

Е.Ю.Зубарева

**«Пальто», «шапка»
и другие предметы,
«сшитые из шинели Гоголя»**

К вопросу о гоголевских традициях
в прозе русского зарубежья

Возможно, некоторым читателям статья, посвященная такой теме, может показаться неуместной в сборнике памяти А.И.Журавлевой. И действительно, как могла быть связана Анна Ивановна, занимавшаяся изучением русской классической литературы, и прежде всего творчеством М.Ю.Лермонтова и А.Н.Островского, с прозой эмиграции?! Между тем именно с работой над этим материалом связано у меня очень светлое воспоминание об Анне Ивановне. В отличие от ряда коллег, посвятивших себя исключительно исследованию классического наследия прошлых веков, она непредвзято относилась к литературе современной, в том числе и постмодернистским экспериментам. Более того, ей был присущ живой интерес ко всему новому и тем более ранее неизвестному, но достойному внимания. Первый этап моей работы над этой конкретной темой завершился подготовкой доклада для выступления на одной из международных конференций. Выступала я на заседании секции, которой руководила Анна Ивановна.

И, честно говоря, имея негативный опыт общения с аудиторией убежденных «классиков», все-таки волновалась, не зная, насколько убедительным будет мое выступление и как его воспримет А.И. Она слушала не просто внимательно, но с таким интересом, что я, интуитивно ощутив поддержку, стала «не доклады-вать», а рассказывать, обращаясь именно к ней как к человеку, буквально впитывавшему информацию. Потом Анна Ивановна задавала вопросы и сказала, что это исследование обязательно нужно продолжать и готовить к завершению. Тогда обстоятельства не позволили мне последовать ее совету, но теперь я хочу хоть малой толикой почтить память этого доброго и мудрого человека, о котором я храню очень светлую память.

Художественный мир Гоголя с его сложной и многоплановой структурой в XX в. породил многообразие интерпретаций. Гоголевские мотивы, осваивая литературное пространство новых текстов, благодаря своей символической объемности расширяли их смысловые границы. Использование классических мотивов и микросюжетов способствовало воссозданию новой литературной реальности, нередко подвергавшей сомнению достоверность прежней картины мира.

Неслучайно гоголевская традиция стала одним из сюжето-образующих элементов в прозе русского зарубежья последней трети XX в., так как стремление к художественным экспериментам, к подчас провокационному свержению кумиров и разрушению привычной, идеологически выверенной модели жизни в творчестве будущих изгнанников в большинстве случаев проявилось раньше и ярче, чем в произведениях их собратьев по перу, оставшихся в метрополии.

Обращение к гоголевской традиции было и формой своеобразного диалога с литературными оппонентами, и способом постижения духовных истин, и средством творческого самовыражения.

Один из способов расшифровки гоголевского кода – игра с предметно-бытовой деталью. «Хрестоматийность» детали в этом случае обуславливала ее особую привлекательность. Устойчивость индивидуальных ассоциативных рядов, возникающих в сознании читателей в связи с этой деталью, уже изначально предопределяла возникновение различных смысловых коннотаций при чтении вновь созданного текста, в котором гоголевская деталь превращалась в символ.

Одним из таких символов стала гоголевская «шинель», слово по законам гоголевского же текста, будто какой-нибудь ковалевский нос, пустившаяся в странствия по страницам разных литературных произведений и причудливо меняющая свою форму и смысл.

Одну из трансформаций гоголевская «шинель» пережила в рассказе А.Тучкова «Шинель», опубликованном в журнале «Время и мы» в 1980 г. Уже в первых строках этого небольшого по объему произведения автор начинает игру со своим читателем: «В некотором царстве, в некотором государстве жил Интеллигент»¹. Эта неопределенность, напоминающая о вступительной части гоголевской «Шинели» («В департаменте... но лучше не называть, в каком департаменте <...> Итак, во избежание всяких неприятностей, лучше департамент, о котором идет дело, мы назовем одним департаментом. Итак, в одном департаменте служил один чиновник...»)², вызывает ощущение условности и в то же время универсальности изображаемой ситуации. В отличие от Гоголя Тучков так и не дает имени своему герою, что одновременно создает парадоксальный эффект как обобщенности образа, так и исключительности героя.

Далее с помощью стилизации автор продолжает интриговать читателя: «Впрочем, разогнавшись было, Автор считает своим долгом тут же и притормозить, чтобы честно предупредить о том, что в этой правдивой истории читатель не найдет такого, что ли, захватывающего действия или хитроspлетений

¹ Тучков А. Шинель // Время и мы. 1980, № 55, с.126. Далее цитируется в тексте с указанием страницы в скобках после цитаты.

² Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 8-ми тт. Т.III. М., 1984, с.113-114. Далее цитируется в тексте с указанием тома и страницы в скобках после цитаты.

сюжета. <...> Потому что жизнь, по мнению Автора, до при-
скорбия проста и незамысловата, настолько, что любая фанта-
зия, тайна или какое-нибудь там удивительное волшебство неиз-
менно разбивают об нее свои лица» (126). Постепенно герой
встраивается автором в ряд других персонажей русской лите-
ратуры («Интеллигент, эта случайно сохранившаяся былинка
промеж путей построения, этот потомок ископаемых Акакиев
и Макаров Девушкиных» (127)), и почти убаюканный сказовой
вязью авторской речи читатель вдруг понимает, что в процес-
се повествования обещанная шинель исчезла в каком-то сло-
весном тоннеле, а Интеллигент вовсе о ней и не мечтает, он
жаждет получить «путевку», разрешение на поездку за границу:
«На фоне Интеллигента даже классический Акакий Акакиевич
со своей шинелью выглядел солидно. Потому шинелка, если
бы не отобрали, особенно добротного николаевского пошива,
это навсегда. И сын Акакия donaшивал бы, и внуку на натирку
полов осталось бы... А тут – путевка, да на десять дней» (127).
Казалось бы, играя с читателем, Тучков все более отдаляется
от Гоголя: и «шинелка» герою не нужна, и Акакий Акакиевич
с его сыном и внуком какой-то негоголевский. Но повествова-
ние продолжает свое движение, и «шинель», находясь в тоннеле
подтекста, постоянно напоминает о себе. Превратившись в пу-
тевку, она незримо присутствует в тексте, как бы сближая двух
героев. Оба боятся столкновения с действительностью, но вы-
нуждены с ней взаимодействовать. Оба переживают невероят-
ный душевный подъем при мысли о скором обретении желае-
мого. Как и Акакий Акакиевич, Интеллигент поэтизирует свою
мечту: он хочет увидеть Акрополь и Лувр, «панорамы римских
и афинских руин, храмов, кривых улочек...» (128), а в пейзажах
Ленинграда он «угадывал Париж». И вот уже шинель-путевка
предстает как символ другой, прекрасной, заграничной, то есть
зазеркальной, жизни.

Герой рассказа не вписывается в рамки положительного пер-
сонажа, очерченные столь презируемой в эмигрантской среде
официозной литературой: «Может, некоторые из прочитавших,
исполненные высокой гражданственности, и взовьются: «Вот,
мол, вы какие пессимисты, нытики какие. И вообще, что вы

хотели сказать этим произведением? А великого русского писателя Гоголя приплели зачем? А знаете ли вы о том, что в том мире, в мире Пришибеевых, у таких, как Акакий Акакиевич, было лишь два выбора – шинель или смерть?..» (129).

И Автор, прибегая к помощи иронии в одной из ее традиционных разновидностей³, показывает драму прекраснодушного мечтателя, не только столкнувшегося с бюрократическим абсурдом, но и оказавшегося слишком слабым для того, чтобы защитить собственную мечту. Если гоголевский герой «заблаговременно почувствовал надлежащую робость» (III, 135) при встрече со значительным лицом, то тучковский персонаж, осмелившись «узнать о ходе дела», «робея и покашливая <...> вежливо спросил в окошечко о своем заявлении» и почувствовал «гордость за свой маленький подвиг» (130). Но конфликт Башмакина со значительным лицом, как, впрочем, и с чиновниками на службе, у Гоголя имеет прежде всего общечеловеческую, нравственную природу. В рассказе Тучкова на первый план выходит социальная подоплека столкновения героя с властью. Неслучайно образ гоголевского значительного лица в современной версии «Шинели», как в системе кривых зеркал, дробится на несколько образов: Начальник, Следователь и даже Прохожий, который из мистического субъекта превращается в еще одно воплощение бюрократизма. И состояния, переживаемые Интеллигентом (робость перед Начальником и неприязнь к нему, страх и растерянность перед Следователем и даже отношения с Прохожим), тоже социальны по своей сути. Но причина его гибели не только в том, что у него отняли надежду, но и в том, что из-за собственной слабости он был недостоин своей мечты.

³ В рассказе используется прием иронического осуждения, выражающего горькую иронию: «На что Автор, полный сознания своей правоты, отвечает спокойно: «Да, уважаемый патриот, вы совершенно правы. Времена Пришибеевых были старыми наивными временами. <...> Автор слегка грустит по тем простым временам, когда белое было белым, а черное – черным. Уважаемый Николай Васильевич Гоголь ни в жизнь бы не подметил своим зорким глазом гения образ Акакия, если б не тот мир. Не увидел бы свет, если бы не было тени...». Однако времена меняются, и теперь на фронте света и теней – прогресс. Где свет, а где тень, разобрать нет никакой возможности. Сумеречное состояние налицо» (129).

Рассказ Тучкова при всей очевидности литературной параллели не является буквальным повторением гоголевских сюжетных ходов. Вынесенный в заглавие гоголевский образ позволяет писателю не просто связать два литературных текста, но и сопоставить духовные доминанты двух эпох.

У Тучкова есть и другие аллюзии – отсылки к Щедрину, Чехову и Булгакову. Щедринское начало проявилось в сказочности зачинов, в гротесковости эпизода превращения начальника в жабу, булгаковское – в образе Прохожего, который встретился герою на улице, выполнил три его желания (два из которых были вызваны раздражением и страхом) и «провалился сквозь землю» (140). Аллюзия на чеховский рассказ «Смерть чиновника» возникает в последней строке: «Придя домой, Интеллигент лег на диван и умер с тоски» (140). Отсылка к чеховскому Червякову позволяет автору подчеркнуть не только безволие своего героя, но и его малодушие.

Соединение традиций Гоголя и Чехова можно увидеть и в повести В.Н.Войновича «Шапка». Когда она была впервые опубликована, основной текст предварялся эпиграфом: «Эта шапка сшита из шинели Гоголя». Впоследствии писатель отказался от этого эпиграфа, полагая, что он «сразу настраивает читателя на сочинение – это как литературно-ассоциативная игра»⁴. Войнович неслучайно отказывает читателю в нарочитой подсказке, он предполагает значительно более широкие интертекстуальные связи повести. Однако «свергнутый» им эпиграф изначально отразил сложность авторского замысла, специфику понимания проблематики гоголевского текста. Благодаря омонимической игре шинель представляла и как обозначение верхней одежды (шинель), ставшей предметом мечтаний героя, и как комплекс творческих находок предшественника («Шинель» Гоголя), которые Войнович использует.

Характеризуя свои эстетические предпочтения, писатель замечал, что ему «всегда была ближе отстраненная манера изображения жизни – без прямого авторского вмешательства

⁴ Войнович В.Н. «Из русской литературы я не уезжал никуда». Беседу ведет Т.Бек // Вопросы литературы. 1991, №2, с.258.

и без авторского насилия»⁵. Поэтому он отдал предпочтение гоголевской традиции, а «точнее: гоголевски-чеховской»⁶.

Герой повести Войновича, писатель Ефим Семенович Рахлин, предстает перед читателем как современная версия «маленького человека», гоголевского Башмачкина⁷. Войнович подчеркивает не только их портретное сходство. Оба героя изначально неконфликтны, оба боятся начальства, хотя в Рахлине значительно больше подобиюстрастия (Рахлин «начальниками считал всех, от кого зависело дать ему что-то или отказать»⁸). Оба персонажа способны поэтизировать свои занятия (переписывание бумаг и написание однотипных романов). Однако главное, что их сближает, – желание обрести крайне необходимую для каждого из них вещь: Акакий Акакиевич мечтает о новой шинели, Рахлин же – об одной из тех шапок, которые выдают писателям «по решению правления Литфонда» (7, 360). Так у Войновича гоголевская шинель трансформируется в шапку. При этом повесть не становится ни подражанием Гоголю, ни переложением гоголевского текста.

Если Башмачкину шинель в первую очередь необходима как средство выживания и лишь позднее она становится мечтой и даже предметом гордости, то для Рахлина шапка означает особый социальный статус, особое положение среди окружающих, и, возможно, поэтому она превращается не в мечту, а в навязчивую идею. Желание получить шапку разрушает героя, превращает его в машину. При этом Войнович, продолжая гоголевскую традицию, создает образ на основе парадокса: Рахлин предстает как страдающая машина. Постепенно этот образ у Войновича развивается, в нем обнаруживаются новые грани.

Обращаясь к опыту предшественника, Войнович не ограничивает себя художественными рамками «Шинели»: «В «Шапке»

⁵ Там же., с.247.

⁶ Там же.

⁷ Об этом подробнее см.: Зубарева Е.Ю. «Я люблю писать о хороших людях»: К вопросу о трансформации образа «маленького человека» в повести В.Н.Войновича «Шапка» // Русская словесность. 2011, №5, с.60-65.

⁸ Войнович В.Н. Малое собр. соч.: В 5-ти т. М., 1993. Т.III, с.342. Далее ссылки на это издание в тексте статьи.

я максимально для меня приблизился к Гоголю, причем не конкретно к «Шинели» – глубже»⁹.

Войнович осваивал принципы организации гоголевской художественной модели мира. Мир героев повести Войновича по-гоголевски предметен, человек теряется во множестве частностей быта, скрывающих от него Бытие. При этом автоматизм жизни лишает героев способности видеть искажение мира, в котором они живут. Предметность, «вещность» их сознания обусловливает деформацию восприятия. Прием воссоздания фантазмагорической модели мира у Войновича, так же как и у Гоголя, выполняет две функции: отражает степень искаженности картины мира и в то же время проявляет скрытый потенциал реальности. При этом у Войновича, как и у Гоголя, эффект гротесковости картины создается без нарушения границ правдоподобия, а привычные предметы предстают в мистическом свете: благополучный Рахлин видит вдруг в зеркале отражение жалкого испуганного существа, «начальники», доселе благосклонные к нему, оказываются почти демоническими существами, разрушающими его жизнь.

Для изображения нравственной коррозии Войнович использует, например, метонимические замещения людей предметами или животными. На смену «бобровым воротникам» гоголевских чиновников, несостоявшейся кунице и спасительной кошке, украсившей воротник шинели Акакия Акакиевича, приходят «кот домашний средней пушистости» (III, 375), кролики, пыжики, лисы, ондатры. Использование лексем, обозначающих животных, призвано пробудить у читателя зоологические ассоциации и подчеркнуть тем самым преобладание в этих героях животного над духовным. Озверение героя в погоне за шапкой проявляется в сцене столкновения с Каретниковым, которого Рахлин кусает. За видимым разнообразием животного мира скрывается чиновничья иерархия, машина, которая не раз осмеивалась Гоголем и частью которой является Рахлин.

Шинель у Гоголя – образ многогранный. Старая шинель, называемая еще и «капотом» (III, 121), ассоциируется и с беззащитностью Башмачкина, несправедливо презираемого теми,

⁹ Войнович В. «Из русской литературы я не уезжал никуда», с.248.

кто стоит выше него на социальной лестнице, и с его смирением, даже праведничеством. Новая шинель символизирует искушение, страсть, гордыню, разрушившие жизнь Башмачкина. Она обрела почти демоническую власть над ним, неслучайно некоторые исследователи находили в повести отражение «холодного и злобного юмора»¹⁰.

Соотнесение прообраза (шинель) и его версии (шапка) расширяет семантические границы последней. Обращаясь к гоголевскому мотиву, Войнович, на первый взгляд, вычленяет лишь одно из его значений (то, которое наиболее очевидно) и на его основе выстраивает новую художественную реальность.

Но независимо от намерений писателя происходит актуализация и всех остальных смысловых компонентов, составляющих структуру мотива. Благодаря этому возникает дополнительный уровень подтекста, образ становится объемным.

Попытка акцентировать внимание читателя лишь на одной смысловой доминанте образа неожиданно порождает и дополнительные ассоциации. Войнович, подчеркивая в одном из интервью, что желание Башмачкина стать обладателем шинели устанавливает предел его возможностей, воплощает эту же идею в образе Рахлина, делая шапку (а следовательно, и шинель) неким фетишем, выполняющим функцию ритуального оберега. Тем самым он сознательно или неосознанно связывает гоголевский мотив шинели (шапки) с чеховским мотивом футляра. Образ футляра, футлярной жизни неоднократно возникает на страницах повести Войновича в форме сюжетных ассоциаций.

Войнович осознанно соотносит Рахлина с Беликовым, героем рассказа Чехова «Человек в футляре», подчеркивая добровольность «футлярной» самоизоляции и улавливая драматическое звучание финала чеховского рассказа¹¹: герой Войновича,

¹⁰ Дрыжакова Е. «Вышел» ли Достоевский из гоголевской шинели? // Новый журн. New rev. Нью-Йорк, 2007. Кн. 249, с.219. Различие трактовок можно увидеть также в работах: Лотто Ч. де Лествица «Шинели» // Вопросы филологии. М., 1993. №8, с.83; Бочаров С. Холод, стыд и свобода (История литературы sub specie Священной истории) // Вопр. лит. 1995. Вып.5, с.130-132; Кривонос В.Ш. Бедный Акакий Акакиевич: (Об идеологических подходах к «Шинели» Гоголя) // Вопр. лит. М., 2004. Вып.6, с.139-156 и др.

¹¹ «Теперь, когда он лежал в гробу, выражение лица у него было кроткое,

в ожидании приближающейся смерти «закрыв глаза и прижав к груди шапку... лежал тихий, спокойный и сам себе усмехался довольно» (III, 430). И после смерти, словно освободившись от необходимости казаться всем хорошим, он лежал «с высоко приподнятой головой, с заостренным носом, закрытыми глазами и таким выражением, словно был сосредоточен на какой-то серьезной и важной мысли» (III, 432).

Иную художественную ситуацию можно увидеть в рассказе В.П.Аксенова «Три шинели и нос», в которой шинель не ассоциируется с футляром, а наоборот, символизирует порыв к свободе. Понятие «шинель» у Аксенова концептуализируется, его ассоциативное поле является очень широким.

Для аксеновского героя-повествователя, как и для Акакия Акакиевича, шинель во всех ее художественных версиях становится романтической мечтой, достичь которой можно, только пройдя необходимые этапы посвящения. Аксенов вслед за Гоголем описывает процесс таинства пошива пиджака, ставшего предтечей шинели. Молодой герой вместе с «молодым портняжкой»¹², так же как Акакий Акакиевич с Петровичем (тщательно выбиравшие сукно и коленкор, который «был еще лучше шелку» (III, 126), на подкладку), ищут ткань. Дождавшись результата, окрыленный обновкой герой начинает новую жизнь. И его ничто не может лишить ощущения полноты бытия, в том числе и неприятие его одежды окружающими.

Следующим этапом становится появление новой «шинели», в роли которой выступает пальто, обретающее уже имя собственное – «Верблюдо». И пусть оно куплено в комиссионном магазине, пусть «имеет тенденцию к быстрому пропуску дующего в спину ветра, и пояс залохматился под естественным влиянием зубчиков, и пусть обшлага и полы чуть-чуть завельветились, и пусть, и пусть! О Верблюдо!» (40).

Шинель в мире героев рассказа – это не просто предмет

приятное, даже веселое, точно он был рад, что наконец его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет» (Чехов А.П. ПСС и писем: В 30-ти тт. Соч. Т.10. М., 1977, с.52).

¹² Аксенов В.П. Три шинели и нос // Аксенов В.П. Негатив положительного героя: Рассказы. М., 1998, с.35. Далее цитируется в тексте с указанием страницы в скобках после цитаты.

одежды, это состояние души. Как и гоголевский персонаж¹³, повествователь у Аксенова одушевляет и романтизирует шинель, воспринимая ее как особый мир, как прорыв границ привычной повседневности. Его фантазия безбрежна в отличие от робкого воображения Башмачкина, она порождает яркие картины, частью которых становится он сам: «Это пальто, как Лоуренс Аравийский, скакало ко мне всю долгую жизнь. То львицей вздувалось оно, то опадало шкурой львицы. Оно всегда пылало ко мне, хоть и болталось на плечах барабанщика! Оно в конце концов ушло от него, и вовсе не оттого, что Гоша пропился в дым и задолжал швейцару Туго, а оттого, что почувствовало мою близость» (40).

Визуальный образ порождает звуковые ассоциации: «Верлибром вертелось блажное Верблюдо, блюда веретути бананом на блюде» (40). Олицетворение, аллитерация – все направлено на расширение семантического потенциала, преобразование предметного значения в отвлеченно-ассоциативное. Даже традиционное значение слова «шинель» изменяется: шинель теперь ассоциируется со свободой выбора. И если Башмачкина к приобретению новой шинели подталкивают обстоятельства, то персонаж Аксенова сам стремится найти одежду, которая защитит его от однообразия и одноцветности жизни. Поэтому он ненавидит и среднестатистическое зимнее пальто, которое «специально спроектировано для уничтожения человеческого достоинства»¹⁴, и пальто, навязанное ему тетушкой, именуемое

¹³ Акакий Акакиевич «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, – и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износа» (III, 125).

¹⁴ «...Пудовый драпец с ватином, мерзейший «котиковый» воротник, тесные плечи, коровий загривок, кривая пола» (209). Здесь, на первый взгляд, Аксенов дискредитирует шинель Акакия Акакиевича «на толстой вате» с воротником из кошки, «которую издали можно было всегда принять за куницу» (III, 126). Однако в художественном мире Аксенова, следующего гоголевской логике, предмет, «сросшийся» с человеком, может обрести его амбивалентность, сочетая в себе темное и светлое. Шинель «на толстой вате» –

не иначе как «нечто стахановское» (41) и при первой возможности замененное «китайским плащишкой». И лишь приобретенное ему на смену пальто, «построенное» (42) героем, становится адекватной заменой. Но это новое пальто постигает участь шинели Акакия Акакиевича¹⁵: «Вдруг враждебная морось и слякоть Петербурга материализовались тремя субъектами <...> В буквальном смысле, как Акакия Акакиевича, они вытряхнули меня из моего нового пальто» (43). И перед героем возникли «улицы все тех же, ничуть не изменившихся петербургских призраков и чертей, охотников за нашими дражайшими шинелями...» (43).

За реальными очертаниями бытовой повседневности проступают контуры гоголевского Петербурга, с которым герой рассказа вступает в странные полумистические отношения: «в вечерних ледяных шатаниях все чаще выплывал перед nasledниками Башмачкина какой-то сквозной, сквозь всю непогоду, отрыв» (44).

Окончательное отождествление аксеновского героя с Башмачкиным происходит в тот момент, когда герой встречается с персонажем по прозвищу «Нос», «некоронованным королем Невского, главным стилигой» (44). И именно Носу новый Башмачкин обязан появлением третьей шинели, сшитой из шинельного сукна по французским выкройкам, – символа, формировавшегося по законам оксюморона и совмещающего несовместимое – армейский регламент с французским изяществом.

это обязательная форменная одежда чиновника, знак его принадлежности к бюрократической машине. Не случайно, по словам аксеновского героя, студенты, носившие «пудовый драпец», «напоминали толпу пожилых бюрократов» (209). Но в то же время шинель Башмачкина – это почти произведение искусства, сотворенное Петровичем, «все было решительно шито на шелку, двойным мелким швом, и по всякому шву Петрович потом проходил собственными зубами, вытесняя ими разные фигуры» (III, 126).

¹⁵ Бедный Башмачкин «увидел вдруг, что перед ним стоят почти перед носом какие-то люди с усами <...> Акакий Акакиевич чувствовал только, как сняли с него шинель, дали ему пинка коленом, и он упал навзничь в снег и ничего уже более не чувствовал» (III, 131). В аксеновском рассказе ситуация утраты пальто не имеет такого драматического звучания, ведь острота переживания уже стерта прошедшими годами, событие возникает из дымки воспоминаний.

Эта новая шинель оберегает героя от регламентированного официоза современной ему жизни, напоминая о ее искусственности, ложности, и о вечном мистическом Петербурге, столь же вечный хозяин которого, Нос, прощаясь, говорит герою: «Не буду задерживать, попросту *испаряюсь* <курсив мой. – Е.З.>. Если найдешь меня в кармане шинели, просто брось в Неву с Дворцового моста» (52). Так же, в представлении героя-повествователя, *испарилось* милое его сердцу Верблюдо, «сделав свое дело, сняв с юнца советский номерной знак, вдруг в пьяной питерской ночи малой шкуркой, обрывком закатной тучки поднялось, подобно «небесным верблюдатам» Елены Гуро, над крутыми склонами Исаакия и там, достигнув уже нематериальной ветхости, как раз и испарилось?» (41).

Границы разрушаются, и перед читателем сквозь дымку реальности возникает призрачный гоголевский Петербург, отчасти мистический, отчасти сюрреалистический. Невский проспект, который «вошел в раж» (47), по-прежнему коварен и оправдывает гоголевскую характеристику («Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется <...> Он во всякое время лжет, этот Невский проспект» – III, 38). На Невском встречаются Нос и новый «Башмачкин послесталинской формации» (45), который сталкивается с теми, кого «автор «Шинели» и «Носа» <...> называл <...> «кувшинные рыла». Нос же, как фантом, напоминающий о его предтече из одноименной гоголевской повести, словно перетекает в разные формы. Он может «вздуться» «в верхних частях: плечи, грудь, холка» (46), а может оказаться в кармане или испариться. Выручая Башмачкина, он может стать своего рода значительным лицом, практически загипнотизировав милиционеров красной книжечкой с тремя золотыми буквами, которые впоследствии неожиданно предстанут как слово «НОС» (52).

Семантические возможности гоголевских образов, как и возможности слова «шинель», Аксенов использует в большей мере, чем Войнович. Шинель – это и верхняя одежда разных фасонов, и военное обмундирование, напоминающее о нормативности существования (героя удивляет и раздражает то, что его именуют «этот в шинельном»), и знак избранности, обособленности, и форма самовыражения; закономерно то, что «шинель» под-

вигает на героические деяния»¹⁶. Многоликость «шинели» как бы отражает противоречивость мира. Все значения «шинели» обыгрываются в тексте, словно расслаивающемся на смысловые пласты¹⁷. Конструкция текста завершается трансформацией хрестоматийной фразы о шинели, которая породила всех. Эта фраза переживает дальнейшие метаморфозы: реплика члена правительства («Все мы с вами все-таки вышли из коммунистической партии») вытесняется репликой повествователя («Нет, не все <...> Некоторые вышли из шинели. В моем случае, даже из трех»), и образ окончательно трансформируется в слова А.Вознесенского: «А некоторые даже из носа. Кто из левой ноздри, а кто из правой» (52). Таким образом, финал рассказа оказывается соотношенным с его названием по принципу кольцевой композиции, при этом структурообразующую роль играет ирония.

Аксенов в отличие от Войновича не стремится искать у Гоголя сатирические краски. Ему ближе гоголевский принцип двоемрия, ирония Гоголя, его языковая игра, способствующая созданию многоликой картины мира. И если для Тучкова гоголевская «шинель» – это не столько литературная, сколько культурологическая реалья, то для Войновича и Аксенова она становится именно литературным ориентиром, источником игры и ассоциаций. Гоголевская повесть и в конце XX в. оставалась живым текстом, порождающим новые смыслы и новую художественную реальность.

¹⁶ Петрова Н.А. Семантика одежды в новеллистике «шестидесятников» (Б.Окуджава и В.Аксенов) // Анализ литературного произведения в системе филологического образования. Екатеринбург, 2004, с.211.

¹⁷ Однако трудно согласиться с Н.А.Петровой, которая обнаруживает в гоголевской «Шинели» «архетипическую тему перемены участи, осложненную сознанием неосновательности притязаний, несоответствия натуры и судьбы» (Ук. соч., с.209). Такая трактовка сужает и отчасти искажает истинный смысл повести Гоголя. Неточным представляется и противопоставление Башмачкина, «преследуемого неизменными призраками, становящегося призраком, – и не желающего «знать свое место», временно преуспевающего, всегда готового испариться... Носа» (с.213). Аксеновский новый Башмачкин очень молод и внутренне свободен, он лишен страха, он стремится подняться над реальностью, и призраки его не пугают. Нос – это воплощение пока еще недоступной герою степени свободы, он является ориентиром для героя, а не его антиподом.