга Хлестакова. Сегодня какая странная погода...

Хлестаков. А ваши губки, сударыня, лучше нежели всякая погода.

Супруга Хлестакова. Любовь! Я не понимаю любовь... я никогда и не знала, что за любовь... (*Уводит Хлестакова в другую комнату.*)

Явление XXIV

Голоса Хлестакова и его супруги.

Голос: Хлестакова. Да как вы смеете? Понимаете ли, кто перед вами? Понимаете ли это?

Голос: супруги Хлестакова. Пустяки, совершенные пустяки!

Голос: Хлестакова. Мейне фрау... майнэн шинель...

Слышно, как где-то играет испорченная шарманка.
Мальбруг в поход собрался,
Мальбруг в поход собрался,
Мальбруг в поход собрался,
Мальбруг в поход собрался,
Мальбруг в поход собрался...

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бельтраме Ф. – доктор філологічних наук, професор Державного університету м. Трієст (Італія).

Вайскопф М.Я. – доктор філологічних наук, професор Єрусалимського університету (Ізраїль).

Звиняцьковський В.Я. – доктор філологічних наук, професор, проректор з наукової роботи Українсько-американського гуманітарного інституту (Київ).

Зирянов О.В. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедру російської літератури Уральського державного університету ім. О.М. Горького (м. Єкатеринбург).

Іванюк Б.П. – доктор філологічних наук, професор завідувач кафедру російської класичної літератури і теоретичного літературознавства державного університету Єльця імені І.О.Буніна.

Кравченко О.А. – кандидат філологічних наук, докторант Донецького національного університету.

Кривоніс В.Ш. – доктор філологічних наук, професор кафедри російської, зарубіжної літератури і методики викладання літератури Поволзької державної соціально-гуманітарної академії; завідувач кафедру теорії та історії літератури державного обласного університету Самари ім. Наянної.

Платонова Н.А. – філолог, випускниця аспірантури Донецького національного університету.

Свенцицька Е.М. – доктор філологічних наук, в.о. професора кафедри російської літератури Донецького національного університету.

Светлікова І.Ю. – кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник Російського інституту історії мистецтв (РІИМ РАН).

Сошкін Є.П. – поет і філолог, Ізраїль.

Федоров В.В. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедру російської літератури Донецького національного університету.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бельтраме Ф. – доктор филологических наук, профессор Государственного университета г. Триест (Италия).

Вайскопф М.Я. – доктор филологических наук, профессор Иерусалимского университета (Израиль).

Звиняцковский В.Я. – доктор филологических наук, профессор, проректор по научной работе Украинско-американского гуманитарного института (Киев).

Зырянов О.В. – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы Уральского государственного университета им. А.М. Горького (г. Екатеринбург).

Иванюк Б.П. – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской классической литературы и теоретического литературоведения Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина.

Кравченко О.А. – кандидат филологических наук, докторант Донецкого национального университета.

Кривонос В.Ш. – доктор филологических наук, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии; заведующий кафедрой теории и истории литературы Самарского государственного областного университета им. Наяновой.

Платонова Н.А. – филолог, выпускница аспирантуры Донецкого национального университета.

Свенцицкая Э.М. – доктор филологических наук, и.о. профессора кафедры русской литературы Донецкого национального университета.

Светликова И.Ю. – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Российского института истории искусств (РИИИ РАН).

Сошкин Е.П. – поэт и филолог, Израиль.

Федоров В.В. – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы Донецкого национального университета.

ЗМІСТ

| | | |
|----------------|--|---|
| Кравченко О.А. | «Шинельні» шляхи філології (замість передмови) | 6 |
|----------------|--|---|

РОЗДІЛ 1. ЯК ЗРОБЛЕНО СТАТТЮ Б. ЕЙХЕНБАУМА

| | | |
|-----------------|---|----|
| Светлікова І.Ю. | Витоки російського формалізму: традиція психологізму і формальна школа | 10 |
| Зиранов О.В. | Хто вийшов із гоголівської «Шинелі»: (до питання про феноменологію читацького сприйняття) | 13 |
| Свенцицька Е.М. | Слово і герой у повісті М.В. Гоголя «Шинель» | 43 |

РОЗДІЛ 2. КОНЦЕПТИ «ШИНЕЛІ»: ГЕНЕЗИС, ПОЕТИКА, ОНТОЛОГІЯ

| | | |
|----------------------|---|-----|
| Вайскопф М.Я. | Матеріал і крій гоголівської «Шинелі» | 55 |
| Звиняцьковський В.Я. | Так з чого ж зроблено шинель А.А. Башмачкина і «Шинель» М.В. Гоголя? | 67 |
| Сошкін С.П. | Чому Акакій Акакійович впав навznak | 80 |
| Бельтраме Ф. | Гоголь і Блаженний Августин: (до тлумачення художнього задуму повісті «Шинель») | 114 |
| Федоров В.В. | Поетичний конфлікт «Шинелі» | 126 |
| Кравченко О.А. | Примари «Шинелі»: про природу фантастичного в повісті М.В. Гоголя | 136 |
| Платонова Н.А. | Про двосвіття в «Шинелі» М.В. Гоголя | 156 |
| Кривоніс В.Ш. | Проблема смислової межі в анекдоті (Лев Лосєв, Гоголь та історія про бідного чиновника) | 172 |
| Іванюк Б.П. | «Шинель» М.В. Гоголя: нотатки не-гоголезнавця | 189 |

ДОДАТОК

| | | |
|------------------------------|--------------|-----|
| Кривоніс В.Ш. | Значна особа | 220 |
| Відомості про авторів | | 232 |

СОДЕРЖАНИЕ

| | | |
|----------------|---|---|
| Кравченко О.А. | «Шинельные» пути филологии (вместо предисловия) | 6 |
|----------------|---|---|

РАЗДЕЛ 1. КАК СДЕЛАНА СТАТЬЯ Б. ЭЙХЕНБАУМА

| | | |
|-----------------|---|----|
| Светликова И.Ю. | Истоки русского формализма: традиция психологизма и формальная школа | 10 |
| Зырянов О.В. | Кто вышел из гоголевской «Шинели»: (к вопросу о феноменологии читательского восприятия) | 13 |
| Свенцицкая Э.М. | Слово и герой в повести Н.В. Гоголя «Шинель» | 43 |

РАЗДЕЛ 2. КОНЦЕПТЫ «ШИНЕЛИ»: ГЕНЕЗИС, ПОЭТИКА, ОНТОЛОГИЯ

| | | |
|--------------------|--|-----|
| Вайскопф М.Я. | Материал и покррой гоголевской «Шинели» | 55 |
| Звянецковский В.Я. | Так из чего же сделана шинель А.А. Башмачкина и «Шинель» Н.В. Гоголя? | 67 |
| Сошкин Е.П. | Почему Акакий Акакиевич упал навзничь | 80 |
| Бельтраме Ф. | Гоголь и Блаженный Августин: (к истолкованию художественного замысла повести «Шинель») | 114 |
| Федоров В.В. | Поэтический конфликт «Шинели» | 126 |
| Кравченко О.А. | Призраки «Шинели»: о природе фантастического в повести Н.В. Гоголя | 136 |
| Платонова Н.А. | О двоимирии в «Шинели» Н.В. Гоголя | 156 |
| Кривонос В.Ш. | Проблема смысловой границы в анекдоте (Лев Лосев, Гоголь и история о бедном чиновнике) | 172 |
| Иванюк Б.П. | «Шинель» Н.В. Гоголя: заметки не-гоголеведа | 189 |

ПРИЛОЖЕНИЕ

| | | |
|---------------------|-------------------|-----|
| Кривонос В.Ш. | Значительное лицо | 220 |
| Сведения об авторах | | 233 |
| | | 235 |

Требования к оформлению статей “Литературоведческого сборника”

Для публикации материалов в сборнике необходимо представить текст статьи в виде контрольной распечатки и дискеты с файлом, содержащем эту статью. Статья на дискете должна быть предоставлена в формате Microsoft Word 97, набрана шрифтом Times New Roman, размер шрифта – 14, междустрочный интервал – одинарный, отступы по краям полей страницы – 2,5 см.

На первой странице печатаются: УДК; ФИО автора; название статьи. В конце статьи обязательны аннотации: на украинском и английском языках (если статья на русском языке); на русском и английском (если статья на украинском языке); на русском и украинском языках (если статья на английском); на русском, украинском и английском (если статья публикуется на любом другом языке, кроме названных).

В конце статьи приводится список литературы (под заголовком **“Цитированная литература”**), оформленный в соответствии с требованиями ВАК Украины. Литература в тексте статьи подается в порядке появления, без указания издательств и общего количества страниц. В теле статьи она отмечается в квадратных скобках : [1, с.]. Сноски ставятся внизу страницы и обозначаются звездочками “*”. Страницы нумеруются карандашом в контрольной распечатке.

Согласно постановлению ВАК Украины от 15.01.2003 № 7-01/1 в содержательное оформление статьи должны входить такие элементы: а) постановка проблемы в общем виде и ее связь с важными научными или практическими заданиями; б) анализ последних исследований и публикаций, в которых начато решение данной проблемы и на какие опирается автор, выделение нерешенных ранее частей общей проблемы, которым посвящена статья; в) формулирование целей статьи (постановка задания); г) подача основного материала исследования с полным обоснованием полученных научных результатов; д) выводы из данного исследования и перспективы дальнейших поисков в данном направлении.

На отдельном листе подаются общие сведения об авторе: имя, фамилия, отчество (полностью), место работы, звание, должность, контактная информация (адрес (рабочий или домашний), номер телефона, электронный адрес).

УДК 82.0

Літературознавчий збірник. – Вип. 37-38. – Донецьк: ДонНУ,
2009. – 239с.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного
літературознавства.

Для наукових працівників, спеціалістів-філологів, аспірантів і
студентів філологічних факультетів, викладачів-словесників.

Рецензенти:

Тюпа В.І., доктор філологічних наук, професор.

Мироненко Л.А., доктор філологічних наук, професор;

Адреса редакції: 83055, м. Донецьк-55, вул. Університетська, 24,
Донецький національний університет, філологічний факультет.

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецький національний університет, 2009

Підписано до друку 21.09.2009 р. Формат 60х90/16. Папір типографський.
Офсетний друк. Умовн. друк. арк. 14,94. Тираж 300 прим. Замовлення №210909/17

Видавництво Донецького національного університету,
83001, м.Донецьк, вул. Університетська, 24
Надруковано: Центр інформаційних комп'ютерних технологій
Донецького національного університету,
83001, м.Донецьк, вул. Університетська, 24
Свідцтво про держреєстрацію:
серія ДК №1854 від 24.06.2004 р.