

НАБОВОВСКИЙ ВОПРОС К «ШИНЕЛИ» ГОГОЛЯ

Вероятно, абсолютно излишне описывать хорошо известную книгу В. Набокова о Гоголе. Лучше очертить некую линию, которая обозначит крайности анализа гоголевского стиля писателем-эмигрантом. Стремление освободить литературу от референциальности то и дело приводит к освобождению литературного текста от семантики. Так возникают эпатажные формулировки, например: «Сюжет “Ревизора” так же не имеет значения, как и все сюжеты гоголевских произведений»¹. Замыкание литературного слова на себя приводит к тем же эффектам в описании произведения, какие возникают, скажем, у позднего Барта при разговоре о стиле Малларме – точка в истории литературы и точка в истории критики, которые в известный период нашей науки стали выдаваться за ее универсалии. И тогда «тайны иррационального, познаваемые при помощи рациональной речи», как Набоков определил поэзию, становятся источником «не смеха и не слез», а «блаженного мурлыканья» (443).

Словом, это позиция эстета, оставшаяся, было уже сказано, не без последователей. Совершенно так же Д. Фангер пишет в своей замечательной монографии о «чистом удовольствии повествования»², а относительно недавно К. Попкин посвятила большой раздел своей книги тому, что на разные лады варьировала эту мысль³. Подобные эстетические взгляды ценны тем, что, помимо вклада в изучение стиля писателя, если перед нами даровитый ученый, они дают хороший контрастный фон и хорошую отправную точку, когда мы все-таки рискнем понять смысл произведения, а не какие-то необязательные «тайны иррационального», долженствующие вызвать «блаженное мурлыканье».

Примем за точку отсчета тот факт, что и в повести «Шинель» в работе константа гоголевского повествования — неоднородность его субъекта, динамичность образа повествователя⁴. С одной стороны — отказ рассказчика от своей авторитетной роли. С другой — уверенный поток избыточной информации (я беру только аспект компетенции рассказчика, учитывая при этом, что стилистические и тематические перепады не менее существенно влияют на смыслообразование). Эта игра с компетенцией повествователя включает один из механизмов смыслообразования, до сих пор не учтенный интерпретаторами. Понять, как действует этот механизм, нам поможет один вопрос, поставленный В. Набоковым по поводу «Шинели».

Он высказывается о «Шинели» в духе синхронного его книге экзистенциализма: «Акакий Акакиевич абсурден потому, что он трагичен, потому, что он человек, и потому, что он был порожден теми самыми силами, которые находятся в таком контрасте с его

человечностью» (504). Ответ интересен, особенно в своей последней части, но несравненно интереснее вопрос. В самом деле, почему Акакий Акакиевич таков, каким мы его знаем? Прочитав Набокова, понимаешь, что это едва ли не самое важное в повести.

И понимаешь также, что ответ Набокова не единственно возможный. Поскольку антропологический казус Башмачкина — не единственный в своем роде в галерее гоголевских персонажей. Просто история тех двух героев, которые приходят в данном случае на ум, дана в полном виде — от полноты жизни к крайней деградации. Я имею в виду Афанасия Ивановича Товстогуба и Плюшкина. Приведу четыре цитаты, каждая четная из которых будет соответствовать аналогичным принципам изображения в повести «Шинель».

«А ведь было время, когда он только был бережливым хозяином! был женат и семьянин, и сосед заезжал к нему пообедать, слушать и учиться у него хозяйству и мудрой скупости. Все текло живо и совершенно размеренным ходом: двигались мельницы, валяльни, работали суконные фабрики, столярные станки, прядильни <...> Но добрая хозяйка умерла; часть ключей, а с ними мелких забот, перешла к нему...» (VI, 117-118).

«У одного из строений Чичиков скоро заметил какую-то фигуру <...> Долго он не мог распознать, какого пола была фигура: баба или мужик. Платье на ней было совершенно неопределенное, похожее очень на женский капот...» (VI, 114).

«Афанасий Иванович очень мало занимался хозяйством <...> все бремя правления лежало на Пульхерии Ивановне. Хозяйство Пульхерии Ивановны состояло в беспрестанном отпирании и запираании кладовой, в солении, сушении, варении бесчисленного множества фруктов и растений <...> Всей этой дряни наваривалось, насоливалось, засушивалось такое множество, что, вероятно, она потопила бы наконец весь двор, потому что Пульхерия Ивановна <...> любила готовить еще на запас...» (II, 19).

«Навстречу вышел старик <...> я заметил во всем какой-то странный беспорядок <...> словом, я ощутил в себе те странные чувства, которые овладевают нами, когда мы вступаем в первый раз в жилище вдовца <...> за столом подали один нож без колодочки; блюда уже не были приготовлены с таким искусством. О хозяйстве я не хотел и спросить <...> Когда мы сели за стол, девка завязала Афанасия Ивановича салфеткою <...> без того он бы весь халат свой запачкал соусом» (II, 34-35).

Аналогии, а точнее — эквивалентности (в терминах В. Шмида⁵), очевидны. Поэтому рассмотрим по возможности полный список подобных эквивалентностей, включив в рассмотрение эквивалентности-противопоставления с еще одним вдовцом — Иваном Ивановичем Перерепенко — и не теряя из вида нашего главного героя — Башмачкина.

Все четыре героя близки друг другу возрастом; многократно отмеченный в литературе инфантилизм героев «Старосветских помещиков», «Повести о том...» и «Шинели»

принимает у Плюшкина, пожалуй, наиболее выпуклые формы. Подчеркнута в повестях и бездетность (у Ивана Ивановича, так сказать, «фиктивная»), за исключением Плюшкина.

Наиболее очевидно сходство в способе изображения внешности Товстогуба и Башмачкина: «Навстречу вышел старик <...> он согнулся уже вдвое против прежнего <...> Часто поднимал он ложку с кашею и, вместо того чтобы подносить ко рту, подносил к носу; вилку свою, вместо того чтобы воткнуть в кусок цыпленка, он тыкал в графин...» (II, 34-35).

«...чиновник <...> низенького роста, несколько <...> подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек <...> 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» (III, 141, 145).

Маркируется старообразность героев и их неряшливость за столом, черта, выделенная и в образе Плюшкина. Этот мотив в инвертированном виде (что закономерно) соотнесен и с героем «Повести о том...»: «Иван Иванович очень сердится, если ему попадетя в борщ муха: он тогда выходит из себя и тарелку кинет, и хозяину достанется» (II, 227). Нас не должна смущать мотивная инверсия случая Перерепенко (в гоголевской характерологии он и Башмачкин противопоставлены), важнее то, что противопоставление строится по одним и тем же маркированным признакам. Перерепенко «имеет дар говорить необычайно приятно» (II, 226), «имел глаза чрезвычайно зоркие» (II, 239) — ср. подслеповатость и косноязычие Башмачкина.

Последнее качество как окказиональная деталь акцентировано в эпизоде похорон Пульхерии Ивановны: «Он поднял глаза свои, посмотрел смутно и сказал: “Так вот это вы уже и погребли ее! Зачем?!...” Он остановился и не докончил своей речи» (II, 33), — ср. в «Шинели»: «...он даже имел обыкновение совсем не оканчивать фразы» (III, 149).

Функцию сближения персонажей, кроме мотива «шинели», начинают выполнять подробные описания наряда Плюшкина. Прежде всего бросается в глаза сопоставление с «женским капотом», цитированное ранее; приведу соответствующий фрагмент «Шинели»: «...шинель Акакия Акакиевича служила тоже предметом насмешек чиновникам; от нее отнимали даже благородное имя шинели и называли ее капотом. В самом деле она имела какое-то странное устройство: воротник ее уменьшался с каждым годом более и более, ибо служил на подтачивание других частей ее. Подтачивание не показывало искусства портного и выходило, точно, мешковато и некрасиво» (III, 147). В «Мертвых душах», конечно, мы не найдем этому точного текстуального совпадения: «Гораздо замечательнее был наряд его: никакими средствами и стараниями нельзя бы докопаться, из чего состряпан был его халат: рукава и верхние полы до того засалились и залоснились, что походили на юфть, какая идет на сапоги; назади вместо двух болтались четыре полы, из которых охлопьями лезла

хлопчатая бумага» (VI, 116). Но такое совпадение и не требуется при той центральной роли, которую мотив «шинели» играет в повести. Зато «Мертвые души» включают и мотив новой одежды: «Александра Степановна приехала с двумя малютками и привезла ему <...> новый халат, потому что у батюшки был такой халат, на который глядеть не только было совестно, но даже стыдно» (VI, 120). В «Старосветских помещиках» Пульхерия Ивановна приказывает мужу: «Атласного платья <...> не надевайте на меня: мертвой уже не нужно платье. На что оно ей? А вам оно пригодится: из него сошьете себе парадный халат на случай, когда приедут гости, то чтобы можно было вам прилично показаться и принять их» (II, 31). Замечательно, что и повесть о двух Иванах открывается именно представлением бекеша: «Славная бекеша у Ивана Ивановича! отличнейшая!...» (II, 223). Во всех этих случаях новая одежда как бы замещает умершую жену. То же происходит и с Башмачкиным, обретающим в новой шинели «приятную подругу жизни» (III, 154).

Наконец, несколько маргинальных уподоблений. Небезынтересен рот Ивана Ивановича, «похожий на букву ижицу», в минуту гнева приобретающий очертания буквы «он». Запечатленное рисунком губ слово остается в пределах местоимения – иже, онъ, — что соответствует любимой частице Башмачкина «того» (с местоименным генезисом). Интересно и то, что двойник Перерепенко, «другой Иван Иванович», маркирован сходным образом с двойником Башмачкина – чиновником, севшим на его место: «не тот Иван Иванович, а другой, у которого один глаз крив» — «новый чиновник <...> выставивший буквы <...> гораздо наклоннее и косее» (III, 169).

Формальные эквивалентности не привлекли бы такого пристального внимания исследователя, если бы им не сопутствовала эквивалентность тематическая. Во всех этих случаях разворачивается один мотив: теряя подругу жизни, человек не переносит своего вдовства. Или он умирает, как Товстогуб, или душа его иссыхает, как у Перерепенко и Плюшкина, или, наконец, он (предположим) становится тем антропологическим казусом, каковой являет Башмачкин. Последствия утраты «половины души» были традиционной романтической темой.

Вероятно, это не полный список тех аллюзий, которые могут быть обнаружены в данном текстуальном поле. Тем не менее можно перейти к хронологии, поскольку этот список дает право внятно поставить вопрос о взаимозависимости текстов. Как известно, «Шинель» была впервые опубликована в первом Собрании сочинений 1842 г. вместе с повестями 1835-1836 годов. Написана она была в 1839-1841 годах, но общепринятая версия относит рождение первоначального замысла к середине 30-х: известно свидетельство Анненкова, по которому первая мысль о повести заронила в душу Гоголя в 1834 г., то есть одновременно с работой над повестями «Арабесок» и «Миргорода». С 1835 по 1842 г. Гоголь

работал над «Мертвыми душами». Поэтому мы вправе считать ближайшим контекстом повести «Шинель» именно поэму и тексты повестей из названных сборников 1835 г. Это увеличивает значимость эквивалентностных отношений при любых возможных уточнениях и оговорках.

Следовательно, можно поставить вопрос о функции данной системы эквивалентностей. И здесь надо обратиться к некоторым общим принципам гоголевской поэтики. Рассматривая последовательную смену фаз в изображении фантастического Гоголем, Ю. В. Манн выделил три этапа; их диахрония описывается как постепенный переход к принципу умолчания, невнятности, снятия явной мотивировки происходящего, как экспансия сюжетных лакун и амбивалентностей. Причинно-следственная цепочка, раскрывающая смысл мотива, проходит в своем развитии путь от развернутой последовательности эксплицитных формулировок, интегрированных в сюжет и прочитываемых однозначно, к сжатой формуле, порой — единственному словоупотреблению, утратившему связи с событийным контекстом и сконцентрировавшему весь сюжетобразующий потенциал. Восстановление смысловых возможностей мотива при этом становится задачей читателя, вынуждаемого редукцией повествовательности к заполнению сюжетных пустот наличными в контексте смысловыми парадигмами.

О редуцированности повествовательного начала в «Шинели» писалось достаточно, начиная с хрестоматийной статьи Б. Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя» и заканчивая статьей Д. Фангера «В чем же, наконец, существо “Шинели” и в чем ее особенность». Такая структура нарратива — необходимое условие того, чтобы заработало вертикальное измерение текста. Достаточно было бы кристаллика смысла, той самой сжатой формулы, вброшенной в нарратив с неопределенной синтагматикой, которая начнет эту парадигматическую работу. И эта формула отмечается с давних пор как своеобразный алогизм: «И отец, и дед, и даже шурин, и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах, переменяя только раза три в год подметки» (III, 142; подчеркнуто мной. — *С.О.*).

Поскольку осмысленное употребление лексемы «шурин» имеет пресуппозицией ситуацию «наличие жены», никак не проявившуюся в тексте, читатель может допустить, что Башмачкин вдовец — довольно-таки давно, судя по характеристике его быта и личности (допущение соответствует описанному Ю. В. Манном принципу возможности сплошной психологической мотивировки в данной группе повестей). Мы пришли, следовательно, к элементу перенасыщенного лакунами повествования, который при внимательном прочтении выполняет функцию намека, тормозящего чтение и требующего соотнесения с мотивной парадигмой⁶. Лексема «шурин» отсылает, таким образом, к перечисленным гоголевским вдовцам, и эта отсылка индуцирует цепную реакцию прочих мотивных соответствий. В

результате персонажи сближаются столь тесно, что начинаешь уподоблять их судьбы.

Антропология Башмачкина, таким образом, имеет свой исток, а его история — предысторию, но история, скрывшая в себе предысторию, рассказана по-гоголевски непросто. Неопределенная синтагматика повествования и неавторитетная болтливость рассказчика мешают читателю закрепиться на чем-нибудь большем, чем «изначальный дразнящий намек»⁷. С другой стороны, повествование и не опровергает пресуппозиций употребления лексемы «шурин». Сцена с картинкой в освещенном окошке магазина, единственный эпизод, где обсуждается знакомство Башмачкина с эротической сферой, заканчивается отказом рассказчика от своей авторитетной роли: «А может быть, даже и этого не подумал — ведь нельзя же залезть в душу человека и узнать все, что он ни думает» (III, 159).

Кроме того, отыскивается и еще один след утраченной предыстории: «Таким образом и произошел Акакий Акакиевич. Ребенка окрестили, причем он заплакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник. Итак, вот каким образом произошло все это» (III, 142-143).

При вхождении в третью фразу этого фрагмента читатель сталкивается с ощутимым разрывом повествования: заданная первой и второй фразами нарративная модель заставляет ожидать либо продолжения рассказа об обстоятельствах «происхождения» Акакия Акакиевича (ср. меру детализации), либо перехода к новой микротеме. Вместо этого, однако, читатель получает расширенный повтор первой фразы, мотивировка которого, мягко говоря, неочевидна. У читателя, следовательно, есть основания предполагать за этим повтором разрыв наррации, возможно, поглотивший часть истории.

«Проткнутая» поверхность рассказа «заклеивается бумажкой» со словом «шурин». Остаются, однако, «швы», мешающие гладко скользить по тексту. Можно сказать, что в данной реализации мотив-гипограмма (М. Риффатерр) сохраняет сюжетобразующие возможности, вынуждающие внимательного читателя следовать вертикальному измерению текста, несмотря на то, что при дальнейшем движении результаты такого парадигматического чтения вновь и вновь будут поставлены под сомнение⁸. Именно таким образом и функционирует продемонстрированная система эквивалентностей.

В чем ее смысл? Наделить героя утраченной «половиной души», поставить его в ряд высоких романтических героев, подобно тому как Поприщин занял место рядом с героем «Блаженства безумия»⁹. В конечном счете, изначально и в первую очередь очеловечить его. «Маленький человек» Гоголя не был той злобной карикатурой, какую увидел в нем Макар Девушкин. Закономерен вопрос: в чем тогда смысл той неопределенной наррации, которая вышибает опору из-под этого высокого смысла? Ведь точно так же эта наррация обходится и

с другими высокими смыслами, которые рождаются в повести — как в ходе ее собственного тематического движения, так и в ее парадигматическом измерении. Таковы, например, аналогии между Башмачкиным и Ансельмом из «Золотого горшка» или связанная Ф. Дриссенем с «Шинелью» история св. Акакия Синайского. Трудность для читателя состоит в том, что Гоголь проблематизирует возможность установить единую смысловую перспективу. Мы даже не можем вполне реконструировать историю, потому что наррация ее деконструирует. Ничего большего, чем «изначальный дразнящий намек», повесть читателю не предоставляет. Наррация, деконструирующая историю, — таков прием Гоголя в «петербургских повестях». Стиль, созданный этим приемом, — способ создания художественного смысла, который невозможно гипостазировать.

Здесь необходим более детальный разбор текстов всей группы «петербургских повестей», но в первом приближении можно сказать: смысл наррации, которая деконструирует историю, которая не дает истории состояться как системе фактов с неподвижным и неопровержимым смыслом, — в том, чтобы дать истории состояться как процессу, который невозможно остановить. Этот смысл входит в резонанс с гоголевским эстетическим чувством истории, так ярко отразившимся в статьях «Арабесок». Метафора «калейдоскопа», приложенная Д. Фангером к нарративу «Шинели», может быть применена и к отраженному в сборнике видению истории человечества. Ни один из ярко блеснувших ее фазисов не уходит в небытие, подчинившись преуказанной Апокалипсисом конечной цели. Античная эпоха соприсутствует современности («Скульптура, живопись и музыка»). В статьях «Ал-Мамун», «О средних веках» рассыпаны «блестки» дорогого для эстетического чувства Гоголя «множества индивидуальных явлений» (VIII, 14). И ход явлений этих действительно разительно похож на поворот калейдоскопа: «Век вперед — и уже исчез он, этот необыкновенный народ, так что в раздумье спрашиваешь себя: точно ли он жил и существовал или он — самое прекрасное создание нашего воображения?» (VIII, 19).

Гоголь много и охотно говорит о необходимости «связи» в изложении истории, но присмотримся повнимательнее к тому, что он имеет в виду, — связь эта «не есть та видимая, вещественная связь, которою часто насильно связывают происшествия, или система, создающаяся в голове независимо от фактов и к которой после своевольно притягивают события мира. Связь эта должна заключаться в одной общей мысли: в одной неразрывной истории человечества, перед которою и государства и события — временные формы и образы» (VIII, 26-27).

Речь идет о неартикулируемом континууме, в пределах которого само событие теряет свою значимость, оставаясь драгоценной эстетическому чувству «блесткой», но поглощаясь этой вечной длительностью, «музыкой» истории. И конец этой «музыки» стал бы для Гоголя

ничем не искупаемой катастрофой.

Все дело, видимо, в том, что помимо христианского видения истории, для которого предсказанный Апокалипсисом конец мира есть лишь начало новой эры, «новой земли» (это чувство истории всерьез заявит о себе лишь в середине 40-х годов), у Гоголя было сильно развито эстетическое чувство истории. Это вполне видно в статье «Последний день Помпеи». Живопись Д. Мартина, с которой сопоставляется картина Брюллова, безо всяких оговорок воспринимается Гоголем как апокалиптическая («...страшное явление, наконец знаменующее конец мира». — VIII, 110). Эти же смыслы («...сильные кризисы, чувствуемые целою массою». — VIII, 109) писатель чувствует и в «Последнем дне Помпеи». И вот какие слова он находит для уходящего «ветхого» дня: «Нам не разрушение, не смерть страшны — напротив, в этой минуте есть что-то поэтическое <...> нам жалка наша милая чувственность, нам жалка прекрасная земля наша» (VIII, 112).

Возможно, что структура нарратива, препятствующая застыванию истории в полноте осуществленного смысла, стала для Гоголя, еще не пережившего катастрофического обращения к ортодоксальной мысли, чем-то вроде эстетического «противоядия» против действующих в истории сил зла, которые, «по законам создателя», наконец обратят «музыку истории» к ее концу. Хаос «петербургских повестей» — это не только апокалиптический «беспорядок природы», это и романтический плодоносящий хаос, уже ищущий у Гоголя почву в земной «существенности»: «...высокое и прекрасное вырываются часто из низкой и презренной жизни или же вызываются натиском тех бесчисленных и разнохарактерных явлений, которые беспрестанно пестрят жизнь человеческую» (VIII, 88-89).

Эстетическая утопия повести «Рим», современной «Шинели» и «Мертвым душам», не случайно включила в себя картину карнавала — вечно обновляющей и оживляющей «музыку истории» силы. «Апокалипсическое понимание современной общественной жизни»¹⁰ действительно стало «палитрой», откуда писатель брал краски для своих петербургских картин. Но проблематичность наррации сделала гоголевский апокалипсис концом света с неопределенными последствиями. Открытые для бесконечного продолжения финал «Шинели» и финал 2-й ред. «Портрета» — хорошие иллюстрации к этой, может быть, не самой удачной метафоре.

В 1839 г., когда Гоголь начал работать над «Шинелью», в отрывке «Ночи на вилле», связанном со смертью молодого Виельгорского — гоголевской «половины души», он напишет: «Милый мой молодой цвет! Затем ли пахнуло на меня вдруг это свежее дуновение молодости, чтобы потом вдруг и разом я погрузился еще в большую мертвящую остылость чувств, чтобы я вдруг стал старее целыми десятками, чтобы отчаяннее и безнадежнее я увидел исчезающую мою жизнь» (III, 326). В свете этого фрагмента и после всего сказанного

слова Набокова о том, что в «бессмертной “Шинели”» Гоголь «дал себе волю порезвиться на краю глубоко личной пропасти» (503), получают новый, неожиданный смысл, как получил его набоковский вопрос, – почему Акакий Акакиевич «абсурден».

Примечания

1. Набоков В. Николай Гоголь // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 1. С. 432; далее цит. по этому изданию, указывая страницы в круглых скобках.
2. Fanger D. The Creation of Nicolai Gogol. Cambridge, Massachusetts, 1979. P. 92.
3. Popkin C. The Pragmatics of Insignificance: Chekhov, Zoshchenko, Gogol'. Stanford, 1993.
4. См. об этом: Овечкин С.В. Повести Гоголя. Принципы нарратива. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2005.
5. Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 240-267.
6. Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 84 и сл.
7. Фангер Д. В чем же, наконец, существо «Шинели» и в чем ее особенность // Гоголь: Материалы и исследования. М., 1995. С. 58.
8. «Служит ли термин “шурин” <...> синонимом дальнего родственника по женской или же по мужской линии, не имеет ровно никакого значения: какая-либо определенность здесь просто отсутствует, так как в речи рассказчика она немедленно приобретает свойство проблематичности» (Кривонос В. Трудные места «Шинели» Гоголя // Нові гоголезнавчі студії. Новые гоголеведческие студии. Вып. 2 (13). Симферополь; Киев, 2005. С. 105-106. На мой взгляд, дело обстоит сложнее: именно о «значении» слова «шурин» приходится говорить в связи с указанной мотивной парадигмой.
9. Ср., напр., повесть «Адель» М. Погодина (1832), где показана скорая смерть любящего вслед за смертью любимой, в любви к которой он видел «тоску по отчизне» (Погодин М. Повести. М., 1832. Ч. III. С. 208).
10. Маркович В.М. Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л., 1989. С. 138.