

Кузнецов А. М. Когнитология, «антропоцентризм», «языковая картина мира» и проблемы исследования лексической семантики / РАН ИНИОН. Центр гуманитар. науч.-информ. исслед., Отд. языкознания. М., 2000.

Панков А. В. Разгадка Бахтина. М., 1995.

Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры: Опыт исследования. М., 1997.

Щедровицкий Г. П. Схема мыследеятельности — системно-структурное строение, смысл и содержание // Системные исследования: Методологические приемы: Ежегодник. 1986. М., 1987.

С. В. Овечкин

КОНФЛИКТ СТРУКТУР: НАРРАЦИЯ И ИСТОРИЯ В «ПЕТЕРБУРГСКИХ ПОВЕСТЯХ» ГОГОЛЯ

«Петербургским повестям» Гоголя, если говорить об обращении исследователей к их повествовательной структуре, повезло едва ли не больше, чем «Вечерам...», которым уделила много внимания в своей монографии «Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв.» Н. А. Кожевникова. Не пытаюсь изложить здесь полностью историю вопроса, назову только две работы, принципиальные для изучения темы.

Во-первых, Ю. В. Манн, говоря о проблеме фантастического у Гоголя, привел многочисленные примеры того, что Д. Фангер удачно назвал «отказом рассказчика от своей авторитетной роли» [Фангер, 1995, 61]. Все оговорки, запинки, провалы в памяти повествователя получили свое объяснение благодаря концепции автора «Поэтики Гоголя»: вместе с другими странностями наррации и истории они делают повествуемый мир зыбким, неопределенным, словом, фантастическим в смысле Ц. Тодорова [см.: Тодоров, 1999]. Функция приема, таким образом, объясняется через специфическую гоголевскую онтологию.

Во-вторых, повествовательная структура этой группы текстов стала одной из главных тем монографии В. М. Марковича «Петербургские повести Н. В. Гоголя». Автор монографии богато проиллюстрировал свой ключевой тезис: «повествование в петербургских повестях стилистически неоднородно и явно неоднородны здесь позиция и облик повествующего лица» [Маркович, 1989, 43]. С его точки зрения, одна из функций (смыслообразующая) этой неоднородности — подключение к литературной форме возможностей «низовой» культуры, в диапазоне от анекдота до легенды. Будучи связан с мифогенным хронотопом Петербурга, такой нарратив приобретает мифологическое измерение. И в аспекте синтактики (мифогенный рассеянный субъект повествования), и в аспекте семантики (апокалиптическое вторжение хаоса в петербургский «космос») перед нами — целостная концепция.

После этого, как кажется, специальное исследование нарратива «петербургских повестей» будет иметь характер или иллюстративный, или дополнительный. Этого рода задачи я и ставлю перед собой, возвращаясь к гоголевскому тексту, поскольку всегда есть возможность того, что дополнительный смысл существенным образом повлияет на имеющуюся картину.

В самом деле, даже на первый взгляд кажется, что аспект прагматики такого нарратива В. М. Марковичем не исчерпан. Если целостность повествования обеспечена лишь тем, что «в нем всегда все расковано и всегда все возможно» [Маркович, 1989, 51], то в читательском восприятии эта игровая атмосфера смены стилистических и характерологических масок неизбежно вступит в конфликт с презумпцией единства повествующего субъекта. А поскольку единый повествующий субъект должен представлять историю и поскольку единство это нарушено, от читателя будет ускользать собственно история, ее смысл. Значит, читатель неизбежно будет сталкиваться с вопросом, поставленным В. М. Марковичем по поводу текста «Медного всадника»: «существует ли определенный смысловой итог подобных колебаний, и если существует, то каков же он?» [Там же, 90].

И тогда окажется, что в отношении «определенного смыслового итога» на рассказчика «петербургских повестей» никак нельзя положиться. Это «ненадежный повествователь». Проследим характер этой «ненадежности» на примере повести «Невский проспект».

Повествование «Невского проспекта» легко распадается на пять частей: простодушный «фельетонный» панегирик «всеобщей коммуникации Петербурга», затем — история художника Пискарева, рассказывая которую, повествователь зачастую приближается к горизонту персонажа, так что его собственные сентенции иногда трудноотличимы от несобственно-прямой речи последнего; затем — история поручика Пирогова, в которой авторская ирония скрыта (это важно) сближением повествователя со своим героем; затем — парадоксальный внутренний монолог рассказчика о «дивной игре судьбы», и, наконец, патетический финал. Эти части включают в себя более мелкие отступления от нейтрального тона, которые еще больше усложняют картину. Синтез единого мировоззренческого облика повествователя чрезвычайно затруднителен.

Действительно, дело доходит до того, что рассказчик откровенно сам себе противоречит. Допустим, что некоторые патетические пассажи в истории Пискарева можно отнести на счет несобственно-прямой речи, поскольку они кажутся передачи его восприятия. Таковы, например, фразы:

Все, что остается от воспоминания о детстве, что дает мечтание и тихое вдохновение при светящейся лампаде, — все это, казалось (здесь и далее в цитатах разрядка наша. — С. О.), совокупилось, слилось и отразилось в ее гармонических устах [Гоголь, 1984—1986, III, 14]¹.

¹ В дальнейшем ссылки на это издание даются с указанием тома и страниц.

Или другое:

Но не во сне ли все это? ужели та, за один небесный взгляд которой он готов бы был отдать всю жизнь, приблизиться к жилищу которой уже он почитал за неизъяснимое блаженство, ужели та была сейчас так благосклонна и внимательна к нему? [III, 15].

Но, во-первых, сама способность к передаче такого восприятия предполагает в рассказчике известные личностные качества. Во-вторых, и это важнее, повествователь весьма выразительно высказывается в этой части и «от себя»:

В самом деле, никогда жалость так сильно не овладевает нами, как при виде красоты, тронутой тлетворным влиянием разврата. Пусть бы еще безобразие дружилось с ним, но красота, красота нежная... она только с одной непорочностью и чистотой сливается в наших мыслях [III, 17].

И именно эта сентенция повествователя несколько ниже, в новелле о Пирогове, повторяется в речи повествователя в полностью противоположном смысле:

Красота производит совершенные чудеса. Все душевные недостатки в красавице, вместо того чтобы произвести отвращение, становятся как-то необыкновенно привлекательны; самый порок дышит в них миловидностью [III, 33].

Эта «непоследовательность» повествователя не может ускользнуть от внимания читателя. Налицо две позиции, с которых одно из ключевых событий истории Пискарева — падение красоты — будет оцениваться совершенно различным образом. В первом случае оценка события повествователем будет приближена к оценке Пискарева, и тогда оно будет восприниматься по законам восприятия трагической судьбы Ганриеты в «ужасной действительности» («Мертвый осел и обезглавленная женщина»). Такая конкретизация тем более возможна, что к поэтике «неистой школы» отсылает и стилистика [см. об этом: Зильбер, 1926, 191] одного из высказываний повествователя:

...Если был когда-нибудь влюбленный до последнего градуса безумия, стремительно, ужасно, разрушительно, мятежно, то этот несчастный был он [III, 24].

Во втором случае падение красоты не воспринимается трагически. Судьба проститутки перестает быть чем-то из ряда вон выходящим, и оценка ее повествователем гармонирует с совсем другими его фразами: «оставивши такой легкомысленный план» [III, 25] (по поводу решения Пискарева создать с проституткой семейную идиллию); «вместо того чтобы воспользоваться такой благосклонностью, вместо того чтобы обрадоваться такому случаю, какому, без сомнения, обрадовался бы на его месте всякий другой, он бросился со всех ног <...> и выбежал на улицу» [III, 17].

Ключевое событие истории в этом слое наррации фактически перестает быть событием. Структура истории перераспределяется таким образом, что один из ее элементов теряет значимость, выпадает из структуры. А поскольку

это осевой элемент, страдает и все, что на эту ось «нанизано». История Пискарева получает такую перспективу, в которой она перестает быть подлинно бытийной и становится «сновидческой». Место подлинно трагического события в ней замещают грезы Пискарева, который «столько же принадлежит к гражданам Петербурга, сколько лицо, являющееся нам в сновидении, принадлежит к существенному миру» [III, 12]. Можно возразить на это, что душевная трагедия Пискарева, какими бы фантазиями ни была порождена она, и является подлинно бытийной, как это происходит, скажем, в «Блаженстве безумия» Н. А. Полевого. В известном смысле так и есть. Эта нота безусловно присутствует в общем аккорде смысла. Но аккорд этот диссонирует. Во-первых, парная новелла благодаря системе эквивалентных мотивов (Пирогов точно так же преследует свою красавицу, так же многократно пытается добиться своей цели, так же терпит неудачу) создает для Пискарева сниженного двойника — «романтика пошлости» (В. М. Маркович). Во-вторых, что важнее, в случае Пискарева трудно говорить о традиционном романтическом конфликте мечты и существенности, поскольку с некоторыми аспектами существенности он фактически не соприкасается. Он «вплывает» из «серенького мутного колорита» [III, 13] в пространство своих грез, сквозь которые просвечивает какой-то третий мир (комната художника «с растворенным окном, сквозь которое мелькает бледная Нева и бедные рыбаки в красных рубашках» [III, 13]):

Ни к чему не думал он притронуться; глаза его без всякого участия, без всякой жизни глядели в окно, обращенное в двор, где грязный водовоз лил воду, мерзнувшую на воздухе, и козлиный голос разносчика дребезжал: «Старого платья продать». Вседневное и действительное странно поражало его слух [III, 22].

Это «вседневное и действительное» настойчиво напоминает о себе и в «фельетонной» зарисовке Невского проспекта. Мир «бедных рыбаков в красных рубашках» и «русских мужиков, спешащих на работу», бытийствует не менее настоятельно, чем пискаревская мечта, «являющаяся в сновидении».

Но гибнет-то она все же в существенности. Только существенность эта увидана в трех ракурсах. Во-первых, в ракурсе повествовательной маски, предельно сближенной с горизонтом Пискарева; той маски, которая оценила падение красоты как величайшую трагедию. Во-вторых, в ракурсе маски рассказчика новеллы о Пирогове, для которой пошловатые оттенки в картине мира привычны и несобытийны, являются естественной материей существования (в этом ракурсе поротый зад одного заурядного поручика является более «печальным событием» [III, 37], чем «падение Софии», по выражению М. Вайскопфа). И в-третьих, в ракурсе того повествователя, который отбирал в качестве «повествуемых элементов» красные рубашки «бедных рыбаков» и «разительные жесты» говорящих с самими собой стариков и старух [III, 7]. Это была, несомненно, третья повествовательная маска, не та, которой принадлежат «галантерейные» фразы «фельетонного» панегирика.

Народная подоснова «Невского проспекта» — тот уровень, на котором мог бы произойти синтез диссонирующих перспектив. Но «Невский проспект» — не «Мертвые души», здесь этот уровень только брезжит, а синтез даже не задан, не только не дан — намек на этот синтез прослеживается в заключении надгробного слова о Пискареве:

...Досада моя смешивается с грустью, когда я вижу, как ломовой извозчик тащит красный, ничем не покрытый гроб бедняка, и только одна какая-нибудь нищая, встретившись на перекрестке, плетется за ним, не имея другого дела [III, 27].

Осевое событие истории Пискарева — падение красоты — оценено повествователем лишь с двух антагонистических позиций: как романтическая трагедия и как незначительный эпизод. И эта оксюморонная оценка не позволяет истории воплотиться в нарратив, захватывая смыслы более высокого уровня. Повествователь говорит о проститутке Пискарева: «...она была какою-то ужасною волею адского духа, жаждущего разрушить гармонию жизни, брошена с хохотом в его пучину» [III, 17]. Принято сопоставлять этот мотив с заключительной фразой повести: «...сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде» [III, 38].

Давно привычным стало представление об этом «демоне» не как об орнаментальной детали, а как о действительном духе зла, органичном для мифопоэтики «петербургских повестей». Такова, в частности, концепция В. М. Марковича: «беспорядок природы» — признак вторжения в нее адских сил, свидетельствующего о приближающейся или уже наступившей катастрофе (конце мира); именно в этих мифологических формах художественно осмыслял Гоголь середины 30-х социальное и «просто человеческое» неустройство своей эпохи. Но если, как полагает «второй повествователь», события «падения красоты» вовсе не было, то, значит, не было и «адского духа» — его виновника, и «демон» финала вовсе не безусловен. С определенной точки зрения, данной в том же нарративе, это чья-то (а именно «первого повествователя») риторическая натяжка. В горизонте одной из повествовательных масок этого демона просто нет. А мира «красных рубах» эта порча бытия, кажется, не коснулась даже настолько, чтобы дать почву для подобной риторики.

Итак, «существует ли определенный смысловой итог подобных колебаний»? Непосредственно из нарратива читатель этого не узнает. Не только потому, что повествование не гармонизировано в отношении событийного ряда истории (даже надгробное слово Пискареву повествователь счел возможным перебить расхолаживающим: «...я не люблю трупов и покойников, и мне всегда неприятно, когда переходит мою дорогу длинная погребальная процессия» [III, 27], перебить фразой, которая не дает читателю остановиться на высоких чувствах рассказчика, вызванных смертью художника, как на некотором фиксированном смысле. Оказывается, событие смерти Пискарева тоже может быть увидено, хотя бы в этой степени, холодно-отчужденно). Само событие рассказа проблематизировано нарративом. Вот начало патетического финала:

О, не верьте этому Невскому проспекту! Я всегда закутываюсь покрепче плащом своим, когда иду по нем, и стараюсь вовсе не глядеть на встречающиеся предметы [III, 38].

Человек, который «всегда» ходит по Невскому проспекту так, никогда не рассказал бы ни о «набегах гувернеров всех наций», ни о «мужчинах в длинных сюртуках», ни о «бакенбардах бархатных, атласных, черных, как соболь или уголь, но, увы, принадлежащих только одной иностранной коллегии» [III, 8]. И нипочем не начал бы свой рассказ: «Нет ничего лучше Невского проспекта, по крайней мере в Петербурге; для него он составляет все» [III, 6].

Концы с концами здесь решительно не сходятся, если только отбросить как наивную гипотезу о том, что за время события рассказа повествователь претерпел нравственную эволюцию [истолкование в этом духе см.: Зарецкий, 1976, 71]. Человек, так начавший рассказ, нипочем бы не закончил его: «Он лжет во всякое время, этот Невский проспект» [III, 38], потому что тогда солгал бы сам. И единственным смысловым итогом оказалась бы фраза: «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется» [III, 38], включая и только что рассказанную повесть.

Но, разумеется, единая смысловая перспектива повести, данная на уровне имплицитного автора, состоит не в этом. Очевидно, что трагедия романтика в этой повести может быть увидена в целостной оценочной перспективе. И что пошлость, в свою очередь, может быть увидена в единой комической перспективе. И что мир «красных рубах» требует какой-то своей перспективы, может быть, здесь до конца не проявленной. Трудность для читателя состоит в том, что Гоголь проблематизирует возможность установить эту единую смысловую перспективу. Мы даже не можем вполне реконструировать историю, потому что наррация ее деконструирует. Ничего большего, чем «изначальный дразнящий намек» [Фангер, 1995, 58], повесть читателю не предоставляет. Наррация, деконструирующая историю, — таков прием Гоголя в «петербургских повестях». Стиль, созданный этим приемом, — способ создания художественного смысла, который невозможно гипостазировать.

Именно об этом в связи с повестью «Шинель» пишет Д. Фангер. Вот его формулировка возникающей здесь герменевтической проблемы: «...это комическое письмо (discourse) никогда не соскальзывает на уровень просто приема (отсюда невозможность пересказа) и благодаря своей таинственной силе становится проблематичным, побуждает читателя к размышлениям, которые неизбежно отходят от текста» [Там же].

Три качества наррации в этой повести, по Фангеру, обеспечивают возможность такого способа смыслообразования. Это «эффект неопределенности утверждений» («речь идет, прежде всего, о неопределенности, внушаемой известными “словечками” — “в некотором роде”, “как-то”, “впрочем”, “кажется”», [Там же, 53]), «относительность» (невозможность однозначного суждения ни о Башмачкине, ни о его текстовом «отражении» — значительном лице) и «динамика: калейдоскоп» («сильная тенденция повествования к даль-

нейшему продвижению, больше, чем к разрешению» [Фангер, 1995, 56]). О каждом из этих качеств можно говорить более развернуто, чем это делает в своей небольшой статье Д. Фангер. Я остановлюсь только на первом.

В самом деле, абсолютно вся информация предоставляется читателю в «лимитированном» виде. Сравним, например, слова повествователя: «портному, жившему где-то в четвертом этаже по черной лестнице» [III, 119]; «хозяйка, готовя какую-то рыбу» [III, 120]; «один из чиновников, какой-то даже помощник столоначальника» [III, 128]; «вероятно, дворовые служанки или слуги еще доканчивают свои толки и разговоры» [III, 130]. Дело не ограничивается «словечками». Из наррации выбрасываются целые информационные блоки: «Какая именно и в чем именно состояла должность значительного лица, это осталось до сих пор неизвестным» [III, 133]. Повествователь может вызвать у читателя впечатление полного своего знакомства с компетенцией персонажа, но именно в этом случае последняя, в свою очередь, окажется ограниченной: «...перед ним стоят какие-то люди с усами, какие именно, уж этого он не мог даже различить» [III, 131]. «Слышал ли Акакий Акакиевич эти произнесенные роковые для него слова, а если и слышал, произвели ли они на него потрясающее действие... ничего этого не известно, потому что он находился все время в бреду и в жару» [III, 137].

Мотивировка должна рационально объяснить незнание повествователя, но эффект возникает обратный: читатель уже привык к тому, что повествователю «ничего не известно», а тут он вдруг точно знает, что Башмачкин «находился в бреду»: читатель уж скорее усомнится в мотивировке. Тем более что десятком страниц выше повествователь весьма развязно пожаловался на слабость своей способности внятно пересказать историю:

...Память начинает нам сильно изменять, и все, 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 [III, 128].

Атмосфера «незнания» расплывается по тексту, захватывая и второстепенных персонажей («мертвеца и след простыл, так что они не знали даже, был ли он точно в их руках» [III, 139]), и способность повествователя к суждению («Эта приятельница была ничуть не лучше и не моложе жены его; но такие уж задачи бывают на свете, и судить об них не наше дело» [III, 140]; «Акакий Акакиевич печальный побрел в свою комнату, и как он провел там ночь, предоставляется судить тому, кто может сколько-нибудь представить себе положение другого» [III, 132]).

Все эти черты поодиночке не произвели бы впечатления чего-то экстраординарного, но в своей системности создают у читателя вполне определенное представление о компетенции повествователя: он ведет себя так, как будто рассказывает не очень хорошо известный ему анекдот («Говорят даже, какой-то титулярный советник...» [III, 134]), и даже по поводу известного ему не имеет определенного мнения.

Но тут и вступает в силу вторая черта повествователя: в других случаях он владеет настолько детализованной информацией, что неизбежно возникает представление о его весьма тесном знакомстве с повествуемым миром:

Матушка еще лежала на кровати против дверей, а по правую руку стоял кум, превосходнейший человек, Иван Иванович Ерошкин, служивший столоначальником в сенате, и кума, жена квартального офицера, женщина редких добродетелей, Арина Семеновна Белобрюшкова [III, 114].

Фраз с другими «словечками», создающими впечатление потока даже избыточной информации, в тексте тоже немало: «ходя по улицам... почти на цыпочках» [III, 125], «почти вслух вскрикнул «ух!» и перекрестился» [III, 126], «выкуривши сигарку в весьма покойных креслах с откидными спинками» [III, 135], «потрепливая друг друга по ляжке и приговаривая: “Так-то, Иван Абрамович!” — “Этак-то, Степан Варламович!”» [III, 135] (неизвестно откуда проявились даже имена «сокрытых туманом» безликого значительного лица и его приятеля).

Повествователь способен драматически представить разговор Башмачкина с Петровичем, что также создает впечатление его тесной близости повествуемому миру. Наиболее выразителен в этом отношении перечень оставшегося от Башмачкина наследства: «пучок гусиных перьев, десть белой казенной бумаги, три пары носков, две-три пуговицы, оторвавшиеся от панталон, и уже известный читателю капот», — тем более, что сразу за ним следует: «Кому все это досталось, бог весть: об этом, признаюсь, даже не интересовался рассказывающий сию повесть» [III, 137].

Получается, что и здесь в работе константа гоголевского повествования — динамизм нарративной маски, гетерогенность его субъекта [см.: Овечкин, 2005]. С одной стороны, «отказ рассказчика от своей авторитетной роли»; с другой — уверенно поставляемый 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 смыслообразующих механизмов, до сих пор не учитывавшийся интерпретаторами.

Когда В. Набоков пишет о «Шинели», он высказывается 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» [Набоков, 1999, 504]. Ответ интересен, особенно в его последней части, но несравненно более интересен сам вопрос. В самом деле, почему Акакий Акакиевич таков, каким мы его знаем? Прочитав сказанное об этом Набоковым, 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 сво-

ем 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 Товстогу́ба и Плюшкина. Приведу четыре цитаты, из которых каждая четная 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, вальняни, работали суконные фабрики, столярные станки, прядильни <...> Но добрая хозяйка умерла; часть ключей, а с ними мелких забот, перешла к нему <...> [V, 110].

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 <...> [V, 106].

Афанасий Иванович очень мало занимался хозяйством <...> все бремя правления лежало на Пульхерии Ивановне. Хозяйство Пульхерии Ивановны состояло в беспрестанном отпирании и запирании кладовой, в солении, сушении, варении бесчисленного множества фруктов и растений <...> Всей этой дряни наваривалось, насаливалось, насушивалось такое множество, что, вероятно, она потопила бы наконец весь двор, потому что Пульхерия Ивановна <...> любила готовить еще на запас... [II, 12].

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 черенка; 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, 25—26].

Аналогии, а точнее, эквивалентности (в терминах В. Шмида [Шмид, 2003, 240—267]) очевидны. Поэтому рассмотрим по возможности полный список подобных эквивалентностей, включив в рассмотрение эквивалентности-противопоставления с еще одним вдовцом — Иваном Ивановичем Перерепенко — и держа фокус на нашем главном герое — Башмачкине.

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. Выделена в повестях и бездетность (у Ивана Ивановича, так сказать, «фиктивная»), за исключением Плюшкина.

Наиболее очевидно сходство в способе изображения внешности Товстогу́ба 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 дыпленка, он тыкал в графин <...> [II, 25—26].

...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, 114, 117].

Маркируется старообразность героев и их неряшливость за столом, черта, выделенная и в образе Плюшкина. Этот мотив в инвертированном виде (что закономерен) соотнесен и с героем «Повести о том...»:

Иван Иванович очень сердится, если ему попадется в борщ муха: он тогда выходит из себя — и тарелку кинет, и хозяину достанется [II, 178].

Не должна смущать мотивная инверсия случая Перерепенко (в гоголевской характерологии он и Башмачкин противопоставлены), но важно то, что противопоставление строится по одним и тем же маркированным признакам. Перерепенко «имеет дар говорить необычайно приятно» [II, 177], «имел глаза чрезвычайно зоркие» [II, 188] (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 закончил своей речи [II, 24];

ср. в «Шинели»:

...Он даже имел обыкновение совсем не оканчивать фразы [III, 121].

Функцию сближения персонажей рядом с мотивом «шинели» начинают выполнять подробные описания наряда Плюшкина. Прежде всего бросается в глаза его сопоставление с «женским капотом», цитированное ранее; приведем 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, 119].

В «Мертвых душах», конечно, мы не найдем 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 [V, 108—109].

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 [V, 112].

В «Старосветских помещиках» Пульхерия Ивановна приказывает Товсто-губу:

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, 22].

Замечательно, что и повесть о двух Иванах открывается именно представлением бекеша:

Славная бекеша у Ивана Ивановича! отличнейшая!... [II, 175].

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, 125].

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 томе третьем прижизненного собрания сочинений писателя в 1842 г. вместе с ранее публиковавшимися повестями 1835—1842 гг. Написана она была в 1839—1841 гг., общепринятая датировка относит рождение первоначально-го замысла к середине 1830-х; известно свидетельство Анненкова, по которому первая мысль о повести заронила в душу Гоголя в 1834 г., т. е. одновременно с работой над повестями «Арабесок» и «Миргорода». Над «Мертвыми душами» Гоголь работал с 1835 по 1842 г.

Мы вправе поэтому считать ближайшим контекстом повести «Шинель» именно поэму и тексты повестей из названных сборников в том виде, в каком они вошли в четырехтомник. Это увеличивает значимость эквивалентных 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 цитированной статьей Д. Фангера. Такая структура нарратива — необходимое условие того, чтобы заработало вертикальное измерение текста. Достаточным условием был бы кристаллик смысла, та самая сжатая формула, вброшенная в нарратив с неопределенной синтагматикой, которая включит эту парадигматическую работу. Такой кристаллик находится, и как своеобразный алогизм он отмечается с давних пор:

И отец, и дед, и даже шурин, и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах, переменяя только раза три в год подметки [III, 114].

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 парадигмой [см.: Шмид, 1996, 84 и след.]. 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». С другой стороны, повествование и не опровергает пресуппозиций употребления лексемы «шурин». Сцена с картинкой в освещенном окошке магазина — единственный эпизод, обсуждающий 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, 129].

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, 115].

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 рас-

ширенный и абсолютно плеонастичный повтор первой фразы, мотивировка которого, мягко говоря, отнюдь не очевидна. У читателя, следовательно, есть основания предполагать за этим повтором разрыв наррации, возможно, поглотивший часть истории.

Проткнутая ткань рассказа «заклеивается бумажкой» со словом «шурин». Остаются, однако, «швы», мешающие гладко скользить по тексту. Можно сказать, что в данной реализации мотив-гипограмма обладает остаточной референцией, вынуждающей внимательного читателя следовать вертикальному измерению текста, несмотря на то, что при дальнейшем движении результаты такого парадигматического чтения вновь и вновь будут поставлены под сомнение. Именно таким образом и функционирует продемонстрированная система эквивалентностей.

В чем ее смысл? Наделить героя утраченной «половиной души», поставить его в ряд высоких романтических героев², подобно тому как Поприщин занял место рядом с героем «Блаженства безумия». В конечном счете, изначально и в первую очередь очеловечить его. «Маленький человек» Гоголя не был той злобной карикатурой, какую увидел в нем Макар Деушкин. 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 измерении³. Здесь требуется 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 констелляции 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 телеологизму. Античная эпоха сопresentствует современности: «...мир, где вся религия заключалась в красоте, в красоте человеческой, в богоподобной красоте женщины, — этот мир весь остался в ней, в этой нежной скульптуре» [VI, 19].

² Ср., например, повесть «Адель» М. Погодина (1832), где показана скорая смерть любящего вслед за смертью любимой, в любви к которой он видел «тоску по отчизне» [Погодин, 1832, III, 208].

³ Таковы, например, аналогии между Башмачкиным и Ансельмом из «Золотого горшка» [см.: Манн, 1996, 356] или связанная Ф. Дриссеном с «Шинелью» история св. Акакия Синайского [см.: Лотто, 1993, 60].

Статьи «Ал-Мамун», «О средних веках» — «блестки» дорогого для эстетического чувства Гоголя «множества индивидуальных явлений» [VI, 23]. 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? [VI, 28].

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, которую 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 [VI, 34].

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 гг.), 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» [VI, 111]). Эти же смыслы («сильные кризисы, чувствуемые целою массою» [VI, 110] 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 [VI, 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 [VI, 91].

Эстетическая утопия повести «Рим», современной «Шинели» и «Мертвым душам», не случайно включила в себя картину карнавала — вечно обновляющейся и оживляющей «музыку истории» силы. «Апокалипсическое понимание современной общественной жизни» [Маркович, 1989, 138] действительно стало «палитрой», с которой писатель брал краски для своих петербургских картин. Но проблематичность наррации сделала гоголевский апокалипсис концом света с неопределенными последствиями. Открытые для бесконечного продолжения финалы «Шинели» и второй редакции «Портрета» — хорошие иллюстрации к этой, может быть, не самой удачной метафоре.

Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1984—1986.

Зарецкий В. А. Петербургские повести Н. В. Гоголя: Художественная система и приговор действительности. Саратов, 1976.

Зильбер В. Сенковский (Барон Брамбеус) // Русская проза. Л., 1926.

Лотто Ч. де. Лестница «Шинели» // Вопр. философии. 1993. № 8.

Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996.

Маркович В. М. Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л., 1989.

Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. Т. 1. Подлинная жизнь Себастьяна Найта. Под знаком незаконнорожденных. Николай Гоголь. СПб., 1999.

Овечкин С. В. Повести «Миргорода»: жанровая трансформация и неоднородность нарратива [Ч. 1] // Гоголевский сборник. СПб.; Самара, 2005 (в печати).

Погодин М. Повести. М., 1832.

Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1999.

Фангер Д. В чем же, наконец, существо «Шинели» и в чем ее особенность // Гоголь: Материалы и исследования / Отв. ред. Ю. В. Манн. М., 1995.

Шмид В. Нарратология. М., 2003.

Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб., 1996.

Л. Н. Житкова

ПРОБЛЕМЫ ШКОЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

(К вопросу о преодолении стереотипов)

Современное школьное литературоведение характеризуется двумя основными тенденциями. Одна — новейшая, ориентированная на современные научные достижения, другая, имеющая наиболее широкое поле реализации, восходит к советскому социологизму. Первая тенденция на практике оборачивается формализмом в его худшем варианте, вторая формирует идеологизированное восприятие литературы, упрощает проблему ее толкования и понимания. Здесь давно сложились методологические штампы и стереотипы, достаточно трудно преодолеваемые. Можно указать, например, на принцип об-