

Е.В.Падучева

## КТО ЖЕ ВЫШЕЛ ИЗ "ШИНЕЛИ" ГОГОЛЯ ?

(О ПОДРАЗУМЕВАЕМЫХ СУБЪЕКТАХ НЕОПРЕДЕЛЕННЫХ МЕСТОИМЕНЕЙ)\*

В статье развивается принцип, который всегда отстаивал Роман Якобсон: в основе анализа художественного произведения должен лежать лингвистический анализ текста. Сделана попытка показать, что относительно недавние достижения лингвистической семантики способны пролить некоторый дополнительный свет на несравненный шедевр русской и мировой литературы.

*Господи! Не сделай меня похожим на Парнока.  
Дай мне силы отличить себя от него.*

Мандельштам. "Египетская марка"

Повесть "Шинель", как известно, нередко служила предметом разногласий. Русская критика, начиная с Белинского, трактует ее как гуманистическое произведение о судьбе "маленького человека". Статья Эйхенбаума с характерным названием «Как сделана "Шинель" Гоголя» (1919) перевернула существовавшие представления о "Шинели" (и, вообще, о том, что надо видеть в художественном произведении) и оттеснила маленького человека на второй план, поставив в центр внимания особенности "Шинели" как литературного текста.

Эйхенбаум отделил гуманистическую линию в "Шинели" от юмористической и показал, что гуманистическая линия прямо представлена голосом (говоря словами Бахтина) одного лишь случайного безымянного персонажа - "молодого чиновника", который однажды услышал слова Акакия Акакиевича "Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?" и понял, "как много в человеке бесчеловечья"<sup>1</sup>. А основное повествование выдержано в комическом ключе, и в голосе повествователя прямого сочувствия к Акакию Акакиевичу как маленькому человеку не обнаруживается.

Эйхенбаум различил в тексте "Шинели" два мира - мир сюжетный и мир повествователя, показав, что этот второй мир композиционно не менее важен, чем первый. Он обратил внимание на то, что все повествование представляет собой непрерывную цепь каламбуров и несоразмерных деталей, искажающих реальные пропорции. Такое повествование он охарактеризовал как гротеск; тем самым получил объяснение фантастический финал "Шинели" - если основная часть не является обычным реалистическим повествованием, снимаются реалистические претензии к концовке.

На вопрос, что Гоголь хотел сказать такой композицией повести, Эйхенбаум отвечает, что писатель имеет право на искажение действительности; что гротеск и нарушение реальных пропорций в данном случае оправданы тем, что предметом изображения является духовный мир человека, у которого реальные пропорции и так уже нарушены: герой уже и сам по себе отделен от реального мира, так что гротескная форма является "продолжением содержания".

Цель данной работы - раздвинуть еще больше границы мира повествователя - за счет таких семантических элементов, которые не видны лингвистически не вооруженным глазом и потому оставались скрытыми от внимания исследователей.

---

\* Напечатано в: Известия АН, серия литературы и языка, 1997, т. 36. № 2, 20-27.

<sup>1</sup> Как пишет Эйхенбаум, "это - знаменитое «гуманное» место, которому так повезло в русской критике, что оно из побочного художественного приема стало «идеей» всей повести".

## 1. Неопределенность

С точки зрения повествовательной формы "Шинель" - традиционный нарратив (т.е. не повествование от 1 лица и не свободный косвенный дискурс - мы пользуемся, в отношении повествовательных форм, терминологией, которая обоснована в Падучева 1996а): герой в 3 лице, а повествователь экзегетический, внеположный миру текста - он не участвует в изображаемых событиях сам и не находится в отношении родства или знакомства с теми, кто участвует. Тот мир, к которому принадлежит повествователь, то отделяется от мира текста, то сливается с ним. Это свойственное традиционному нарративу различие/тождество мира текста и мира повествователя служит потенциальным источником абсурда, который преодолевается определенной повествовательной нормой: обычно повествователь скрывает свое присутствие в изображаемом мире, скрывая свое существование вообще. В "Шинели" эта норма демонстративно нарушается: повествователь всячески навязывает нам свое противуправное присутствие в мире текста. Для нас главным будет тот аспект повествователя, который связан с идеей знания: повествователь "Шинели" все время чего-то не знает<sup>2</sup>.

Рассказчик в повествовании от 1-го лица имеет право на незнание; более того, для него это естественно, поскольку он рассказывает - о том, что сам видел или как-то иначе узнал; соответственно, он может чего-то не знать. Между тем со стороны повествователя, внеположного сюжетному пространству текста, незнание неуместно. В традиционном нарративе вымышленный мир предстает как альтернативная реальность, и субъекту, который создал этот мир, в нем нет места. Ср. пример из романа Набокова "Пнин", где незнание (точнее - развязная неуверенность) повествователя - это типично набоковский изыск:

(1) <...> ученая степень, которую Пнин получил в Пражском университете в 1925, *что ли*, году, к середине века лишилась применения.

Утверждения незнания в "Шинели" часто работают на гротеск (не только нагромождаются ненужные для хода изложения детали, но и незнание обычно касается именно ненужных деталей) и на комический эффект. В самом деле, незнание предполагает неудовлетворенную потребность субъекта в информации: "Не знаю!" говорят тогда, когда кто-то хочет знать. Между тем в "Шинели" повествователь признается в неизвестности того или сего чаще всего там, где это условие не соблюдается, так что это незнание служит чуть ли не основным источником комизма. Известный пример - с портретом генерала (в примерах ниже курсив, за исключением специально оговоренных случаев, мой, ЕП):

(2) Петрович взял капот, разложил его сначала на стол, рассматривал долго, покачал головою и полез рукою на окно за круглой табакеркой с портретом *какого-то* генерала, *какого именно, неизвестно*, потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем и потом заклеено четверугольным лоскуточком бумажки.

Ср. также длинный пассаж о жене Петровича, о которой сообщается масса совершенно лишнего под предлогом того, что, "к сожалению, о ней немного было известно":

---

<sup>2</sup> Неуместные указания на незнание как литературный прием в "Шинели" отмечены Эйхенбаумом: "<...> все эти многочисленные какой-то, к сожалению неизвестно, ничего не известно, не помню и т.д.", создают "впечатление о приеме сказа, придающем всей повести иллюзию действительной истории, переданной как факт, но только не во всех мелочах точно известной рассказчику" (Эйхенбаум 1969: 318).

- (3) Так как мы заикнулись про жену, то нужно будет и о ней сказать слова два; но, к сожалению, о ней *немного было известно*, разве только то, что у Петровича есть жена<sup>3</sup>, носит даже чепчик, а не платок; но красотой, *как кажется*, она не могла похвастаться; по крайней мере, при встрече с нею одни только гвардейские солдаты заглядывали ей под чепчик, моргнувши усом и испутивши какой-то особенный голос.

И другие в том же роде:

- (4) Говорят, весьма недавно поступила просьба от одного капитана-исправника *не помню какого-то* города;
- (5) Где именно жил пригласивший чиновник, к сожалению, *не можем сказать: память начинает нам сильно изменять*, и все, что ни есть в Петербурге, все улицы и дома слились и смешались так в голове, что трудно достать оттуда что-нибудь в порядочном виде;
- (6) Кому все это досталось, *бог знает*, об этом, признаюсь, даже не интересовался рассказывающий сию повесть.

Иногда неизвестными оказываются ответы на такие вопросы, которые просто-напросто не могут возникнуть в данном контексте, поскольку они исключены в силу самых общих семантических законов языка, так что их постановка есть уже семантическая аномалия, ср.:

- (7) Фамилия чиновника была Башмачкин. Уже по самому имени видно, что она когда-то произошла от башмака<sup>4</sup>; но когда, в какое время<sup>5</sup> и каким образом произошла она от башмака, *ничего этого не известно*.

У глагола *произойти* валентность на время угасает (в этом значении *произойти* фактически равно *происходить*; ср. \**впасть* и *впадать* <о реке>). Вопрос “Каким образом произошла?” еще более бессмыслен<sup>6</sup>.

Еще пример, где в контексте незнания возникает семантическая аномалия:

- (8) Это было ... *трудно сказать, в который именно день*, но, вероятно, в день самый торжественнейший в жизни Акакия Акакиевича, когда Петрович принес, наконец, шинель.

В самом деле, указанием, что день был *самый торжественнейший*, нельзя ответить на вопрос, который это был день.

---

<sup>3</sup> Семантическая аномалия - в том, что утверждается существование объекта в контексте предшествующей его презумпции.

<sup>4</sup> На лингвистическом уровне это, конечно, обман: от слова *башмак* произошла бы фамилия Башмаков; а подлинная фамилия Акакия Акакиевича могла бы произойти только от неведомого слова *башмачка*.

<sup>5</sup> Тавтологическое сочетание *когда и в какое время* потом повторится еще раз. Ср. также *Какая именно и в чем состояла* должность значительного лица, это осталось до сих пор неизвестным.

<sup>6</sup> Похожая аномалия ниже: *Таким образом и произошел Акакий Акакиевич*. Здесь игра на совмещении двух событий - появлении Акакия Акакиевича на свет и обретение им своего имени. Но семантические аномалии у Гоголя - это отдельная тема. Ср. отрывок из “Мертвых душ” (который цитирует, в числе многих других, Набоков): “*Утопающий*, говорят, хватается и за маленькую щепку, и у него нет в это время рассудка подумать, что на щепке может разве прокатиться верхом муха, а в нем весу чуть не четыре пуда, если даже не целых пять.” Здесь у слова *утопающий* родовой статус, а у отсылающих к нему местоимений - конкретно-референтный.

Утверждения незнания принимают участие также в своего рода “игре с реальностью”, которую Эйхенбаум отмечает как один из приемов, оттеняющих нереалистический характер повествования. Например, повествователь заявляет:

- (9) 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 жару.

И тут же идет подробный рассказ о том, какие видения посещали Акакия Акакиевича, что ему чудилось и проч.: неважно, что в таком случае видения Акакия Акакиевича тоже не могли быть известны повествователю.

В следующем отрывке повествователь делает вид, что наводил справки (хотя в других случаях повествователь не посвящает нас в источники своих сведений об Акакии Акакиевиче):

- (10) Когда и в какое время он поступил в департамент и кто определил его, этого *никто не мог припомнить*;

“Игра с реальностью” может состоять в том, что вымышленные события (текстового мира) претендуют на точную хронологию в “псевдо-реальном” мире повествователя, как в примере (8) выше и в

- (11) <...> родился Акакий Акакиевич против ночи, *если только не изменяет память*, на 23 марта,

или на привязку к настоящему моменту, которого в ситуации нарратива нет и быть не может:

- (12) Какая именно и в чем состояла должность значительного лица, это осталось *до сих пор неизвестным*.

Единственный контекст, где слово *неизвестно* не противоречит нормам традиционного нарратива, -

- (13) Генералу, *неизвестно почему*, показалось такое обхождение фамильярным.

Но здесь *неизвестно* не выражает незнания: *неизвестно почему* = ‘необоснованно, без достаточных оснований’.<sup>7</sup>

Итак, обрушивающееся на читателя незнание повествователя имеет несколько разных функций - гротеск, комический эффект, игра с реальностью.

## 2. Неопределенное местоимение и субъект неопределенности

Самый интересный, с лингвистической точки зрения, носитель идеи незнания - неопределенные местоимения. Неопределенность - это семантическая доминанта русской картины мира (мы имеем в виду тот подход к языковой картине мира, плодотворность которого была продемонстрирована недавно в Wierzbicka 1992)<sup>8</sup>. “Шинель” переполнена показателями неопределенности всех видов, причем неопределенные местоимения имеют здесь совершенно особое стилистическое назначение. Речь будет идти о подразумеваемых субъектах неопределенности.

---

<sup>7</sup> Отметим, что подразумеваемый субъект этого недоумения - тоже повествователь. Повествователь является также подразумеваемым субъектом слова *неожиданно*, маркирующего переход к фантастическому финалу: “Но так случилось, что бедная история наша *неожиданно* принимает фантастическое окончание.”

<sup>8</sup> См. о русской неопределенности Арутюнова 1994, Падучева 1996б).

В русском языке различается по крайней мере три типа неопределенных местоимений<sup>9</sup>:

- нереферентные (типа *какой-нибудь, кто-нибудь*), так называемые non-specific indefinite, когда говорящий не имеет в виду никакого индивидуализированного объекта:

(1) и наконец сказал: “Нет, лучше дайте я перепишу *что-нибудь*”;

- собственно неопределенные (типа *какой-то, кто-то*), specific indefinite, т.е. местоимения неизвестности-незнания:

(2) и был крепостным человеком у *какого-то барина*;

- слабоопределенные (типа *кое-какой*,<sup>10</sup> а также *один, некоторые*), иначе - полуопределенные; они выражают определенность предмета для говорящего, который не считает нужным идентифицировать его для слушателя:

(3) *Один молодой человек*, недавно определившийся, <...> позволил было себе посмеяться над ним;

(4) дело состояло только в том, чтобы переменить заглавный титул да переменить *кое-где* глаголы из первого лица в третье.

Так, во фразе из Топоров 1995: 154 реализуется семантическое право автора знать, кому принадлежит *одно утверждение*, но не сообщать об этом читателю:

гоголевский пласт, вопреки *одному* недавнему утверждению, несомненно наиболее обилен в рассказе.

Для дальнейшего нам понадобятся понятия эгоцентрический элемент (эгоцентрик)<sup>11</sup>, деление эгоцентрических элементов на первичные и вторичные и контекстуализация эгоцентрического элемента, см. Падучева 1996а.

Нереферентное местоимение употребляется в контексте, где никакой конкретный объект не имеется в виду - там может быть субъект безразличия к выбору (он нас сейчас не интересует), но не незнания.

Слабоопределенное местоимение - это первичный эгоцентрик, и в нарративе его подразумеваемым субъектом может быть, в норме, только повествователь. И действительно, слабоопределенные местоимения мастерски используются в “Шинели” для той же самой “игры с реальностью”:

(5) В департаменте... но лучше не называть, в каком департаменте. Нет ничего сердитее всякого рода департаментов, <...> И так, в *одном* департаменте служил *один* чиновник.

Повествователь делает вид, что он мог бы сказать, о каком конкретном департаменте (своего, “реального” мира) идет речь, но не хочет.

Если слабоопределенное местоимение имеет подразумеваемым субъектом персонаж, то это либо несобственная прямая речь, либо цитата. В контексте отрывка (6) (курсив Гоголя) цитатой является не только наименование генерала - *значительное лицо*, но и местоимение *один*, очевидно, употребленное советующим чиновником:

(6) а лучше всего, чтобы он обратился к *одному значительному лицу*, что *значительное лицо*, спишась и снесясь, с кем следует, может заставить успешнее идти дело.

---

<sup>9</sup> См. Падучева 1985: 209; подробный перечень релевантных контекстов употребления неопределенных местоимений разных типов см. в Кузьмина 1989; о неопределенности в свете общих проблем референции см. Шмелев 1996, с.95-98, 114-120.

<sup>10</sup> Из слов на *кое-* выделяется *кое-как*, которое значит просто ‘плохо, с трудом’, например: “он приехал к себе, доплелся *кое-как* до своей комнаты и провел ночь в весьма большом беспорядке”.

<sup>11</sup> Эгоцентрики - это субъективные слова и категории; их семантика предполагает субъект оценки, наблюдения, номинации и проч.

Разумеется, в прямой речи Акакия Акакиевича субъект слабой определенности он сам, поскольку он говорящий:

(7) оно немножко заплылось, и кажется, как будто старое, а оно новое, да вот только в *одном месте* немного того...

Остаются собственно неопределенные местоимения - на *-то*. Именно эти местоимения выражают, в своем основном значении, незнание.

Собственно неопределенные местоимения - вторичные эгоцентрики, т.е. в разговорном языке их подразумеваемым субъектом не обязательно является говорящий. Соответственно, в нарративе подразумеваемым субъектом может быть не только повествователь, но и персонаж - и даже чаще персонаж: как уже говорилось, в традиционном нарративе (в отличие от перволичного) повествователь имеет ограниченное право на незнание. Так, в примерах (8)-(10) субъект незнания - персонаж:

(8) Она всю ночь сидела и думала, а *кто-то* со двора стучал в ставню и насвистывал. (Чехов. "Невеста")

(9) Обычно по вечерам хозяин уезжал *куда-то* и брал с собой гуся и кота. (Чехов. "Каштанка")

(10) *что-то* тяжелое, звонкое хлопнулось об пол (Достоевский. "Господин Прохарчин")

Теперь мы можем сформулировать тот лингвистический феномен, который составляет специфику "Шинели": подразумеваемым субъектом неопределенности, выражаемой собственно неопределенным местоимением, практически всегда является повествователь. Это нарушение повествовательной нормы, составляющее художественный прием. Наиболее показательны следующие примеры:

(11) Увидевши, в чем дело, Акакий Акакиевич решил, что шинель нужно будет снести к Петровичу, портному, жившему *где-то* в четвертом этаже по черной лестнице.

Ясно, что Акакий Акакиевич, который ходит к Петровичу достаточно часто, точно знает, где он живет. Значит, субъектом незнания, выраженного местоимением *где-то*, является повествователь. Другой пример:

(12) И прежде всего *бросился в глаза* большой палец, очень известный Акакию Акакиевичу, с *каким-то изуродованным ногтем*, толстым и крепким, как у черепахи череп.

Ноготь описывается явно глазами человека, который видит его в первый раз, а не глазами Акакия Акакиевича, для которого он "очень известный".

Еще когда Акакий Акакиевич поднимается по лестнице к Петровичу, повествователь сам выступает в роли субъекта восприятия, хотя нормально, чтобы уж в этом-то случае фокусом эмпатии автора был персонаж:

(13) Взбираясь по лестнице, ведшей к Петровичу, которая, *надо отдать справедливость*, была вся умощена водой, помоями и проникнута насквозь тем спиртуозным запахом, который ест глаза и, *как известно*, присутствует неотлучно на всех черных лестницах петербургских домов <...>

Повествователь сам поднимается по лестнице вместе с героем. Скорее всего, повествователь остается субъектом восприятия и далее - хотя бы потому, что смена субъекта должна иметь оправдание<sup>12</sup>:

(14) На шее у Петровича висел моток шелку и ниток, а на коленях была *какая-то* ветошь.

---

<sup>12</sup> Ср. наблюдение С.Г.Бочарова по поводу пушкинского "Гробовщика": начало сна Адриана никак не оговорено эксплицитно; однако можно заметить, что с началом сна ориентация на повествователя сменяется ориентацией на персонажа, см. Бочаров 1985: 58.

Особенно важно то, что неопределенные местоимения имеют повествовательскую интерпретацию также и в тех контекстах, где речь идет о внутреннем мире Акакия Акакиевича. Семантика неопределенности показывает, что повествователь всегда выступает в роли внешнего наблюдателя, см. Успенский 1970; Акакий Акакиевич предстает взгляду этого наблюдателя и никогда не изображается изнутри, никогда не говорит от себя:

- (15) Там, в этом переписывании, виделся ему *какой-то* свой странный и приятный мир;
- (16) шинель Акакия Акакиевича служила тоже предметом насмешек чиновников; от нее отнимали даже благородное имя шинели и называли ее капотом. В самом деле, она имела *какое-то* странное устройство <...>

В контексте фрагмента (16) *в самом деле* означает, что повествователь соглашается с чиновниками; тем самым его сознание является господствующим в этом фрагменте; а тогда и субъектом неопределенности - или удивления перед странностью - является он же<sup>13</sup> (в силу естественного закона постоянства субъекта сознания на каких-то участках текста).

Не имея здесь возможности подробно говорить о других субъективных словах, отметим, что повествователь “Шинели” перетягивает на себя, практически, все эгоцентрики, “по закону” принадлежащие персонажу.

Только там, где местоимение незнания находится в синтаксически подчиненной позиции, которая однозначно предопределяет субъект, им может быть Акакий Акакиевич, как в (17); но здесь Акакий Акакиевич не имеет никаких преимуществ, вытекающих из его бытия главным героем; так, в (18) субъект неопределенности - слуга, доложивший о приходе Башмачкина:

- (17) и у виде в издали, что жена Петровича *куда-то* выходила из дому, он прямо к нему;
- (18) В это время доложили ему, что пришел *какой-то* Башмачкин. Он спросил отрывисто: “Кто такой?” Ему отвечали: “Какой-то чиновник”.

В примере (19) подчиненная синтаксическая позиция местоимения *какой-то* тоже выталкивает Акакия Акакиевича на роль подразумеваемого субъекта неопределенности; но тут же возникает комментарий повествователя, увеличивающий меру незнания и доводящий ее до абсурда:

- (19) <...> увидел вдруг, что перед ним стоят почти перед самым носом *какие-то люди с усами*, какие именно, уж этого он не мог даже различить.

В отрывке (20) обобщенно-личная конструкция (с глаголом 2-го лица: *бывало* <...> *прибавишь*) однозначно контекстуализуется через Акакия Акакиевича; однако нельзя сказать, чтобы весь отрывок был его несобственной прямой речью - уж слишком формулировки непохожи на те, которые могли бы принадлежать Акакию Акакиевичу, если судить по его прямой речи, усердно экзеплифицируемой в повести. Подразумеваемым субъектом повторяющегося действия (прибавления гривенника) может быть только Акакий Акакиевич; однако последующие формулировки уже не его. Ниже курсивом выделены все эгоцентрические слова:

- (20) но гривенник, бывало, один *прибавишь*, и дело в шляпе. Теперь же Петрович был, *казалось*, в трезвом состоянии, а потому *крут, несговорчив и охотник заламывать черт знает какие цены*.

Скорее всего, повествователю принадлежат основные формулировки в отрывке (21); а тогда, следовательно, он и подразумеваемый субъект неопределенности:

---

<sup>13</sup> О неслучайности сочетания *странный* + *какой-то* см. Топоров 1995: 218 .

(21) Остановился с любопытством перед освещенным окошком магазина посмотреть на картину, где изображена была *какая-то* красивая женщина, которая скидала с себя башмак, обнаживши таким образом всю ногу, очень недурную; а за спиной ее, из дверей другой комнаты, выставил голову *какой-то* мужчина с бакенбардами и красивой эспаньолкой под губой. Акакий Акакиевич покачнул головой и усмехнулся и потом пошел своею дорогою.

Во всех сценах, изображающих восприятие, повествователь стоит за спиной у Акакия Акакиевича и сам видит все то, что должен “увидеть” читатель; а что видит Акакий Акакиевич, так и остается неизвестным. То же и дальше:

(22) Акакий Акакиевич шел в веселом расположении духа, даже подбежал было вдруг, *неизвестно почему*, за *какою-то* дамою, которая как молния, прошла мимо и у которой всякая часть тела была исполнена необычайного движения.

Наблюдение о частях тела, конечно же, принадлежит повествователю (а точнее даже просто Гоголю). В (22) интересно также *неизвестно почему*. Рассказы Чехова пестрят показателями неизвестности причины (*как-то, почему-то*), которые всегда имеет предполагаемым субъектом персонаж, см. Падучева 1996б. Но поскольку в (22) “необычайное движение” всякой части тела дамы видит повествователь, приходится отклонить персональную интерпретацию подразумеваемого субъекта и у *неизвестно почему*.

Кажется, что показатели неопределенности, которые отсылали бы к Акакию Акакиевичу, нет вообще. К немногочисленным исключениям можно отнести *как-то* в сцене на вечере у чиновника -

(23) все это было *как-то* чудно Акакию Акакиевичу -

где *чудно* может быть словом из лексикона героя, и тогда неопределенность, выраженная в *как-то*, принадлежит ему же. В (24) это уже не так:

(8) 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 проходить вместе жизненную дорогу.

Итак, семантический анализ неопределенных местоимений показывает, сколь последовательно проводится внешняя позиция повествователя по отношению к герою: повествователь ни на минуту не передает герою права на эгоцентрики; не смотрит на мир его глазами, а самого героя и его мир видит только со своей точки зрения, внешней. В повести есть место, где это, в сущности, сказано и в явной форме:

(25) Почему он усмехнулся, потому ли, что встретил вещь вовсе незнакомую, но о которой, однако же, все-таки у каждого сохраняется какое-то чутье, или подумал он, подобно многим другим чиновникам, следующее: “Ну уж эти французы! что и говорить, уж если захотят что-нибудь того, так уж точно того...”. А может быть даже и этого не подумал - ведь нельзя же залезть в душу человеку и узнать все, что он ни думает.

Лингвистический анализ подтверждает вывод Эйхенбаума о том, что господствующим в тексте является сознание повествователя, который представляет Акакия Акакиевича отстраненно и в комическом ключе. Выявление подразумеваемых субъектов неопределенности (как и других эгоцентриков) позволяет более точно провести границу между двумя мирами (двумя сознаниями) и показать, сколь последовательно Гоголь проводит внешнюю точку зрения на героя. Акакий Акакиевич остается абсолютным объектом, никогда не субъектом. Означает ли это, что Эйхенбаум прав, утверждая, что “Шинель” не выражает сочувствия к “маленькому человеку”? К этой теме мы еще вернемся.

### 3. Так кто же вышел из "Шинели" Гоголя?

Обратимся теперь к исходному нашему вопросу. Фраза “Все мы вышли из гоголевской «Шинели»” чаще всего приписывается Достоевскому<sup>14</sup>. Имеется в виду тот цикл сочинений Достоевского, которые посвящены “бедным людям” - т.е. “Бедные люди”, “Двойник”, “Неточка Незванова”, “Униженные и оскорбленные”. Про роман “Бедные люди” С.Г.Бочаров пишет, что в нем « нам открыто показано, что происходит с героем русской литературы, бедным чиновником, как бы общим героем Гоголя и молодого Достоевского, при его переходе из мира “Шинели” в мир “Бедных людей”», Бочаров 1985: 4.

Если, однако, воспринимать “Шинель” по Эйхенбауму, а не по Белинскому (т.е. принимать во внимание прежде всего композицию художественного произведения, а не его тему), то “Бедные люди”, где герои полностью вытеснили повествователя, - прямая противоположность “Шинели”.

Из произведений Достоевского в композиционном отношении ближе всего к “Шинели” - по тому, как он “сделан”, - ранний рассказ “Господин Прохарчин”, см. об этом рассказе Бочаров 1985 и Топоров 1995.

Связь на уровне композиционного принципа очевидна: повествователь у Достоевского неблагоприятен по отношению к своему герою, причем даже более откровенным образом, чем у Гоголя. В “Шинели” повествователь не более чем юморизирует (например: “И Петербург остался без Акакия Акакиевича”); в “Прохарчине” он принимает сторону сожителей Прохарчина в конфликтной ситуации (например: “как будто не он пускался на шутки, чтобы надуть, провести всех добрых людей, без стыда и без совести, неприличнейшим образом <...> как опытный тертый капиталист”), см. Топоров 1995: 140.

Имеются и сюжетные переключки: оба героя сознательно обрекают себя на жалкий образ жизни (например, в случае Прохарчина - мнимая бедность). Подчеркивая скудость образа жизни своего героя, Гоголь ясно дает понять, что это в значительной мере результат его сознательного выбора:

(10) Один директор, будучи добрый человек, <...> приказал дать ему что-нибудь поважнее, чем обыкновенное переписыванье <...> Это задало ему такую работу, что он вспотел совершенно, тер лоб и наконец сказал: “Нет, лучше дайте я перепишу что-нибудь”.

(11) Даже в те часы, когда <...> чиновники спешат предать наслаждению оставшееся время <...> Акакий Акакиевич не предавался никакому развлечению.

Впрочем, альтернативы тоже имеют весьма сомнительную ценность и лишь сделали бы героя похожим на “всех”. Башмачкин, особость которого вытекает из его природы, пожалуй, больше возвышается над окружающими, чем Прохарчин, поведение которого можно, в общем, свести к иллюстрации пагубности навязчивой идеи.

Есть и другие сюжетные параллели: и Башмачкин и Прохарчин сами мстят за себя после смерти; у обоих героев предсмертные видения, и др.

Сходна и языковая характеристика героев - неинформативная речь; при этом в “Господине Прохарчине”, как пишет В.Н.Топоров, “рассказчик подражает герою в его неинформативности” (Топоров 1995: 123).

Есть связи просто на текстовом уровне. Гоголевский каламбур *не на середине строки, а скорее на середине улицы* переключается с эпизодом бреда Прохарчина:

---

<sup>14</sup> Прямых свидетельств в пользу авторства Достоевского нет - начиная с 1861 года фраза становится ходячей. В статье Долотова 1972 наиболее правдоподобным автором признается Тургенев (пользуясь случаем принес юлагодарность М.О.Чудаковой за эту библиографическую справку). См. иную точку зрения в Бочаров, Манн 1968.

Тут он увидел, что горит <...>. Но в хозяйкиной комнате, куда было забежал наш герой <...> его перехватили, скрутили и победно снесли обратно за ширмы, которые, между прочим, совсем не горели, а горела *скорее* голова Семена Ивановича.

Представляется также неслучайной близость звукового облика фамилий главных героев *Башмачкин – Прохарчин* (в обоих случаях это трехсложное слово с амфибрахическим ударением; полностью совпадающий состав гласных; начальное *б* - *n*; общее *ч*).

Как известно, Достоевский преодолевал гоголевское влияние, и для последующих его сочинений такие сближения с Гоголем невозможны. Главная же для нас композиционная черта - повествователь, доминирующий над героем на всех уровнях, включая лингвистический, - выражена в “Господине Прохарчине” гораздо слабее и менее интересно, чем в “Шинели”.

Если говорить о композиции с гипертрофированным повествователем, то можно проследить прямую линию, ведущую от Гоголя далеко вперед во времени, к его великому почитателю - Набокову.

В своей замечательной книге о Гоголе [15] Набоков восхищается Гоголем как предтечей литературы абсурда и демонстрирует целые россыпи драгоценных находок из “Мертвых душ” и “Ревизора”, убедительно выдвигающие Гоголя на роль родоначальника нереалистических направлений в литературе. Но поражает следующее: “Шинель” в книге Набокова занимает гораздо меньше места, чем два других гоголевских шедевра, и анализ ее гораздо менее интересен. Так, предлагаемая Набоковым идентификация привидения, испугавшего коломенского будочника, с грабителем, похитившим шинель, весьма проблематична (взять хотя бы то, что грабителей было несколько). Тончайшие отношения между повествователем и героем, составляющие душу “Шинели”, Набоков обходит молчанием вовсе. Думается, потому, что именно в этом пункте Набоков как писатель в самой сильной степени обязан Гоголю.

Гоголевский тип композиции можно обнаружить у Набокова, например, в романе “Пнин”, где нарушение повествовательной нормы идет примерно в том же направлении, что в “Шинели” (хотя у Набокова нарушение, естественно, более радикальное).

“Пнин” начинается как традиционный нарратив, с внеположным повествователем; всячески подчеркивается условность фигуры повествователя, который неизвестно где помещается, ведя свой синхронный репортаж о герое в вагоне - он живет по собственным законам пространства и времени (Падучева 1996а: 382, Тоолан 1992). Далее повествователь проявляет, в различных ситуациях, безжалостное отношение к своему герою (который тоже, как и Башмачкин у Гоголя, находится в трудных жизненных обстоятельствах); обнаруживает, по разным поводам, свою неполную осведомленность касательно фактов его биографии; и так на протяжении пяти глав. Но вот наступает глава 6, которая шарахает читателя фразой “Пнин и я ...”: эгзегетический повествователь превращается в рассказчика-персонажа, и повествование переходит из традиционного нарратива в перволичную форму. А в главе 7, заключительной, выясняется, что этот рассказчик-персонаж *Я* знает Пнина с детства, был пациентом его отца и проч. Пнин при этом пытается (впрочем, безнадежно) убедить рассказчика в том, что у того плохая память и он ошибается, а рассказчик обнаруживает свое превосходство перед персонажем уже не только лишь на метаязыковом, как Гоголь или Достоевский, но и на сюжетном уровне - в том, что от любви к нему пытается покончить собой женщина, в которую безнадежно влюблен Пнин; в том, что его приглашают на работу в колледж, из которого Пнина выгнали, и

т.д. Набоковская игра на повествователе идет дальше, чем у Гоголя, но является ее прямым продолжением.

На Эйхенбаума “Шинель” “производит впечатление игры с повествовательной формой”. Поразительно, что этот игровой заряд, заложенный Гоголем, пролежал без движения больше века, мастерски взорвался у Набокова, а сейчас умирает тривиальностью, тиражируемый второразрядными писателями!

Набоков пытается скрыть про “Шинель” главное в ее повествовательной структуре - гипертрофированного рассказчика. Можно думать, что именно Набоков больше, чем кто бы то ни было вышел из “Шинели” Гоголя, и именно поэтому в своей книге о Гоголе он не досказывает многого про “Шинель”: подлинным анализом Гоголя он раскрыл бы самого себя, а эту задачу он оставляет в качестве домашнего задания вдумчивому читателю<sup>15</sup>. Недаром Набоков жалуется, что “русские критики <...> два привязывали меня к Гоголю”, и считает, что этой книгой он благополучно “развязал все узлы”.

В заключение вернемся к эйхенбаумовскому анализу “Шинели”. Представляется, что сопоставление “Шинели” с Пнинным позволяет ясно увидеть его неполноту. Ср. упрек Эйхенбауму (в связи с формалистически блестящим анализом пушкинского “Гробовщика”) в статье С.Г.Бочарова, посвященной тому же “Гробовщику” (1985, с. 47): “Но Б.Эйхенбаум не искал “скрытой семантики” в этих особенностях построения, для него само по себе построение, как таковое, и было семантикой”. Зададим тогда, вслед за С.Г.Бочаровым, вопрос “Какова же семантика этой композиции?” (но по отношению к “Шинели”).

Разумеется, Эйхенбаум, точно идентифицировав тот голос, которому принадлежит фраза *как много в человеке бесчеловечья*, имел право сказать, что “ни одна фраза художественного произведения не может быть сама по себе простым отражением личных чувств автора, а всегда есть построение и игра” и что “[М]елодраматический эпизод использован как контраст к комическому сказу”. Можно думать, что стилевые контрасты нужны были Гоголю для того, чтобы читатель сам испытал сочувствие к Акакию Акакиевичу, который оказывается в полной изоляции не только в мире чиновников, но и в мире повествователя. Скажем, Пнин вызывает бесспорное сочувствие читателя, и издевательства повествователя этому не мешают, а способствуют. Почему не предположить, что неблагоприятный повествователь в “Шинели” (а равно и в “Господине Прохарчине”) играет такую же роль? А тогда и гуманистический пафос “Шинели” нельзя отрицать столь категорично, как это делает Эйхенбаум.

В [Бочаров 1985, с.201] показано, что “ряд подробностей в жизни молодого автора «Бедных людей» нам показывают как бы «Девушкина в Достоевском»”. Больше того, С.Г.Бочаров подчеркивает “интимную близость” Достоевского и к Прохарчину - ссылаясь на Иннокентия Анненского, который комментирует предсмертные реплики господина Прохарчина словами: “<...> как близко поставил его [Прохарчина] этот горячечный сон не только ко всему страдающему, но и к поэту, который воплощает и осмысляет эти муки” (ср. также Топоров 1995: 116: Достоевский “не просто описал, а «понял» Прохарчина, т.е. пережил его как свою собственную возможность”). Не верно ли то же и про Гоголя в его отношении к Акакию Акакиевичу? Наш анализ, поскольку он проведен на чисто лингвистическом уровне, не способен ухватить этого сложного диалога голосов, которые борются за душу

---

<sup>15</sup> Пример более легкой задачи - обратить внимание на то, что книга о Гоголе начинается с обсуждения даты его смерти, а кончается - указанием даты рождения - так Набоков приспособливает язык описания к существу объекта - выявляет абсурд у Гоголя с помощью абсурдности своего собственного повествования о нем.

читателя: вторичные функции неблагожелательного рассказчика остаются пока за пределами возможностей лингвистического анализа. Но кто знает, как будут расширяться пределы компетенции лингвистики!

#### Список литературы

- Апресян Ю.Д. Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира. - В кн.: Семиотика и информатика, вып. 28, М., 1986, с. 5-33.
- Арутюнова Н.Д. Неопределенность признака в русском дискурсе - В кн.: Логический анализ языка. Истина и истинность в культуре и языке. М. 1995.
- Бочаров С.Г. О художественных мирах. М.: Сов.Россия, 1985. - 296 с.
- Бочаров С., Манн Ю. Все мы вышли из гоголевской "Шинели". - ВЛ, 1968, N 6, 183-185.
- Долотова Л. Достоевский или Тургенев? - Вопросы литературы, 1972, N 11, 186-192.
- Кузьмина С.М. Семантика и стилистика неопределенных местоимений. - В кн.: Грамматические исследования. Функционально-стилистический аспект. - М.: Наука, 1989.
- Падучева Е.В. Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. М.: Языки русской культуры. 1996а.
- Падучева Е.В. Неопределенность как семантическая доминанта русской языковой картины мира. - R. Benacchio, F.Fici, L.Gebert (eds.) *Determinatezza e indeterminatezza nelle lingue slave*. Firenze, 1996b, 161-186.
- Падучева Е.В. Высказывание и его соотносительность с действительностью. М.: Наука, 1985.
- Топоров 1995 - Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа "Прогресс" - "Культура", 1995 - 624 с.
- Успенский Б.А. Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970. 225 с.
- Шмелев А.Д. Референциальные механизмы русского языка. -
- Эйхенбаум Б.М. Как сделана "Шинель" Гоголя. - В кн.: Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л.: Изд-во Художественная литература, 1969.
- Nabokov V. *Gogol*. N.Y., 1952.
- Toolan M.J. *Narrative: a critical linguistic introduction*. London, 1992.
- Wierzbicka A. *Semantics, culture and cognition: Universal human concepts in culture-specific configurations*. New York: Oxford University Press, 1992.- 487 p.