



Ксана Бланк

Как сделан «Нос»

Стилистический и критический
комментарий к повести
Н. В. Гоголя



Современная западная русистика

Ksana Blank

•

«The Nose»

A Stylistic and Critical
Companion
to Nikolai Gogol's Story

Academic Studies Press

2021

Ксана Бланк

•

Как сделан «Нос»

Стилистический и критический
комментарий к повести
Н. В. Гоголя



Academic Studies Press

Библиороссика

Бостон / Санкт-Петербург

2021

УДК 82.02
ББК 33.3(Рос=Рус)
Б68

Перевод с английского Александра Волкова

Серийное оформление и оформление обложки Ивана Граве

При оформлении обложки использован фрагмент
иллюстрации Геннадия Спирина к повести «Нос».

© 1993 by Esslinger in Thienemann-Esslinger Verlag GmbH, Stuttgart.

Бланк К.

Б68 Как сделан «Нос»: Стилистический и критический комментарий к повести Н. В. Гоголя / Ксана Бланк ; [пер. с англ. А. Волкова]. — СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2021. — 207 с. — (Серия «Современная западная русистика» = «Contemporary Western Rusistika»).

ISBN 978-1-6446968-3-5 (Academic Studies Press)

ISBN 978-5-6046148-3-9 (Библиороссика)

В этой книге повесть «Нос» предстает с неожиданной стороны. Ксана Бланк анализирует многочисленные примеры языковой игры Гоголя, в первую очередь деформации идиом и актуализации их буквальных значений, и проводит параллель между «разрушением целостности человеческого тела» и нарушением целостности фразеологических значений. Это позволяет автору рассматривать языковую игру как двигатель сюжета повести, а русский язык — как ее героя. В книге также представлен обзор интерпретаций повести с момента ее выхода до наших дней и показана ее связь с эпохой модернизма — творчеством Шостаковича, Хармса, Кафки и Дали.

Книга предназначена не только для филологов, но и для всех интересующихся творчеством Н. В. Гоголя и классической русской литературой в целом.

УДК 82.02
ББК 33.3(Рос=Рус)

© Ksana Blank, текст, 2021
© А. В. Волков, перевод
с английского, 2021
© Academic Studies Press, 2021
© Оформление и макет.
ООО «Библиороссика», 2021

ISBN 978-1-6446968-3-5
ISBN 978-5-6046148-3-9

Предисловие к русскому изданию

О художественном языке Гоголя написано великое множество книг и статей, однако среди них нет исследований, целиком посвященных анализу стиля повести «Нос»¹. Возможно, это связано с тем, что «Нос» стоит особняком среди других сочинений Гоголя. По языку эта повесть сильно отличается от украинских повестей и поэмы «Мертвые души». В ней нет архаической книжной лексики, гипербол и причудливых метафор. В ней не найти лирических отступлений.

Не похож «Нос» и на «петербургские повести» Гоголя. Например, в отличие от «Шинели», с ее знаменитой фразой «Оставьте меня. Зачем вы меня обижаете?», здесь отсутствуют сентиментально-драматические интонации. По сравнению с «Записками сумасшедшего» здесь мало канцеляризмов. Не характерны для стиля «Носа» и пространные, полные экзальтации описания, как в «Невском проспекте» с его экспрессивной концовкой «Он лжет во всякое время, этот Невский проспект...» Словом, вопрос о том, в чем состоят стилистические и лексические особенности этой повести, остается открытым.

Цель комментариев к «Носу», составляющих первую часть этой книги, — показать, что оригинальность его художественного языка в значительной мере основана на игре с идиомами, в частности, на буквализации идиоматических выражений (употреблении идиом в прямом, а не переносном смысле). В первую очередь

¹ Среди самых заметных исследований художественного языка и стиля Гоголя — работы В. В. Виноградова (см. библиографию к этой книге), а также [Мандельштам 1902], [Белый 1934], [Эйхенбаум 19246].

это игра с фразеологизмом «остаться с носом» («потерпеть неудачу, оказаться одураченным», *МАС; СРФ*). Эта идиома определяет центральное событие сюжета: Ковалев остается *без носа*. Следует подчеркнуть, однако, что комментарии не ставят себе цели выявить многочисленные идиоматические выражения со словом «нос»: их наличие неоднократно отмечалось исследователями [Виноградов, 1976: 14; Набоков 1996: 33; Пильщиков 2019: 227–228]. Задача здесь иная: показать десятки других примеров актуализации буквального значения различных идиом, разрушения структуры устойчивых выражений и прочих видов словесной игры, с помощью которой Гоголь создает комический эффект и ощущение абсурдности происходящего. Гоголевские описания повседневной петербургской жизни, понятные современникам писателя, но не всегда очевидные для сегодняшнего читателя, также требуют пояснений. Для удобства пользования комментариями в начале книги помещен полный текст повести.

Раздел «Как сделан “Нос”: языковая игра как двигатель сюжета» основан на предпосылке, что главным героем в повести выступает русский язык. В нем определяются роль и функция повествовательной манеры Гоголя и делается вывод о том, что гоголевская игра с фразеологизмами в «Носе» создает своего рода сказ — тип повествования, в котором речевая манера рассказчика отличается от стиля автора. Иначе говоря, развитие сюжета в «Носе» задается мастерской языковой игрой рассказчика с читателем.

Вторая часть книги посвящена основным интерпретациям повести. В 1859 году поэт и литературный критик А. А. Григорьев предостерегал, что не следует слишком усердствовать в поиске трактовок «Носа»: «Этот юмор достигает крайних пределов своих в „Носе“, оригинальнейшем и причудливейшем из произведений, где все фантастично и вместе с тем все — в высшей степени поэтическая правда, где все понятно без толкования и где всякое толкование убило бы поэзию...» [Григорьев 1967: 194]. В последующие сорок лет о Гоголе писали мало, но на исходе XIX века его сочинения, включая «Нос», стали предметом пристального внимания писателей и критиков. В статье «Го-

голь» (1909) Андрей Белый отмечал: «Я не знаю, кто Гоголь: реалист, символист, романтик или классик... Гоголь — гений, к которому вовсе не подойдешь со школьным определением; я имею склонность к символизму; следственно, мне легче видеть черты символизма Гоголя; романтик увидит в нем романтика; реалист — реалиста» [Белый 2008: 268–269].

На протяжении XX века повесть «Нос» побуждала литературоведов, принадлежащих к разным школам, отыскивать самые разные мотивировки исчезновения носа с лица майора Ковалева. За последние сто восемьдесят пять лет повесть пытались истолковать с разнообразных точек зрения; в ней видели невинную шутку и едкую сатиру на общество, мистическое прозрение автора и свидетельство его антиклерикальных взглядов, выражение страха перед кастрацией и полную бессмыслицу.

Во второй части книги представлен обзор этих точек зрения и толкований, подчас противоположных, но не взаимоисключающих. Вопреки опасениям А. А. Григорьева, интерпретации, предложенные современниками Гоголя, идеи, выдвинутые исследователями в XX веке, и новейшие работы, опубликованные как в России, так и на Западе, мирно сосуществуют друг с другом и не убивают поэтическую правду этой уникальной повести. Напротив, они свидетельствуют о ее многогранности.

Я очень признательна Александру Волкову (Пушкинский дом — ИРЛИ РАН) за прекрасно выполненный перевод с английского, а Ольге Бараш за замечательную редактуру и ценные советы. Также я хотела бы поблагодарить издательский коллектив, занимавшийся организацией и осуществлением этого проекта. Благодаря профессионализму, оперативности и добросердечному отношению всех работников издательства Academic Studies Press, публикация перевода этой книги была подготовлена в максимально короткий срок. Разумеется, ответственность за все оставшиеся недочеты лежит на авторе.

Часть первая

КАК СДЕЛАН
«НОС» ГОГОЛЯ

Николай Гоголь

НОС¹

I

1. Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие. Цирюльник Иван Яковлевич, живущий на Вознесенском проспекте (фамилия его утрачена, и даже на вывеске его — где изображен господин с намыленной щекою и надписью: «И кровь отворяют» — не выставлено ничего более), цирюльник Иван Яковлевич проснулся довольно рано и услышал запах горячего хлеба. Приподнявшись немного на кровати, он увидел, что супруга его, довольно почтенная дама, очень любившая пить кофий, вынимала из печи только что испеченные хлебы.

2. — Сегодня я, Прасковья Осиповна, не буду пить кофию, — сказал Иван Яковлевич, — а вместо того хочется мне съесть горячего хлебца с луком.

3. (То есть Иван Яковлевич хотел бы и того и другого, но знал, что было совершенно невозможно требовать двух вещей разом, ибо Прасковья Осиповна очень не любила таких прихотей.) «Пусть дурак ест хлеб; мне же лучше, — подумала про себя супруга, — останется кофию лишняя порция». И бросила один хлеб на стол.

¹ Текст повести «Нос» приводится по изданию: Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 3. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. С. 47–76. Далее цитаты из повести даются по этому изданию с указанием страниц в скобках. Цитаты из других произведений Гоголя приводятся по этому изданию с указанием тома и страниц в квадратных скобках.

4. Иван Яковлевич для приличия надел сверх рубашки фрак и, усевшись перед столом, насыпал соль, приготовил две головки луку, взял в руки нож и, сделавши значительную мину, принялся резать хлеб. Разрезавши хлеб на две половины, он поглядел в середину и, к удивлению своему, увидел что-то белевшееся. Иван Яковлевич ковырнул осторожно ножом и пощупал пальцем. «Плотное! — сказал он сам про себя, — что бы это такое было?»

5. Он засунул пальцы и вытащил — нос!.. Иван Яковлевич и руки опустил; стал протирать глаза и щупать: нос, точно нос! и еще, казалось, как будто чей-то знакомый. Ужас изобразился в лице Ивана Яковлевича. Но этот ужас был ничто против негодования, которое овладело его супругою.

6. — Где это ты, зверь, отрезал нос? — закричала она с гневом. — Мошенник! пьяница! Я сама на тебя донесу полиции. Разбойник какой! Вот уж я от трех человек слышала, что ты во время бритья так теребишь за носы, что еле держатся.

7. Но Иван Яковлевич был ни жив ни мертв. Он узнал, что этот нос был не чей другой, как коллежского асессора Ковалева, которого он брил каждую среду и воскресенье.

8. — Стой, Прасковья Осиповна! Я положу его, завернувши в тряпку, в уголок; пусть там маленечко полежит, а после его вынесу.

9. — И слушать не хочу! Чтобы я позволила у себя в комнате лежать отрезанному носу?.. Сухарь поджаристый! Знай умеет только бритвой возить по ремню, а долга своего скоро совсем не в состоянии будет исполнять, потаскушка, негодяй! Чтобы я стала за тебя отвечать полиции?.. Ах ты, пачкун, бревно глупое! Вон его! вон! неси куда хочешь! чтобы я духу его не слыхала!

10. Иван Яковлевич стоял совершенно как убитый. Он думал, думал — и не знал, что подумать.

11. — Черт его знает, как это сделалось, — сказал он наконец, почесав рукою за ухом. — Пьян ли я вчера возвратился или нет, уж наверное сказать не могу. А по всем приметам должно быть происшествие несбыточное: ибо хлеб — дело печеное, а нос совсем не то. Ничего не разберу!..

12. Иван Яковлевич замолчал. Мысль о том, что полицейские отыщут у него нос и обвинят его, привела его в совершенное беспомыслие. Уже ему мерещился алый воротник, красиво вышитый серебром, шпага... и он дрожал всем телом. Наконец достал он свое исподнее платье и сапоги, натащил на себя всю эту дрянь и, сопровождаемый нелегкими увещаниями Прасковьи Осиповны, завернул нос в тряпку и вышел на улицу.

13. Он хотел его куда-нибудь подсунуть: или в тумбу под воротами, или так как-нибудь нечаянно выронить, да и повернуть в переулок. Но, на беду, ему попался какой-нибудь знакомый человек, который начинал тотчас запросом: «Куда идешь?», или: «Кого так рано собрался брить?» — так что Иван Яковлевич никак не мог улучшить минуты. В другой раз он уже совсем уронил его, но будочник еще издали указал ему алебардою, примолвив: «Подыми! вон ты что-то уронил!» И Иван Яковлевич должен был поднять нос и спрятать его в карман. Отчаяние овладело им, тем более что народ беспрестанно умножался на улице, по мере того так начали отпираться магазины и лавочки.

14. Он решился идти к Исакиевскому мосту: не удастся ли как-нибудь швырнуть его в Неву?.. Но я несколько виноват, что до сих пор не сказал ничего об Иване Яковлевиче, человеке почтенном во многих отношениях.

15. Иван Яковлевич, как всякий порядочный русский мастеровой, был пьяница страшный. И хотя каждый день брил чужие подбородки, но его собственный был у него вечно небрит. Фрак у Ивана Яковлевича (Иван Яковлевич никогда не ходил в сюртуке) был пегий; то есть он был черный, но весь в коричнево-желтых и серых яблоках; воротник лоснился, а вместо трех пуговиц висели одни только ниточки. Иван Яковлевич был большой циник, и когда коллежский асессор Ковалев обыкновенно говорил ему во время бритья: «У тебя, Иван Яковлевич, вечно воняют руки!» — то Иван Яковлевич отвечал на это вопросом: «Отчего ж бы им вонять?» — «Не знаю, братец, только воняют», — говорил коллежский асессор, и Иван Яковлевич, понюхавши табаку, мылил ему за это и на щеке, и под носом, и за ухом, и под бороною — одним словом, где только ему была охота.

16. Этот почтенный гражданин находился уже на Исакиевском мосту. Он прежде всего осмотрелся; потом нагнулся на перила, будто бы посмотреть под мост: много ли рыбы бегаёт, и швырнул потихоньку тряпку с носом. Он почувствовал, как будто бы с него разом свалилось десять пуд; Иван Яковлевич даже усмехнулся. Вместо того чтобы идти брить чиновничьи подбородки, он отправился в заведение с надписью «Кушанье и чай» спросить стакан пуншу, как вдруг заметил в конце моста квартального надзирателя благородной наружности, с широкими бакенбардами, в треугольной шляпе, со шпагою. Он обмер; а между тем квартальный кивал ему пальцем и говорил:

17. — А подойди сюда, любезный!

18. Иван Яковлевич, зная форму, снял издали еще картуз и, подошедши проворно, сказал:

19. — Желая здравия вашему благородию!

20. — Нет, нет, братец, не благородию; скажи-ка, что ты там делал, стоя на мосту?

21. — Ей-Богу, сударь, ходил брить, да посмотрел только, шибко ли река идет.

22. — Врешь, врешь! Этим не отделаешься. Изволь-ка отвечать!

23. — Я вашу милость два раза в неделю, или даже три, готов брить без всякого прекословия, — отвечал Иван Яковлевич.

24. — Нет, приятель, это пустяки! Меня три цирюльника бреют, да еще и за большую честь почитают. А вот изволь-ка рассказать, что ты там делал?

25. Иван Яковлевич побледнел... Но здесь происшествие совершенно закрывается туманом, и что далее произошло, решительно ничего не известно.

II

26. Коллежский ассессор Ковалев проснулся довольно рано и сделал губами: «брр...» — что всегда он делал, когда просыпался, хотя сам не мог растолковать, по какой причине. Ковалев

потянулся, приказал себе подать небольшое стоявшее на столе зеркало. Он хотел взглянуть на прыщик, который вчерашнего вечера вскочил у него на носу; но, к величайшему изумлению, увидел, что у него вместо носа совершенно гладкое место! Испугавшись, Ковалев велел подать воды и протер полотенцем глаза: точно, нет носа! Он начал щупать рукою, чтобы узнать: не спит ли он? кажется, не спит. Коллежский ассессор Ковалев вскочил с кровати, встряхнулся: нет носа!.. Он велел тотчас подать себе одеться и полетел прямо к обер-полицмейстеру.

27. Но между тем необходимо сказать что-нибудь о Ковалеве, чтобы читатель мог видеть, какого рода был этот коллежский ассессор. Коллежских ассессоров, которые получают это звание с помощью ученых аттестатов, никак нельзя сравнивать с теми коллежскими ассессорами, которые делались на Кавказе. Это два совершенно особенные рода. Ученые коллежские ассессоры... Но Россия такая чудная земля, что если скажешь об одном коллежском ассессоре, то все коллежские ассессоры, от Риги до Камчатки, непременно примут на свой счет. То же разумеи и о всех званиях и чинах. Ковалев был кавказский коллежский ассессор. Он два года только еще состоял в этом звании и потому ни на минуту не мог его позабыть; а чтобы более придать себе благородства и веса, он никогда не называл себя коллежским ассессором, но всегда майором. «Послушай, голубушка, — говорил он обыкновенно, встретивши на улице бабу, продававшую манишки, — ты приходи ко мне на дом; квартира моя в Садовой; спроси только: здесь ли живет майор Ковалев? — тебе всякий покажет». Если же встречал какую-нибудь смазливенькую, то давал ей сверх того секретное приказание, прибавляя: «Ты спроси, душенька, квартиру майора Ковалева». По этому-то самому и мы будем вперед этого коллежского ассессора называть майором.

28. Майор Ковалев имел обыкновение каждый день прохаживаться по Невскому проспекту. Воротничок его манишки был всегда чрезвычайно чист и накрахмален. Бакенбарды у него были такого рода, какие и теперь еще можно видеть у губернских и уездных землемеров, у архитекторов и полковых докторов, также у отправляющих разные полицейские обязанности и во-

обще у всех тех мужей, которые имеют полные, румяные щеки и очень хорошо играют в бостон: эти бакенбарды идут по самой середине щеки и прямехонько доходят до носа. Майор Ковалев носил множество печаток сердоликовых и с гербами, и таких, на которых было вырезано: среда, четверг, понедельник и проч. Майор Ковалев приехал в Петербург по надобности, а именно искать приличного своему званию места: если удастся, то вице-губернаторского, а не то — эскутторского в каком-нибудь видном департаменте. Майор Ковалев был не прочь и жениться, но только в таком случае, когда за невестою случится двести тысяч капитала. И потому читатель теперь может судить сам, каково было положение этого майора, когда он увидел вместо довольно недурного и умеренного носа преглупое, ровное и гладкое место.

29. Как на беду, ни один извозчик не показывался на улице, и он должен был идти пешком, закутавшись в свой плащ и закрывши платком лицо, показывая вид, как будто у него шла кровь. «Но авось-либо мне так представилось: не может быть, чтобы нос пропал сдуру», — подумал он и зашел в кондитерскую нарочно с тем, чтобы посмотреться в зеркало. К счастью, в кондитерской никого не было; мальчишки мели комнаты и расставляли стулья; некоторые с сонными глазами выносили на подносах горячие пирожки; на столах и стульях валялись залитые кофею вчерашние газеты. «Ну, слава Богу, никого нет, — произнес он, — теперь можно поглядеть». Он робко подошел к зеркалу и взглянул. «Черт знает что, какая дрянь! — произнес он, плюнувши. — Хотя бы уже что-нибудь было вместо носа, а то ничего!..»

30. С досадою закусив губы, вышел он из кондитерской и решился, против своего обыкновения, не глядеть ни на кого и никому не улыбаться. Вдруг он стал как вкопанный у дверей одного дома; в глазах его произошло явление неизъяснимое: перед подъездом остановилась карета; дверцы отворились; выпрыгнул, согнувшись, господин в мундире и побежал вверх по лестнице. Каков же был ужас и вместе изумление Ковалева, когда он узнал, что это был собственный его нос! При этом необыкновенном зрелище, казалось ему, все переверотилось у него в глазах; он чувствовал, что едва мог стоять; но решился во что бы то ни

стало ожидать его возвращения в карету, весь дрожа, как в лихорадке. Через две минуты нос действительно вышел. Он был в мундире, шитом золотом, с большим стоячим воротником; на нем были замшевые панталоны; при боку шпага. По шляпе с плюмажем можно было заключить, что он считался в ранге статского советника. По всему заметно было, что он ехал куда-нибудь с визитом. Он поглядел на обе стороны, закричал кучеру: «Подавай!» — сел и уехал.

31. Бедный Ковалев чуть не сошел с ума. Он не знал, как и подумать о таком странном происшествии. Как же можно, в самом деле, чтобы нос, который еще вчера был у него на лице, не мог ездить и ходить, — был в мундире! Он побежал за каретою, которая, к счастью, проехала недалеко и остановилась перед Казанским собором.

32. Он поспешил в собор, пробрался сквозь ряд нищих старух с завязанными лицами и двумя отверстиями для глаз, над которыми он прежде так смеялся, и вошел в церковь. Молельщиков внутри церкви было немного; они все стояли только при входе в двери. Ковалев чувствовал себя в таком расстроенном состоянии, что никак не в силах был молиться, и искал глазами этого господина по всем углам. Наконец увидел его стоявшего в стороне. Нос спрятал совершенно лицо свое в большой стоячий воротник и с выражением величайшей набожности молился.

33. «Как подойти к нему? — думал Ковалев. — По всему, по мундиру, по шляпе видно, что он статский советник. Черт его знает, как это сделать!»

34. Он начал около него покашливать; но нос ни на минуту не оставлял набожного своего положения и отвешивал поклоны.

35. — Милостивый государь... — сказал Ковалев, внутренне принуждая себя ободриться, — милостивый государь...

36. — Что вам угодно? — отвечал нос, оборотившись.

37. — Мне странно, милостивый государь... мне кажется... вы должны знать свое место. И вдруг я вас нахожу, и где же? — в церкви. Согласитесь...

38. — Извините меня, я не могу взять в толк, о чем вы изволите говорить... Объяснитесь...

39. «Как мне ему объяснить?» — подумал Ковалев и, собравшись с духом, начал:

40. — Конечно, я... впрочем, я майор. Мне ходить без носа, согласитесь, это неприлично. Какой-нибудь торговке, которая продает на Воскресенском мосту очищенные апельсины, можно сидеть без носа; но, имея в виду получить... притом будучи во многих домах знаком с дамами: Чехтарева, статская советница, и другие... Вы посудите сами... я не знаю, милостивый государь. (При этом майор Ковалев пожал плечами.) Извините... если на это смотреть сообразно с правилами долга и чести... вы сами можете понять...

41. — Ничего решительно не понимаю, — отвечал нос. — Изъяснитесь удовлетворительнее.

42. — Милостивый государь... — сказал Ковалев с чувством собственного достоинства, — я не знаю, как понимать слова ваши... Здесь все дело, кажется, совершенно очевидно... Или вы хотите... Ведь вы мой собственный нос!

43. Нос посмотрел на майора, и брови его несколько нахмурились.

44. — Вы ошибаетесь, милостивый государь. Я сам по себе. Притом между нами не может быть никаких тесных отношений. Судя по пуговицам вашего вицмундира, вы должны служить по другому ведомству.

45. Сказавши это, нос отвернулся и продолжал молиться.

46. Ковалев совершенно смешался, не зная, что делать и что даже подумать. В это время послышался приятный шум дамского платья; подошла пожилая дама, вся убранная кружевами, и с нею тоненькая, в белом платье, очень мило рисовавшемся на ее стройной талии, в палевой шляпке, легкой, как пирожное. За ними остановился и открыл табакерку высокий гайдук с большими бакенбардами и целой дюжиной воротников.

47. Ковалев подступил поближе, высунул батистовый воротничок манишки, поправил висевшие на золотой цепочке свои печатки и, улыбаясь по сторонам, обратил внимание на легонькую даму, которая, как весенний цветочек, слегка наклонялась и подносила ко лбу свою беленькую ручку с полупрозрачными паль-

цами. Улыбка на лице Ковалева раздвинулась еще далее, когда он увидел из-под шляпки ее кругленький, яркой белизны подбородок и часть щеки, осененной цветом первой весенней розы. Но вдруг он отскочил, как будто бы обжегшись. Он вспомнил, что у него вместо носа совершенно нет ничего, и слезы выдавились из глаз его. Он оборотился с тем, чтобы напрямик сказать господину в мундире, что он только прикинулся статским советником, что он плут и подлец и что он больше ничего, как только его собственный нос... Но носа уже не было; он успел ускакать, вероятно опять к кому-нибудь с визитом.

48. Это повергло Ковалева в отчаяние. Он пошел назад и остановился с минуту под колоннадою, тщательно смотря во все стороны, не попадет ли где нос. Он очень хорошо помнил, что шляпа на нем была с плюмажем и мундир с золотым шитьем; но шинель не заметил, ни цвета его кареты, ни лошадей, ни даже того, был ли у него сзади какой-нибудь лакей и в какой ливрее. Притом карет несло такое множество взад и вперед и с такою быстротою, что трудно было даже приметить; но если бы и приметил он какую-нибудь из них, то не имел бы никаких средств остановить. День был прекрасный и солнечный. На Невском народу была тьма; дам целый цветочный водопад сыпался по всему тротуару, начиная от Полицейского до Аничкина моста. Вон и знакомый ему надворный советник идет, которого он называл подполковником, особливо ежели то случалось при посторонних. Вон и Ярыгин, столоничальник в сенате, большой приятель, который вечно в бостоне обремизивался, когда играл во семь. Вон и другой майор, получивший на Кавказе ассессорство, махает рукой, чтобы шел к нему...

49. — А, черт возьми! — сказал Ковалев. — Эй, извозчик, вези прямо к обер-полицмейстеру!

50. Ковалев сел в дрожки и только покрикивал извозчику: «Валяй во всю ивановскую!»

51. — У себя обер-полицмейстер? — вскричал он, зашедши в сени.

52. — Никак нет, — отвечал привратник, — только что уехал.

53. — Вот тебе раз!

54. — Да, — прибавил привратник, — оно и не так давно, но уехал. Минуточкой бы пришли раньше, то, может, застали бы дома.

55. Ковалев, не отнимая платка от лица, сел на извозчика и закричал отчаянным голосом:

56. — Пошел!

57. — Куда? — сказал извозчик.

58. — Пошел прямо!

59. — Как прямо? тут поворот: направо или налево?

60. Этот вопрос остановил Ковалева и заставил его опять подумать. В его положении следовало ему прежде всего отнестись в Управу благочиния, не потому, что оно имело прямое отношение к полиции, но потому, что ее распоряжения могли быть гораздо быстрее, чем в других местах; искать же удовлетворения по начальству того места, при котором нос объявил себя служащим, было бы безрассудно, потому что из собственных ответов носа уже можно было видеть, что для этого человека ничего не было священного и он мог так же солгать и в этом случае, как солгал, уверяя, что он никогда не видался с ним. Итак, Ковалев уже хотел было приказать ехать в Управу благочиния, как опять пришла мысль ему, что этот плут и мошенник, который поступил уже при первой встрече таким бессовестным образом, мог опять удобно, пользуясь временем, как-нибудь улизнуть из города, — и тогда все искания будут тщетны или могут продолжиться, чего Боже сохрани, на целый месяц. Наконец, казалось, само Небо вразумило его. Он решился отнестись прямо в газетную экспедицию и заблаговременно сделать публикацию с обстоятельным описанием всех качеств, дабы всякий, встретивший его, мог в ту же минуту его представить к нему или, по крайней мере, дать знать о месте пребывания. Итак, он, решив на этом, велел извозчику ехать в газетную экспедицию и во всю дорогу не переставал его тузить кулаком в спину, приговаривая: «Скорей, подлец! скорей, мошенник!» — «Эх, барин!» — говорил извозчик, потряхивая головой и стегая вожжей свою лошадь, на которой шерсть была длинная, как на болонке. Дрожки наконец остановились, и Ковалев, запыхавшись, вбежал в небольшую приемную комнату, где

седой чиновник, в старом фраке и очках, сидел за столом и, взявши в зубы перо, считал принесенные медные деньги.

61. — Кто здесь принимает объявления? — закричал Ковалев. — А, здравствуйте!

62. — Мое почтение, — сказал седой чиновник, поднявши на минуту глаза и опустивши их снова на разложенные кучи денег.

63. — Я желаю припечатать...

64. — Позвольте. Прошу немножко повременить, — произнес чиновник, ставя одною рукою цифру на бумаге и передвигая пальцами левой руки два очка на счетах.

65. Лакей с галунами и наружностью, показывавшею пребывание его в аристократическом доме, стоял возле стола, с запискою в руках, и почел приличным показать свою общежительность:

66. — Поверите ли, сударь, что собачонка не стоит восьми гривен, то есть я не дал бы за нее и восьми грошей; а графиня любит, ей-Богу, любит, — и вот тому, кто ее отыщет, сто рублей! Если сказать по приличию, то вот так, как мы теперь с вами, вкусы людей совсем не совместны: уж когда охотник, то держи легавую собаку или пуделя; не пожалей пятисот, тысячу дай, но зато уж чтоб была собака хорошая.

67. Почтенный чиновник слушал это с значительною миною и в то же время занимался сметою: сколько букв в принесенной записке. По сторонам стояло множество старух, купеческих сидельцев и дворников с записками. В одной значилось, что отпускается в услужение кучер трезвого поведения; в другой — мало-подержанная коляска, вывезенная в 1814 году из Парижа; там отпускалась дворовая девка девятнадцати лет, упражнявшаяся в прачечном деле, годная и для других работ; прочные дрожки без одной рессоры; молодая горячая лошадь в серых яблоках, семнадцати лет от роду; новые, полученные из Лондона, семена репы и редиса; дача со всеми угожьями: двумя стойлами для лошадей и местом, на котором можно развести превосходный березовый или еловый сад; там же находился вызов желающих купить старые подошвы, с приглашением явиться к переторжке каждый день от восьми до трех часов утра. Комната, в которой местилось все это общество, была маленькая, и воздух в ней был

чрезвычайно густ; но коллежский ассессор Ковалев не мог слышать запаха, потому что закрылся платком и потому что самый нос его находился Бог знает в каких местах.

68. — Милостивый государь, позвольте вас попросить... Мне очень нужно, — сказал он наконец с нетерпением.

69. — Сейчас, сейчас! Два рубля сорок три копейки! Сию минуту! Рубль шестьдесят четыре копейки! — говорил седовласый господин, бросая старухам и дворникам записки в глаза. — Вам что угодно? — наконец сказал он, обратившись к Ковалеву.

70. — Я прошу... — сказал Ковалев, — случилось мошенничество или плутовство, я до сих пор не могу никак узнать. Я прошу только припечатать, что тот, кто ко мне этого подлеца представит, получит достаточное вознаграждение.

71. — Позвольте узнать, как ваша фамилия?

72. — Нет, зачем же фамилию? Мне нельзя сказать ее. У меня много знакомых: Чехтарева, статская советница, Палагея Григорьевна Подточина, штаб-офицерша... Вдруг узнают, Боже сохрани! Вы можете просто написать: коллежский ассессор, или, еще лучше, состоящий в майорском чине.

73. — А сбежавший был ваш дворовый человек?

74. — Какое дворовый человек? Это бы еще не такое большое мошенничество! Сбежал от меня... нос...

75. — Гм! какая странная фамилия! И на большую сумму этот господин Носов обокрал вас?

76. — Нос то есть... вы не то думаете! Нос, мой собственный нос пропал неизвестно куда. Черт хотел подшутить надо мною!

77. — Да каким же образом пропал? Я что-то не могу хорошенько понять.

78. — Да я не могу вам сказать, каким образом; но главное то, что он разъезжает теперь по городу и называет себя статским советником. И потому я вас прошу объявить, чтобы поймавший представил его немедленно ко мне в самом скорейшем времени. Вы посудите, в самом деле, как же мне быть без такой заметной части тела? Это не то, что какой-нибудь мизинный палец на ноге, которую я в сапог — и никто не увидит, если его нет. Я бываю по четвергам у статской советницы Чехтаревой; Подточина Палагея Григорьевна, штаб-офицерша, и у ней дочка очень хорошенькая,

тоже очень хорошие знакомые, и вы посудите сами, как же мне теперь... Мне теперь к ним нельзя явиться.

79. Чиновник задумался, что означали крепко сжавшиеся его губы.

80. — Нет, я не могу поместить такого объявления в газетах, — сказал он наконец после долгого молчания.

81. — Как? отчего?

82. — Так. Газета может потерять репутацию. Если всякий начнет писать, что у него сбежал нос, то... И так уже говорят, что печатается много несообразностей и ложных слухов.

83. — Да чем же это дело несообразное? Тут, кажется, ничего нет такого.

84. — Это вам так кажется, что нет. А вот на прошлой неделе такой же был случай. Пришел чиновник таким же образом, как вы теперь пришли, принес записку, денег по расчету пришлось два рубля семьдесят три копейки, и все объявление состояло в том, что сбежал пудель черной шерсти. Кажется, что бы тут такое? А вышел пасквиль: пудель-то этот был казначей, не помню какого-то заведения.

85. — Да ведь я вам не о пуделе делаю объявление, а о собственном моем носе: стало быть, почти то же, что о самом себе.

86. — Нет, такого объявления я никак не могу поместить.

87. — Да когда у меня точно пропал нос!

88. — Если пропал, то это дело медика. Говорят, что есть такие люди, которые могут приставить какой угодно нос. Но, впрочем, я замечаю, что вы должны быть человек веселого нрава и любите в обществе пошутить.

89. — Клянусь вам, вот как Бог свят! Пожалуй, уж если до того дошло, то я покажу вам.

90. — Зачем беспокоиться! — продолжал чиновник, нюхая табак. — Впрочем, если не в беспокойство, — прибавил он с движением любопытства, — то желательно бы взглянуть.

91. Коллежский ассессор отнял от лица платок.

92. — В самом деле, чрезвычайно странно! — сказал чиновник, — место совершенно гладкое, как будто бы только что выпеченный блин. Да, до невероятности ровное!

93. — Ну, вы и теперь будете спорить? Вы видите сами, что нельзя не напечатать. Я вам буду особенно благодарен; и очень рад, что этот случай доставил мне удовольствие с вами познакомиться...

94. Майор, как видно из этого, решился на сей раз немного поподличать.

95. — Напечатать-то, конечно, дело небольшое, — сказал чиновник, — только я не предвижу в этом никакой для вас выгоды. Если уже хотите, то отдайте тому, кто имеет искусное перо, описать это как редкое произведение природы и напечатать эту статейку в «Северной пчеле» (тут он понюхал еще раз табак) для пользы юношества (тут он утер нос) или так, для общего любопытства.

96. Коллежский ассессор был совершенно обезнадежен. Он опустил глаза в низ газеты, где было извещение о спектаклях; уже лицо его было готово улыбнуться, встретив имя актрисы, хорошенькой собою, и рука взялась за карман: есть ли при нем синяя ассигнация, потому что штаб-офицеры, по мнению Ковалева, должны сидеть в креслах, — но мысль о носе все испортила!

97. Сам чиновник, казалось, был тронут затруднительным положением Ковалева. Желая сколько-нибудь облегчить его горесть, он почел приличным выразить участие свое в нескольких словах:

98. — Мне, право, очень прискорбно, что с вами случился такой анекдот. Не угодно ли вам понюхать табачку? это разбивает головные боли и печальные расположения; даже в отношении к геморроидам это хорошо.

99. Говоря это, чиновник поднес Ковалеву табакерку, довольно ловко повернув под нее крышку с портретом какой-то дамы в шляпке.

100. Этот неумышленный поступок вывел из терпения Ковалева.

101. — Я не понимаю, как вы находите место шуткам, — сказал он с сердцем, — разве вы не видите, что у меня именно нет того, чем бы я мог понюхать? Чтоб черт побрал ваш табак! Я теперь не могу смотреть на него, и не только на скверный ваш березинский, но хоть бы вы поднесли мне самого рапе.

102. Сказавши это, он вышел, глубоко раздосадованный, из газетной экспедиции и отправился к частному приставу, чрезвычайному охотнику до сахара. На дому его вся передняя, она же

и столовая, была установлена сахарными головами, которые нанесли к нему из дружбы купцы. Кухарка в это время скидала с частного пристава казенные ботфорты; шпага и все военные доспехи уже мирно развесились по углам, и грозную треугольную шляпу уже затрогивал трехлетний сынок его; и он, после боевой, бранной жизни готовился вкусить удовольствия мира.

103. Ковалев вошел к нему в то время, когда он потянулся, крикнул и сказал: «Эх, славно засну два часика!» И потому можно было предвидеть, что приход коллежского асессора был совершенно не вовремя; и не знаю, хотя бы он даже принес ему в то время несколько фунтов чаю или сукна, он бы не был принят слишком радушно. Частный был большой поощритель всех искусств и мануфактурностей, но государственную ассигнацию предпочитал всему. «Это вещь, — обыкновенно говорил он, — уж нет ничего лучше этой вещи: есть не просит, места займет немного, в кармане всегда поместится, уронишь — не расшибется».

104. Частный принял довольно сухо Ковалева и сказал, что после обеда не то время, чтобы производить следствие, что сама натура назначила, чтобы, наевшись, немного отдохнуть (из этого коллежский асессор мог видеть, что частному приставу были небезызвестны изречения древних мудрецов), что у порядочного человека не оторвут носа и что много есть на свете всяких майоров, которые не имеют даже и исподнего в приличном состоянии и таскаются по всяким непристойным местам.

105. То есть не в бровь, а прямо в глаз! Нужно заметить, что Ковалев был чрезвычайно обидчивый человек. Он мог простить все, что ни говорили о нем самом, но никак не извинял, если это относилось к чину или званию. Он даже полагал, что в театральных пьесах можно пропускать все, что относится к обер-офицерам, но на штаб-офицеров никак не должно нападать. Прием частного так его сконфузил, что он потрянул головою и сказал с чувством достоинства, немного расставив свои руки: «Признаюсь, после этаких обидных с вашей стороны замечаний я ничего не могу прибавить...» — и вышел.

106. Он приехал домой, едва слыша под собою ноги. Были уже сумерки. Печальною или чрезвычайно гадкою показалась ему

квартира после всех этих неудачных исканий. Вошедши в переднюю, увидел он на кожаном запачканном диване лакея своего Ивана, который, лежа на спине, плевал в потолок и попадал довольно удачно в одно и то же место. Такое равнодушие человека взбесило его; он ударил его шляпою по лбу, примолвив: «Ты, свинья, всегда глупостями занимаешься!»

107. Иван вскочил вдруг с своего места и бросился со всех ног снимать с него плащ.

108. Вошедший в свою комнату, майор, усталый и печальный, бросился в кресла и наконец после нескольких вздохов сказал:

109. — Боже мой! Боже мой! За что это такое несчастье? Будь я без руки или без ноги — все бы это лучше; будь я без ушей — скверно, однако ж все сноснее; но без носа человек — черт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин, — просто возьми да и вышвырни за окошко! И пусть бы уже на войне отрубили или на дуэли, или я сам был причиною; но ведь пропал ни за что ни про что, пропал даром, ни за грош!.. Только нет, не может быть, — прибавил он, немного подумав. — Невероятно, чтобы нос пропал; никаким образом невероятно. Это, верно, или во сне снится, или просто грезится; может быть, я как-нибудь ошибкою выпил вместо воды водку, которою вытираю после бритья себе бороду. Иван, дурак, не принял, и я, верно, хватил ее.

110. Чтобы действительно увериться, что он не пьян, майор ущипнул себя так больно, что сам вскрикнул. Эта боль совершенно уверила его, что он действует и живет наяву. Он потихоньку приблизился к зеркалу и сначала зажмурил глаза с тою мыслию, что авось-либо нос покажется на своем месте; но в ту же минуту отскочил назад, сказавши:

111. — Экой пасквильный вид!

112. Это было, точно, непонятно. Если бы пропала пуговица, серебряная ложка, часы или что-нибудь подобное; но пропасть, и кому же пропасть? и притом еще на собственной квартире!.. Майор Ковалев, сообразя все обстоятельства, предполагал едва ли не ближе всего к истине, что виною этого должен быть не кто другой, как штаб-офицерша Подточина, которая желала, чтобы

он женился на ее дочери. Он и сам любил за нею приволокнуться, но избегал окончательной разделки. Когда же штаб-офицерша объявила ему напрямик, что она хочет выдать ее за него, он потихоньку отчалил с своими комплиментами, сказавши, что еще молод, что нужно ему прослужить лет пяток, чтобы уже ровно было сорок два года. И потому штаб-офицерша, верно из мщения, решила его испортить и наняла для этого каких-нибудь колдовок-баб, потому что никаким образом нельзя было предположить, чтобы нос был отрезан: никто не входил к нему в комнату; цирюльник же Иван Яковлевич брил его еще в среду, а в продолжение всей среды и даже во весь четверг нос у него был цел — это он помнил и знал очень хорошо; притом была бы им чувствуема боль, и, без сомнения, рана не могла бы так скоро зажить и быть гладкою, как блин. Он строил в голове планы: звать ли штаб-офицершу формальным порядком в суд или явиться к ней самому и уличить ее. Размышления его прерваны были светом, блеснувшим сквозь все скважины дверей, который дал знать, что свеча в передней уже зажжена Иваном. Скоро показался и сам Иван, неся ее перед собою и озаряя ярко всю комнату. Первым движением Ковалева было схватить платок и закрыть то место, где вчера еще был нос, чтобы в самом деле глупый человек не зазевался, увидя у барина такую странность.

113. Не успел Иван уйти в конуру свою, как послышался в передней незнакомый голос, произнесший:

114. — Здесь ли живет коллежский ассессор Ковалев?

115. — Войдите. Майор Ковалев здесь, — сказал Ковалев, вскочивши поспешно и отворяя дверь.

116. Вошел полицейский чиновник красивой наружности, с бакенбардами не слишком светлыми и не темными, с довольно полными щеками, тот самый, который в начале повести стоял в конце Исакиевского моста.

117. — Вы изволили затерять нос свой?

118. — Так точно.

119. — Он теперь найден.

120. — Что вы говорите? — закричал майор Ковалев. Радость отняла у него язык. Он глядел в оба на стоявшего перед ним

квартирного, на полных губах и щеках которого ярко мелькал трепетный свет свечи. — Каким образом?

121. — Станным случаем: его перехватили почти на дороге. Он уже садился в дилижанс и хотел уехать в Ригу. И паспорт давно был написан на имя одного чиновника. И странно то, что я сам принял его сначала за господина. Но, к счастью, были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был нос. Ведь я близорук, и если вы станете передо мною, то я вижу только, что у вас лицо, но ни носа, ни бороды, ничего не замечаю. Моя теща, то есть мать жены моей, тоже ничего не видит.

122. Ковалев был вне себя.

123. — Где же он? Где? Я сейчас побегу.

124. — Не беспокойтесь. Я, зная, что он вам нужен, принес его с собою. И странно то, что главный участник в этом деле есть мошенник цирюльник на Вознесенской улице, который сидит теперь на съезжей. Я давно подозревал его в пьянстве и воровстве, и еще третьего дня стащил он в одной лавочке бортище пуговиц. Нос ваш совершенно таков, как был.

125. При этом квартирный полез в карман и вытащил оттуда завернутый в бумажке нос.

126. — Так, он! — закричал Ковалев. — Точно, он! Выкушайте сегодня со мною чашечку чаю.

127. — Почел бы за большую приятность, но никак не могу: мне нужно заехать отсюда в смиренный дом... Очень большая поднялась дороговизна на все припасы... У меня в доме живет и теща, то есть мать моей жены, и дети; старший особенно подает большие надежды: очень умный мальчишка, но средств для воспитания совершенно нет никаких...

128. Ковалев догадался и, схватив со стола красную ассигнацию, сунул в руки надзирателю, который, расшаркавшись, вышел за дверь, и в ту же почти минуту Ковалев слышал уже голос его на улице, где он увещевал по зубам одного глупого мужика, наехавшего с своею телегою как раз на бульвар.

129. Коллежский ассессор по уходе квартирного несколько минут оставался в каком-то неопределенном состоянии и едва через несколько минут пришел в возможность видеть и чувство-

вать: в такое беспмятство повергла его неожиданная радость. Он взял бережливо найденный нос в обе руки, сложенные горстью, и еще раз рассмотрел его внимательно.

130. — Так, он, точно он! — говорил майор Ковалев. — Вот и прыщик на левой стороне, вскочивший вчерашнего дня.

131. Майор чуть не засмеялся от радости.

132. Но на свете нет ничего долговременного, а потому и радость в следующую минуту за первую уже не так жива; в третью минуту она становится еще слабее и наконец незаметно сливается с обыкновенным положением души, как на воде круг, рожденный падением камешка, наконец сливается с гладкою поверхностью. Ковалев начал размышлять и смекнул, что дело еще не кончено: нос найден, но ведь нужно же его приставить, поместить на свое место.

133. — А что, если он не пристанет?

134. При таком вопросе, сделанном самому себе, майор побледнел.

135. С чувством неизъяснимого страха бросился он к столу, придвинул зеркало, чтобы как-нибудь не поставить нос криво. Руки его дрожали. Осторожно и осмотрительно наложил он его на прежнее место. О ужас! Нос не приклеивался!.. Он поднес его ко рту, нагрел его слегка своим дыханием и опять поднес к гладкому месту, находившемуся между двух щек; но нос никаким образом не держался.

136. — Ну! ну же! полезай, дурак! — говорил он ему. Но нос был как деревянный и падал на стол с таким странным звуком, как будто бы пробка. Лицо майора судорожно скривилось. — Неужели он не прирастет? — говорил он в испуге. Но сколько раз ни подносил он его на его же собственное место, старание было по-прежнему неуспешно.

137. Он кликнул Ивана и послал его за доктором, который занимал в том же самом доме лучшую квартиру в бельэтаже. Доктор этот был видный из себя мужчина, имел прекрасные смолистые бакенбарды, свежую, здоровую докторшу, ел поутру свежие яблоки и держал рот в необыкновенной чистоте, полоща его каждое утро почти три четверти часа и шлифуя зубы пятью разными родов

щеточками. Доктор явился в ту же минуту. Спросивши, как давно случилось несчастье, он поднял майора Ковалева за подбородок и дал ему большим пальцем щелчка в то самое место, где прежде был нос, так что майор должен был откинуть свою голову назад с такою силою, что ударился затылком в стену. Медик сказал, что это ничего, и, посоветовавши отодвинуться немного от стены, велел ему перегнуть голову сначала на правую сторону и, пощупавши то место, где прежде был нос, сказал: «Гм!» Потом велел ему перегнуть голову на левую сторону и сказал: «Гм!» — и в заключение дал опять ему большим пальцем щелчка, так что майор Ковалев дернул головою, как конь, которому смотрят в зубы. Сделавши такую пробу, медик покачал головою и сказал:

138. — Нет, нельзя. Вы уж лучше так оставайтесь, потому что можно сделать еще хуже. Оно, конечно, приставить можно; я бы, пожалуй, вам сейчас приставил его; но я вас уверяю, что это для вас хуже.

139. — Вот хорошо! как же мне оставаться без носа? — сказал Ковалев. — Уж хуже не может быть, как теперь. Это просто черт знает что! Куда же я с этакою пасквильностию покажусь? Я имею хорошее знакомство; вот и сегодня мне нужно быть на вечере в двух домах. Я со многими знаком: статская советница Чехтарева, Подточина — штаб-офицерша... хоть после теперешнего поступка ее я не имею с ней другого дела, как только чрез полицию. Сделайте милость, — произнес Ковалев умоляющим голосом, — нет ли средства? как-нибудь приставьте; хоть не хорошо, лишь бы только держался; я даже могу его слегка подпирать рукою в опасных случаях. Я же притом и не танцую, чтобы мог вредить каким-нибудь неосторожным движением. Все, что относится насчет благодарности за визиты, уж будьте уверены, сколько дозволят мои средства...

140. — Верите ли, — сказал доктор ни громким, ни тихим голосом, но чрезвычайно уветливым и магнетическим, — что я никогда из корысти не лечу. Это противно моим правилам и моему искусству. Правда, я беру за визиты, но единственно с тем только, чтобы не обидеть моим отказом. Конечно, я бы приставил ваш нос; но я вас уверяю честью, если уже вы не верите моему

слову, что это будет гораздо хуже. Предоставьте лучше действию самой природы. Мойте чаще холодной водою, и я вас уверяю, что вы, не имея носа, будете так же здоровы, как если бы имели его. А нос я вам советую положить в банку со спиртом или, еще лучше, влить туда две столовые ложки острой водки и подогретого уксуса, — и тогда вы можете взять за него порядочные деньги. Я даже сам возьму его, если вы только не подорожаетесь.

141. — Нет, нет! ни за что не продам! — вскричал отчаянный майор Ковалев, — лучше пусть он пропадет!

142. — Извините! — сказал доктор, откланиваясь, — я хотел быть вам полезным... Что ж делать! По крайней мере, вы видели мое старание.

143. Сказавши это, доктор с благородною осанкою вышел из комнаты. Ковалев не заметил даже лица его и в глубокой бесчувственности видел только выглядывавшие из рукавов его черного фрака рукавчики белой и чистой, как снег, рубашки.

144. Он решился на другой же день, прежде представления жалобы, писать к штаб-офицерше, не согласится ли она без бою возвратить ему то, что следует. Письмо было такого содержания:

145. «Милостивая государыня

146. Александра Григорьевна!

147. Не могу понять странного со стороны вашей действия. Будьте уверены, что, поступая таким образом, ничего вы не выиграете и ничуть не принудите меня жениться на вашей дочери. Поверьте, что история насчет моего носа мне совершенно известна, равно как то, что в этом вы есть главные участницы, а не кто другой. Внезапное его отделение с своего места, побег и маскирование, то под видом одного чиновника, то, наконец, в собственном виде, есть больше ничего, кроме следствие волхвований, произведенных вами или теми, которые упражняются в подобных вам благородных занятиях. Я с своей стороны почитаю долгом вас предупредить: если упоминаемый мною нос не будет сегодня же на своем месте, то я принужден буду прибегнуть к защите и покровительству законов.

148. Впрочем, с совершенным почтением к вам имею честь быть.

149. Ваш покорный слуга

150. *Платон Ковалев*.

151. «Милостивый государь

152. Платон Кузьмич!

153. Чрезвычайно удивило меня письмо ваше. Я, признаюсь вам по откровенности, никак не ожидала, а тем более относительно несправедливых укоризн со стороны вашей. Предупеждаю вас, что я чиновника, о котором упоминаете вы, никогда не принимала у себя в доме, ни замаскированного, ни в настоящем виде. Бывал у меня, правда, Филипп Иванович Потачников. И хотя он, точно, искал руки моей дочери, будучи сам хорошего, трезвого поведения и великой учености, но я никогда не подавала ему никакой надежды. Вы упоминаете еще о носе. Если вы понимаете под сим, что будто бы я хотела оставить вас с носом, то есть дать вам формальный отказ, то меня удивляет, что вы сами об этом говорите, тогда как я, сколько вам известно, была совершенно противного мнения, и если вы теперь же посватаетесь на моей дочери законным образом, я готова сей же час удовлетворить вас, ибо это составляло всегда предмет моего живейшего желания, в надежде чего остаюсь всегда готовою к услугам вашим

154. *Александра Подточина*».

155. «Нет, — говорил Ковалев, прочитавший письмо. — Она точно не виновата. Не может быть! Письмо так написано, как не может написать человек, виноватый в преступлении. — Коллежский асессор был в этом сведущ потому, что был послан несколько раз на следствие еще в Кавказской области. — Каким же образом, какими судьбами это приключилось? Только черт разберет это!» — сказал он наконец, опустив руки.

156. Между тем слухи об этом необыкновенном происшествии распространились по всей столице, и, как водится, не без особенных прибавлений. Тогда умы всех именно настроены были к чрезвычайному: недавно только что занимали публику опыты действия магнетизма. Притом история о танцующих стульях в Конюшенной улице была еще свежа, и потому нечего удивляться, что скоро начали говорить, будто нос коллежского асессора

Ковалева ровно в три часа прогуливается по Невскому проспекту. Любопытных стекалось каждый день множество. Сказал кто-то, что нос будто бы находился в магазине Юнкера — и возле Юнкера такая сделалась толпа и давка, что должна была даже полиция вступиться. Один спекулятор почтенной наружности, с бакенбардами, продававший при входе в театр разные сухие кондитерские пирожки, нарочно поделал прекрасные деревянные прочные скамьи, на которые приглашал любопытных становиться за восемьдесят копеек от каждого посетителя. Один заслуженный полковник нарочно для этого вышел раньше из дому и с большим трудом пробрался сквозь толпу; но, к большому негодованию своему, увидел в окне магазина вместо носа обыкновенную шерстяную фуфайку и литографированную картинку с изображением девушки, поправлявшей чулок, и глядевшего на нее из-за дерева франта с откидным жилетом и небольшою бородкою, — картинку, уже более десяти лет висящую все на одном месте. Отошед, он сказал с досадою: «Как можно такими глупыми и неправдоподобными слухами смущать народ?»

157. Потом пронесся слух, что не на Невском проспекте, а в Таврическом саду прогуливается нос майора Ковалева, что будто бы он давно уже там; что когда еще проживал там Хозрев-Мирза, то очень удивлялся этой странной игре природы. Некоторые из студентов Хирургической академии отправились туда. Одна знатная, почтенная дама просила особенным письмом смотрителя за садом показать детям ее этот редкий феномен и, если можно, с объяснением наставительным и назидательным для юношей.

158. Всем этим происшествиям были чрезвычайно рады все светские, необходимые посетители раутов, любившие смешить дам, у которых запас в то время совершенно истощился. Небольшая часть почтенных и благонамеренных людей была чрезвычайно недовольна. Один господин говорил с негодованием, что он не понимает, как в нынешний просвещенный век могут распространяться нелепые выдумки, и что он удивляется, как не обратит на это внимание правительство. Господин этот, как видно, принадлежал к числу тех господ, которые желали бы впутать прави-

тельство во всё, даже в свои ежедневные ссоры с женою. Вслед за этим... но здесь вновь все происшествие скрывается туманом, и что было потом, решительно неизвестно.

III

159. Чепуха совершенная делается на свете. Иногда вовсе нет никакого правдоподобия: вдруг тот самый нос, который разъезжал в чине статского советника и наделал столько шуму в городе, очутился как ни в чем не бывало вновь на своем месте, то есть именно между двух щек майора Ковалева. Это случилось уже апреля седьмого числа. Проснувшись и нечаянно взглянув в зеркало, видит он: нос! — хватъ рукою — точно нос! «Эге!» — сказал Ковалев и в радости чуть не дернул по всей комнате босиком тропака, но вошедший Иван помешал. Он приказал тот же час дать себе умыться и, умываясь, взглянул еще раз в зеркало: нос! Вытираясь утиральником, он опять взглянул в зеркало: нос!

160. — А посмотри, Иван, кажется, у меня на носу как будто прыщик, — сказал он и между тем думал: «Вот беда, как Иван скажет: да нет, сударь, не только прыщика, и самого носа нет!»

161. Но Иван сказал:

162. — Ничего-с, никакого прыщика: нос чистый!

163. «Хорошо, черт побери! — сказал сам себе майор и щелкнул пальцами. В это время выглянул в дверь цирюльник Иван Яковлевич, но так боязливо, как кошка, которую только что высекли за кражу сала.

164. — Говори вперед: чисты руки? — кричал еще издали ему Ковалев.

165. — Чисты.

166. — Врешь!

167. — Ей-Богу-с, чисты, сударь.

168. — Ну, смотри же.

169. Ковалев сел. Иван Яковлевич закрыл его салфеткою и в одно мгновение с помощью кисточки превратил всю бороду его и часть щеки в крем, какой подают на купеческих именинах.

170. «Вишь ты! — сказал сам себе Иван Яковлевич, взглянувши на нос, и потом перегнул голову на другую сторону и посмотрел на него сбоку. — Вона! эх его, право, как подумаешь», — продолжал он и долго смотрел на нос. Наконец легонько, с бережливостью, какую только можно себе вообразить, он приподнял два пальца, с тем чтобы поймать его за кончик. Такова уж была система Ивана Яковлевича.

171. — Ну, ну, ну, смотри! — закричал Ковалев.

172. Иван Яковлевич и руки опустил, оторопел и смутился, как никогда не смущался. Наконец осторожно стал он щекотать бритвой у него под бородою; и хотя ему было совсем несподручно и трудно брить без придержки за нюхательную часть тела, однако же, кое-как упираясь своим шероховатым большим пальцем ему в щеку и в нижнюю десну, наконец одолел все препятствия и выбрил.

173. Когда все было готово, Ковалев поспешил тот же час одеться, взял извозчика и поехал прямо в кондитерскую. Входя, закричал он еще издали: «Мальчик, чашку шоколаду!» — а сам в ту же минуту к зеркалу: есть нос! Он весело оборотился назад и с сатирическим видом посмотрел, несколько прищуря глаз, на двух военных, у одного из которых был нос никак не больше жилетной пуговицы. После того отправился он в канцелярию того департамента, где хлопотал об вице-губернаторском месте, а в случае неудачи об экзекуторском. Проходя чрез приемную, он взглянул в зеркало: есть нос! Потом поехал он к другому коллежскому асессору, или майору, большому насмешнику, которому он часто говорил в ответ на разные занозистые заметки: «Ну, уж ты, я тебя знаю, ты шпилька!» Дорогою он подумал: «Если и майор не треснет со смеху, увидевши меня, тогда уж верный знак, что все, что ни есть, сидит на своем месте». Но коллежский асессор ничего. «Хорошо, хорошо, черт побери!» — подумал про себя Ковалев. На дороге встретил он штаб-офицершу Подточину вместе с дочерью, раскланялся с ними и был встречен с радостными восклицаньями: стало быть, ничего, в нем нет никакого ущерба. Он разговаривал с ними очень долго и, нарочно вынувши табакерку, набивал пред ними весьма долго свой

нос с обоих подъездов, приговаривая про себя: «Вот, мол, вам, бабье, куриный народ! а на дочке все-таки не женюсь. Так просто, *par amour*, — изволь!» И майор Ковалев с тех пор прогуливался как ни в чем не бывало и на Невском проспекте, и в театрах, и везде. И нос тоже как ни в чем не бывало сидел на его лице, не показывая даже вида, чтобы отлучался по сторонам. И после того майора Ковалева видели вечно в хорошем юморе, улыбающегося, преследующего решительно всех хорошеньких дам и даже остановившегося один раз перед лавочкой в Гостином дворе и покупавшего какую-то орденскую ленточку, неизвестно для каких причин, потому что он сам не был кавалером никакого ордена.

174. Вот какая история случилась в северной столице нашего обширного государства! Теперь только, по соображении всего, видим, что в ней есть много неправдоподобного. Не говоря уже о том, что точно странно сверхъестественное отделение носа и появление его в разных местах в виде статского советника, — как Ковалев не смекнул, что нельзя чрез газетную экспедицию объявлять о носе? Я здесь не в том смысле говорю, чтобы мне казалось дорого заплатить за объявление: это вздор, и я совсем не из числа корыстолюбивых людей. Но неприлично, неловко, нехорошо! И опять тоже — как нос очутился в печеном хлебе и как сам Иван Яковлевич?.. нет, этого я никак не понимаю, решительно не понимаю! Но что страннее, что непонятнее всего, — это то, как авторы могут брать подобные сюжеты. Признаюсь, это уж совсем непостижимо, это точно... нет, нет, совсем не понимаю. Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых... но и во-вторых тоже нет пользы. Просто я не знаю, что это...

175. А, однако же, при всем том, хотя, конечно, можно допустить и то, и другое, и третье, может даже... ну да и где ж не бывает несообразностей?.. А все, однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, — редко, но бывают.

Комментарии

I

1¹. *Марта 25 числа*. Как известно, в русской традиции при обозначении даты день обычно указывается перед месяцем. В данном случае инверсия и использование слова «число» служат маркерами официального стиля, характерного для газетных объявлений и юридических документов XIX века. Прибегая к официальному стилю и имитируя журналистские штампы в первых же словах повести, рассказчик как бы выступает в роли репортера. Серьезный тон рассказчика и газетные речевые обороты, возникающие в первом предложении, контрастируют с дальнейшими событиями повести.

В России 25 марта по юлианскому календарю отмечалось Благовещение — важный церковный праздник. Таким образом, в первом абзаце повести объединены два совершенно разнохарактерных известия, относящиеся к 25 марта: благая весть о воплощении Христа, принесенная архангелом Гавриилом Деве Марии и сообщение рассказчика о необыкновенном происшествии, случившемся в Петербурге (как станет известно несколькими строками ниже, в хлебе обнаружился нос). Повесть была впервые опубликована в 1836 году, поэтому можно предположить, что ее действие происходит в первой половине 1830-х годов².

¹ Цифра перед началом каждого примечания означает номер абзаца в русском тексте.

² В первоначальном наброске повести, относящемся к 1832 году, действие начинается «23 числа 1832-го года», без указания месяца. В черновой рукописи 1833–1834 годов и редакции 1835 года нос исчезает «сего февраля 23 числа». В редакции 1836 года, опубликованной в «Современнике», стоит дата «25 апреля». В последнем варианте, опубликованном в 1942 году в Полном собрании сочинений Гоголя — «25 марта».

1. *Цирюльник Иван Яковлевич, живущий на Вознесенском проспекте.* Устаревшее слово «цирюльник» (заимствованное из польского языка) и более распространенное в то время «парикмахер» (немецкого происхождения) синонимичны, однако Гоголь не случайно выбирает первое из них. В России, как и в Европе, цирюльники занимались не только стрижкой и бритьем, но также выполняли лекарские обязанности — пускали кровь, вырывали зубы и т. п. Таким образом, в первых строках повести задается тема болезни и лечения, в дальнейшем проходящая через весь текст. К началу XIX века слово «цирюльник» исчезло из повседневного употребления.

Упоминание конкретного места действия — Вознесенского проспекта, расположенного в центре Петербурга между реками Фонтанкой и Мойкой — создает ощущение реальности и подлинности происходящего.

1. *...фамилия его утрачена, и даже на вывеске его — где изображен господин с намыленной щекою и надписью: «И кровь отворяют» — не выставлено ничего более.* В первой половине XIX века на вывесках цирюлен обычно указывалась фамилия цирюльника. Фраза «фамилия его утрачена» может означать, что фамилия стерлась с вывески или что она отсутствовала изначально. Этой деталью вводится мотив утраты, получивший развитие в истории майора Ковалева, у которого пропал нос.

Словосочетание «намыленная щека» перекликается с многочисленными упоминаниями в повести частей лица и тела. Оно вызывает ассоциацию с идиомой «намылить шею», означающей «сильно отругать» или даже «побить», и таким образом намечает тему наказания, проходящую через всю повесть. Намек на это выражение повторяется в 15 абзаце во фразе «мылил ему за это и на щеке, и под носом, и за ухом, и под бородою».

Слова «и кровь отворяют» на вывеске свидетельствуют о том, что этот цирюльник производит кровопускания. В России в XIX веке кровопускания были распространенным методом борьбы с повышенным кровяным давлением и многими другими недугами. Хотя подобные вывески предлагали медицинскую помощь,

на современников Гоголя они производили отталкивающее и даже угрожающее впечатление: ведь кровь, как правило, ассоциируется с насилием.

Лучшие парикмахерские салоны, содержавшиеся французскими куаферами на Невском проспекте и других главных улицах столицы, выглядели весьма изящно. Напротив, вывески цирюлен в более отдаленных частях города попросту пугали: на одних изображались банки с пиявками, на других — сцены бритья, зачастую довольно зловещего вида. Такие вывески, распространенные во времена Гоголя, можно было увидеть на улицах Петербурга еще в начале XX века. Писатель-эмигрант С. Горный (псевдоним А. А. Оцупа) вспоминал:

Еще дальше, на глухих улочках, к Невской заставе, Семянниковскому заводу или близ Балтийского и Варшавского вокзалов — были парикмахерские вывески не только со словами «стрижка, брижка, завивка волос», но и с нарисованным господином в кресле, неестественно, до хруста, повернувшим шею и с немым криком смотревшим с вывески. Должно быть, его очень больно брили. Мастер стоял сзади кресла и неестественно твердыми руками, точно их схватила внезапная конвульсия, держал господина за шею и голову — брил его [Горный 2000: 39].

В русской литературе парикмахерское дело нередко связывалось с жестокостью. Р. Д. Тименчик, комментируя строку «Власть отвратительна, как руки брадобрея» из стихотворения О. Мандельштама «Ариост» (1925), указывает на близость между бритьем и смертью [Тименчик 2016]. Нора Букс отмечает: «С палачами парикмахеров сближает инструментарий: бритва и ножницы, которые легко становятся оружием убийства» [Букс 2004: 2].

1. *...услышал запах* — разговорное выражение, употребительное в XIX веке (нормативный вариант — «почувствовал запах», ср. французский глагол *sentir*, означающий «пахнуть» и «чувствовать»). Буквальный смысл этого выражения может показаться странным, поскольку глаголы «слышать» и «пахнуть» соотносятся с различ-

ными органами чувств — слуха и обоняния соответственно. Используя данную фразу в повести под названием «Нос», Гоголь привлекает внимание читателя к странности этого сочетания.

4. ...*для приличия надел сверх рубашки фрак.* Выражение «для приличия» иронично. В начале XIX века фрак полагалось надевать на светские приемы и балы, а также для верховой езды. Носили его и в повседневной жизни, но не дома за завтраком.

Как правило, в литературных произведениях описание одежды призвано сообщить читателю, как выглядит персонаж или как его воспринимают другие люди. Вспомним пример из «Войны и мира» Толстого (т. 3, ч. 2, гл. XX). Когда Пьер Безухов едет в штаб к Кутузову, солдаты и офицеры с удивлением смотрят на его зеленый фрак и белую шляпу. Эта красноречивая деталь показывает, что в глазах участников военных действий Пьер выглядит чужаком. Однако гоголевские описания разительно отличаются от реалистических и полных психологизма толстовских портретов. Цирюльник, как и все гоголевские персонажи — не реальный человек, а карикатура и маска; его действия подчеркнута бессмысленны.

5. ...*Иван Яковлевич и руки опустил.* Выражение «опустить руки» (обычно употребляется в форме «руки опускаются») означает, что «у кого-л. нет сил, желания делать что-л. из-за бесполезности усилий, неверия в успех дела» (СРФ). Иными словами, человек пребывает в отчаянии. Изменив грамматическую структуру фразеологизма, Гоголь заменяет переносное значение фразы буквальным. В результате идиома указывает на физическое действие — опускание рук, хотя в действительности в этот момент Иван Яковлевич поднимает руки. Это ясно из следующего предложения, где он протирает глаза. Однако переносное значение идиомы присутствует имплицитно — из контекста мы понимаем, что цирюльник приходит в отчаяние.

6. — *Где это ты, зверь, отрезал нос? — закричала она с гневом. — Мошенник! пьяница! Я сама на тебя донесу полиции. Разбойник какой!* Реакция жены цирюльника на внезапное об-

наружение носа и ее слова «зверь», «мошенник» и «разбойник» снова отсылают нас к надписи на вывеске цирюльника. Фраза «и кровь отворяют» приобретает более явные криминальные коннотации. Гоголь обыгрывает идиоматическое выражение «оставить с носом» (означающее «одурачить»). Главный герой повести, майор Ковалев, остается без носа. Вопрос жены цирюльника «Где это ты, зверь, отрезал нос?» указывает на ее подозрения, что цирюльник оставил кого-то без носа. В следующей главе эта идиома появляется в более эксплицированной форме.

7. Он узнал, что этот нос был не чей другой, как коллежского ассессора Ковалева. Предложение звучит странно, поскольку глагол «узнать» имеет разные значения: «обнаружить в ком-л. кого-л. знакомого или в чем-л. что-л. знакомое»; «получить, собрать сведения о ком-, чем-л., стать осведомленным относительно чего-л.» (МАС). В первом случае это переходный глагол, во втором — непереходный. Гоголевская фраза, в которой логика расходится с грамматикой, объединяет оба этих значения. Интересно, что в первоначальном наброске повести вместо «узнал» стояло «увидел», но Гоголь отказался от этого варианта [3: 381], придав предложению двусмысленность и, следовательно, комичность.

9. Сухарь поджаристый! Знай умеет только бритвой возить по ремню, а долга своего скоро совсем не в состоянии будет исполнять, потаскушка, негодяй! В этом гневном монологе возмущенная жена распекает мужа. Разговорное слово «сухарь» обычно означает «бесчувственный человек», а эпитет «поджаристый» усиливает значение «черствости». Прасковья Осиповна намекает, что цирюльник не выполняет супружеский долг. Использование существительного женского рода по отношению к мужчине («потаскушка») не является редкостью; чаще всего подобные слова (например, «сладкоежка») звучат нейтрально, однако бранные слова женского рода становятся особенно оскорбительными, когда обращены к мужчине.

9. *...чтобы я духу его не слыхала!* Прасковья Осиповна не хочет, чтобы нос находился поблизости от нее. В данном случае Гоголь переиначивает устойчивое выражение «чтобы и духу его тут не было» и задерживает внимание читателя на несуразной фразе, буквально означающей: «Я не хочу слышать его запах».

10. *Иван Яковлевич стоял совершенно как убитый.* Эта фраза означает, что Иван Яковлевич чрезвычайно огорчился, когда обнаружил в хлебе нос, поскольку в переносном смысле прилагательное «убитый» означает «подавленный, угнетенный». Однако употребленное Гоголем идиоматическое выражение «как убитый» имеет другое значение — оно относится к человеку в состоянии неподвижности (обычно в выражении «спит как убитый», обозначающем глубокий сон). Смешение двух этих идиоматических значений во фразе «стоял как убитый» создает комический эффект. Впрочем, при всей своей нелогичности это выражение употреблялось во времена Гоголя. Например, оно появляется в повести А. А. Бестужева-Марлинского «Кровь за кровь» (1825).

10. *Он думал, думал — и не знал, что подумать.* Комический эффект в этой фразе достигается за счет контаминации буквального значения глагола «думать» («думал, думал») и переносного значения («не знал, что подумать» — то есть был в растерянности).

11. *Пьян ли я вчера возвратился или нет, уж наверное сказать не могу.* В XIX веке наречие «наверное» несло значение, диаметрально противоположное современному. Оно означало «определенно» (как и наречие «наверняка», имеющее тот же корень). Это утверждение содержит иронию: если цирюльник не помнит, пьяный ли он возвратился вчера, скорее всего, он был пьян.

12. *Наконец достал он свое исподнее платье и сапоги, натащил на себя всю эту дрянь и, сопровождаемый нелегкими увещаниями Прасковьи Осиповны, завернул нос в тряпку и вышел на улицу.*

В XIX веке «исподним платьем» называлось нижнее белье. Получается, что во время завтрака цирюльник сидел за столом во фраке, но без нижнего белья.

13. *Он хотел его куда-нибудь подсунуть: или в тумбу под воротами, или так как-нибудь нечаянно выронить.* Выражение «подсунуть в тумбу под воротами» звучит абсурдно, поскольку использование предлога «в» подразумевает, что предмет полый внутри или имеет в себе отверстия. В Петербурге XIX века «тумбой» назывался гранитный или чугунный столб диаметром 30–40 сантиметров и высотой 140–150 сантиметров или меньше. Некоторые из них использовались для привязывания лошадей; другие для того, чтобы отграничить проезжую часть от тротуара.

«Нечаянно выронить» — стандартное выражение, хотя и несколько тавтологичное: глагол «выронить» уже подразумевает, что действие произошло непреднамеренно. Гоголь обыгрывает это выражение, добавляя глагол «хотел», что создает во фразе «хотел нечаянно выронить» конфликт между преднамеренностью и непреднамеренностью действия. Алогизм усиливается использованием наречия «как-нибудь» вместо «как будто».

Союз «или... или» указывает на выбор между двумя действиями: например, «или подсунуть в тумбу под воротами, или где-нибудь нечаянно выронить». Фраза «он хотел его куда-нибудь подсунуть: или в тумбу под воротами, или так как-нибудь нечаянно выронить» содержит логический сдвиг.

13. *...Иван Яковлевич должен был поднять нос.* Это предложение отсылает к идиоме «поднимать (задирать) нос», означающей «важничать, зазнаваться». К робкому цирюльнику Ивану Яковлевичу она едва ли применима и скорее отражает характер главного героя повести, майора Ковалева.

14. *Он решился идти к Исакиевскому мосту: не удастся ли как-нибудь швырнуть его в Неву?* Решение цирюльника выбросить нос с Исакиевского моста выглядит странно и лишено логической мотивации. Ныне не существующий наплавной мост, на-

званный по расположенному поблизости Исаакиевскому собору, пересекал Неву в 1830-е годы. Цирюльник живет на Вознесенском проспекте — по-видимому, рядом с Садовой улицей, где, как мы узнаем позже, квартирует его клиент, майор Ковалев. На пути к Исаакиевскому мосту цирюльник сначала должен пересечь два моста — через Екатерининский канал (ныне канал Грибоедова) и через Мойку. По соседству располагаются еще два моста — через Фонтанку и Обводный канал. Цирюльнику было бы гораздо легче выбросить нос с какого-нибудь из этих мостов, чем совершать долгий путь к Неве.

Можно предположить, что цирюльник останавливает выбор на Исаакиевском мосте, поскольку Нева имеет более быстрое течение и бóльшую глубину, чем небольшие реки и каналы по соседству; однако в повести об этом не говорится. Решение Ивана Яковлевича кажется абсурдным еще по одной причине: на Исаакиевском мосту его с большей вероятностью могут застигнуть. Этот мост, соединявший две центральные части города — Адмиралтейство и Васильевский остров, был людным местом: днем и ночью по нему двигались кареты и пешеходы. Кроме того, в 1830–1840-е годы Английская набережная, находящаяся между Исаакиевским мостом и Адмиралтейством, в весеннее время служила петербургской аристократии местом для прогулок.

15. *И хотя каждый день брил чужие подбородки, но его собственный был у него вечно небрит.* Это предложение вызывает ассоциацию с русской поговоркой «сапожник без сапог». Упоминание об отсутствии чего-то само собой разумеющегося соотносится с главным событием повести — исчезновением носа с лица его обладателя.

15. *Фрак у Ивана Яковлевича (Иван Яковлевич никогда не ходил в сюртуке) был пегий; то есть он был черный, но весь в коричнево-желтых и серых яблоках; воротник лоснился, а вместо трех пуговиц висели одни только ниточки.* Определение «в яблоках» (обычно применяемое для обозначения лошадиной масти) указывает, что фрак был поношенный и чрезвычайно грязный.

В Российской империи существовал строгий регламент в одежде для каждого социального слоя, от придворных до крестьян. Беглого взгляда на одежду было достаточно, чтобы определить статус человека.

Фраки вошли в моду в 1820-е годы, через несколько лет после возвращения русской гвардии из Парижа; первоначально их носили франты. Фрак был коротким спереди, имел длинные фалды сзади; его отложной воротник украшался бархатом. Два ряда пуговиц из серебра, фарфора или драгоценных камней, узкие рукава и накладные плечи производили впечатление изысканности и парадности. Поначалу фраки воспринимались как слишком экстравагантный предмет гардероба. Так, в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (1825) Чацкий в конце третьего действия высмеивает преклонение русского дворянства перед заграничной модой: «Хвост сзади, спереди какой-то чудный выем, / Рассудку вопреки, наперекор стихиям» [Грибоедов 1987: 105].

К 1830-м годам на смену фракам постепенно пришли сюртуки, менее экстравагантные и более практичные. Даже в лучших парикмахерских на Невском проспекте и других главных улицах парикмахеры работали в сюртуках или жилетах [Быт пушкинского Петербурга 2005: 165]. Таким образом, указание рассказчика на то, что цирюльник предпочитает носить фрак, а не сюртук, звучит иронично. Подобное франтовство придает пьянице Ивану Яковлевичу смешной и одновременно жалкий облик: небритый, грязный, в засаленном фраке с оторванными пуговицами, он выглядит чрезвычайно нелепо.

15. *...понюхавши табаку, мылил ему за это и на щеке, и под носом, и за ухом, и под бородой.* Фраза «понюхавши табаку» ассоциируется с разговорным выражением «пропасть ни за понюх табаку», означающим «пропасть напрасно, ни за что». Это выражение отзывается в следующей главе, когда майор Ковалев сетует об исчезновении носа: «Но ведь пропал ни за что ни про что, пропал даром, ни за грош!» Согласно словарю В. И. Даля, в разговорном русском языке XIX века слово «борода» также исполь-

зовалось в значении «подбородок». В повести, где одним из главных персонажей выступает нос, употребление слова «борода» в значении «подбородок» привлекает к себе дополнительное внимание.

16. *Он прежде всего осмотрелся; потом нагнулся на перила, будто бы посмотреть под мост: много ли рыбы бегают, и швырнул потихоньку тряпку с носом.* Фраза «много ли рыбы бегают» служит одним из примеров нарушения семантической сочетаемости глаголов движения. Этот лексический эксперимент далее повторяется в выражении «река идет» (абзац 21). Впрочем, здесь есть своя «логика»: если нос может ходить по городу, то и рыба может бегать в воде.

16. *...отправился в заведение с надписью «Кушанье и чай» спросить стакан пуншу.* Ирония этой фразы состоит в том, что пунш был излюбленным напитком на дружеских пирушках молодых дворян. См., например, упоминание его во вступлении к «Медному всаднику» А. С. Пушкина. В XIX веке существовал глагол «пуншевать», означавший «пить пунш в веселой компании». Рецепт этого напитка был довольно сложным: сахарную голову помещали на специальную решетку, поливали ромом и поджигали. Тающий сахар стекал в емкость с вином. Этот изысканный напиток также подавался в дорогих ресторанах — например, во французском ресторане Дюме, который часто посещал Пушкин [Демиденко 2011: 74–75]. В заведении со скромной вывеской «Кушанье и чай» едва ли подавали такой напиток. Вероятно, Иван Яковлевич собирается заказать более простую разновидность пунша, которую словарь Даля определяет как «кипяток с водкой или ромом, сахаром, иногда также с лимоном и пр.».

16. *...как вдруг заметил в конце моста кварталного надзирателя благородной наружности, с широкими бакенбардами, в треугольной шляпе, со шпагою.* В том месте, где располагался Исаакиевский мост, ширина Невы составляет порядка 500 мет-

ров, поэтому, стоя на одном конце моста (или даже на середине) невозможно рассмотреть черты лица человека, находящегося на другом конце: лицо человека трудно рассмотреть даже с расстояния 50–100 метров.

16. *...квартальный кивал ему пальцем.* Фраза содержит лексический сдвиг. Глагол «кивать» может употребляться только с существительным «голова». Очевидно, полицейский делает цирюльнику знак пальцем, требуя подойти поближе. Если цирюльник не мог разглядеть полицейского, стоявшего на другом конце моста, то и полицейский не мог разглядеть цирюльника. Тем более что в следующей главе читатель узнает, что квартальный, по его собственному признанию, был близорук и ничего не видел без очков.

18. *...зная форму, снял издали еще картуз.* Упоминание картуза вновь указывает, что наряд Ивана Яковлевича выглядел смешотворно. Согласно тогдашним правилам в одежде, фрак носили с цилиндром и изящной обувью, а не с картузом и сапогами. В 10 главе романа «Игрок» Достоевский с иронией описывает наряд лакея: «Потапыч в своем фраке, в белом галстухе, но в картузе» [Достоевский 1973: 260]. Такой же нелепый наряд упоминается у Гоголя в «Мертвых душах»: когда бричка Чичикова подъезжает к гостинице, мимо проходит молодой человек во фраке и картузе.

То, что цирюльник снимает картуз, находясь еще далеко, свидетельствует о его стремлении угодить полицейскому. Однако его приветствие «издали» выглядит смешно и нелепо, поскольку своим жестом Иван Яковлевич нарушает этикет. О правилах этикета можно судить по следующей фразе из романа И. С. Тургенева «Накануне»: «Здравствуйте, — промолвил он, приближаясь к ней и снимая картуз» [Тургенев 1981: 211].

19. *Желаю здравия вашему благородию!* Устойчивая форма приветствия, обращенного к человеку, имеющему воинское звание, — «здравия желаю, ваше благородие». Гоголь придает

этому идиоматическому выражению буквальный смысл: вместо того, чтобы приветствовать полицейского, цирюльник желает ему здоровья. В повести Достоевского «Двойник» подобную «ошибку» допускает писарь Остафьев, обращаясь к Голядкину [Достоевский 1972: 189].

II

26. *...прыщик, который вчерашнего вечера вскочил у него на носу.* Глагол «вскочить» имеет два значения: прямое («вспрыгнуть», если относится к одушевленному существительному) и переносное («внезапно появиться», если речь идет о прыщике). Гоголь обыгрывает эти два значения: прыщик вскочил на носу у майора Ковалева, а несколькими строками ниже майор Ковалев вскочил с кровати. Параллель между двумя этими действиями обусловлена самим сюжетом повести: если прыщик может вскочить, как человек, то почему и нос не может разгуливать по городу? В контексте 1830-х годов упоминание о прыщике намекает на широко распространенную в то время заболеваемость сифилисом [Дилакторская 1995: 219].

26. *...и полетел прямо к обер-полицмейстеру.* Глагол движения «полететь» имеет два значения: буквальное (когда речь идет о птице или самолете) и разговорное переносное («начать стремительное движение»; применительно к человеку). Как станет видно из последующих событий, Ковалев не сразу помчался в полицию. Сначала он зашел в кондитерскую, а потом побежал в Казанский собор. Обер-полицмейстер возглавлял городское полицейское управление, занимавшееся мелкими уголовными и гражданскими делами.

27. *Коллежских ассессоров, которые получают это звание с помощью ученых аттестатов, никак нельзя сравнивать с теми коллежскими ассессорами, которые делались на Кавказе.* Согласно Табели о рангах — списку гражданских, военных и при-

дворных должностей и чинов императорской России, введенному Петром Великим в 1722 году, — чины ранжировались по четырнадцати классам; высшим был первый класс. Чин коллежского асессора относился к восьмому классу. Тот факт, что Ковалев получил этот чин на Кавказе, указывает на отсутствие у него необходимого образования. В первой половине 1830-х годов чин коллежского асессора было проще получить на Кавказе или в Сибири, где для его присвоения не приходилось сдавать экзамен и получать диплом. Здесь Гоголь высмеивает стремление Ковалева сделать быструю и легкую карьеру [Reyfman 2016: 108].

27. *...а чтобы более придать себе благородства и веса, он никогда не называл себя коллежским асессором, но всегда майором.* Согласно Табели о рангах, гражданскому чину коллежского асессора соответствовал военный чин майора. Ковалев называет себя майором, поскольку военные чины считались более престижными. Однако он нарушает закон; согласно указу Екатерины II от 3 (14) ноября 1793 года, гражданские чиновники не имели права именовать себя воинскими чинами [Полное собрание законов Российской империи 1830: 469]. Замечание Гоголя указывает на тщеславие Ковалева и его чрезмерное внимание к чинам.

27. *«Послушай, голубушка, — говорил он обыкновенно, встретивши на улице бабу, продававшую манишки, — ты приходи ко мне на дом; квартира моя в Садовой; спроси только: здесь ли живет майор Ковалев? — тебе всякий покажет». Если же встречал какую-нибудь смазливенькую, то давал ей сверх того секретное приказание, прибавляя: «Ты спроси, душенька, квартиру майора Ковалева».* Ковалев хочет подчеркнуть, какая он важная особа. Он настолько известная личность, что все в Петербурге знают, где он живет. Приведенный фрагмент содержит несколько логических нестыковок. Ковалев советует женщинам спросить, где находится его квартира, однако его совет лишен смысла, поскольку, во-первых, Садовая улица имеет протяженность более четырех километров, а во-вторых, хотя в 1830-е годы дома и квартиры в Петербурге уже нумеровались, в широком обиходе они по-преж-

нему обозначались по фамилиям владельцев. Ковалев дает понять, что его фамилия известнее, чем фамилия владельца дома, в котором он живет. Союз «если» в сочетании с эмфатической частицей «же» подразумевает, что Ковалев отдает «бабам» и «смазливеньким» разные распоряжения. Однако и тем, и другим Ковалев велит сделать, в сущности, одно и то же. Гоголь не уточняет, в чем заключается «секретное приказание», но из контекста ясно, что Ковалев приглашает женщин к себе домой.

28. *...эти бакенбарды идут по самой середине щеки и прямехонько доходят до носа.* Гоголь вновь останавливает внимание читателя на особенностях глаголов движения: глагол «идти» имеет два значения — прямое и переносное. Фраза «бакенбарды идут по самой середине щеки» предвосхищает дальнейшие события, когда способность к ходьбе обнаружится у носа. В петербургских повестях писателя части тела и лица нередко ведут самостоятельное существование. Например, в «Портрете» изображенный на картине старик выглядит таким реальным, что кажется, будто его глаза «были вырезаны из живого человека и вставлены сюда» [3: 87]. В начале «Невского проспекта» Гоголь описывает усы, талии, носы и глаза жителей Петербурга, передвигающиеся независимо от своих обладателей.

29. *...он должен был идти пешком, закутавшись в свой плащ и закрывши платком лицо, показывая вид, как будто у него шла кровь.* Майор Ковалев притворяется, будто у него из носа идет кровь; иными словами, он делает вид, что нос у него есть.

29. *...Хотя бы уже что-нибудь было вместо носа, а то ничего!* Абсурдность этого предложения усиливается использованием неопределенного местоимения «что-нибудь», то есть «безразлично что».

30. *Он был в мундире, шитом золотом, с большим стоячим воротником; на нем были замшевые панталоны; при боку шпага. По шляпе с плюмажем можно было заключить, что он считался*

в ранге статского советника. Носить шляпу с плюмажем разрешалось только высокопоставленным представителям императорского двора, причем надевать ее полагалось исключительно к придворному мундиру. Можно предположить, что нос не просто статский советник, но особа, приближенная к императорскому двору [Дилакторская 1995: 273; Reyfman 216: 108].

32. ...ряд нищих старух с завязанными лицами и двумя отверстиями для глаз, над которыми он прежде так смеялся. Нищие старухи скрывают лица, чтобы спрятать следы «дурной болезни», свидетельствующие об их греховном прошлом. Один из симптомов сифилиса — разрушение носовой перегородки. Женщины, приезжавшие в Петербург на заработки из провинции, часто попадали в публичные дома или были вынуждены торговать собой на улицах [Три века Санкт-Петербурга 2006: 707]. На этот раз Ковалев не смеется над ними, видя в них «сестер по несчастью».

37. ...вы должны знать свое место. Как и во многих других случаях, юмористический эффект достигается взаимодействием буквального значения идиомы (нос должен быть на лице майора) и переносного (нос должен вести себя соответственно своему положению). Однако на ситуацию можно посмотреть и под другим углом. Согласно императорскому указу, в день Благовещения чиновникам предписывалось в праздничной форме присутствовать на богослужении [Дилакторская 1984: 155]. Нос, имеющий чин статского советника, находится в положенном ему месте: в церкви.

40. Какой-нибудь торговке, которая продает на Воскресенском мосту очищенные апельсины, можно сидеть без носа. Еще один намек на «дурную болезнь». Ковалев имеет в виду, что его статус коллежского асессора требует соблюдения приличий во всем, включая физический облик и моральные качества.

41. — Ничего решительно не понимаю, — отвечал нос. — Изяснитесь удовлетворительнее. Ответ носа Ковалеву выдержан в подчеркнуто канцелярском стиле.

46. *...открыл табакерку высокий гайдук с большими бакенбардами и целой дюжиной воротников.* Сатирическое описание манер петербургских жителей. Гайдук, открывающий табакерку, явно нарушает правила поведения в храме. Замечание по поводу его одежды также иронично. Во времена Гоголя было модно носить несколько галстуков. Указание, что на гайдуке дюжина воротников, доводит представление об избыточности в одежде до абсурда. Хотя, как пишет Ю. А. Федосюк, «...на верхней одежде по несколько воротников носили, тут надо представить себе нечто вроде коротких пелерин или матросских воротников, ниспадавших от шеи к плечам и на спину» [Федосюк 2020: 102].

47. *Улыбка на лице Ковалева раздвинулась еще далее, когда он увидел из-под шляпки ее кругленький, яркой белизны подбородок и часть щеки, осененной цветом первой весенней розы. Но вдруг он отскочил, как будто бы обжегшись. Он вспомнил, что у него вместо носа совершенно нет ничего, и слезы выдавились из глаз его.* Судя по последнему предложению, Ковалев считает, что, если бы вместо носа у него было бы что-нибудь другое, его попытки пофлиртовать могли бы увенчаться успехом.

48. *День был прекрасный и солнечный. На Невском народу была тьма.* Помещая рядом эти два предложения, первое из которых содержит слово «солнечный», Гоголь приводит два значения слова «тьма» («множество» и «темнота») в логическое столкновение, тем самым создавая комический эффект.

49. *А, чёрт возьми! — сказал Ковалев. — Эй, извозчик, вези прямо к обер-полицмейстеру!* Маловероятно, что майор Ковалев отправился бы домой к полицмейстеру в день важного церковного праздника. Этот иронический фрагмент знаменателен: в повести, полной фантастических событий, нет ничего невозможного.

50. *«Валяй во всю ивановскую!»* Выражение «во всю ивановскую» употребляется главным образом, когда речь идет о громком крике (выражение связано с Ивановской площадью в московском Крем-

ле, на которой в старину оглашались царские указы). Гоголь применяет эту идиому к скорости, а не громкости. Ковалев приказывает извозчику ехать как можно быстрее не только потому, что он торопится, но и оттого, что считает себя важной персоной: «В Петербурге, в отличие от Москвы, принято было ездить очень быстро — это служило признаком высокого социального статуса сидящего в экипаже человека» [Быт пушкинского Петербурга 2005: 275].

67. *В одной значилось, что отпускается в услужение кучер трезвого поведения.* Словосочетание «отпустить в услужение» выступает как эвфемизм для «продать» (крепостного).

67. *«Кто здесь принимает объявления? — закричал Ковалев. — А, здравствуйте!»* Посещение Ковалевым газетной экспедиции маловероятно. В день Благовещения запрещалась любая работа, и поэтому все присутственные места были закрыты.

67. *...каждый день от восьми до трех часов утра.* Это косноязычное объявление отражает абсурдность петербургской жизни. Объявление звучало бы логично в такой формулировке: «Каждый день от восьми часов утра до трех часов пополудни»; но это была бы уже не гоголевская фраза.

84. *...все объявление состояло в том, что сбежал пудель черной шерсти. Кажется, что бы тут такое? А вышел насквиль: пудель-то этот был казначей, не помню какого-то заведения.* Еще одно косноязычное объявление. Оно звучало бы нормально, если бы говорящий сказал: «Это был не пудель, а казначей, не помню какого-то заведения». Согласно О. Г. Дилакторской, упоминание «пуделя черной шерсти» (т. е. дьявола) отсылает к «Фаусту» Гете — «книге, широко известной читателю гоголевского времени» [Дилакторская 1995: 274].

88. *Говорят, что есть такие люди, которые могут приставить какой угодно нос.* Упоминание об искусственном носе отражает дух времени: в Петербурге 1830-х годов парикмахеры изготавли-

ли парики и накладные косы. Кроме того, тогда же появились первые зубные протезы. Выражение «приставить нос» имеет и идиоматическое значение: *оставить кого с носом, приставить кому нос, отказать, либо одурачить* (Даль).

90. *...нюхая табак*. В царствование Николая I курение в общественных местах и на улицах было запрещено и строго преследовалось полицией. Вследствие этого запрета многие жители столицы нюхали табак [Светлов 1998: 74–75].

95. *...описать это как редкое произведение природы и напечатать эту статейку в «Северной пчеле»*. «Северная пчела» — проправительственная общественно-политическая и литературная газета; ее издатель, Ф. В. Булгарин, имел репутацию самого одиозного журналиста России. Один из самых популярных отделов газеты, «Нравы», сообщал читателю о происшествиях, случавшихся на петербургских улицах, причем особое внимание уделялось происшествиям сомнительного свойства. Таким образом, предложение чиновника несет в себе иронию. Эта газета пользовалась дурной репутацией, поскольку в ней публиковались непроверенные сведения [Три века Санкт-Петербурга 2008: 147].

95. *...тут он утер нос*. Выражение «утереть нос кому-то» означает *обличить, пристыдить, остановить, смирить* (СЦИРЯ); *сделать выговор* (Даль). Гоголь использует это выражение не в образном, а в буквальном значении, вместо более употребительного «вытереть нос», имеющего только конкретное значение физического действия. Данное выражение применимо скорее не к чиновнику газетной экспедиции, а к чрезмерно самодовольному майору Ковалеву.

102. *...отправился к частному приставу, чрезвычайному охотнику до сахару*. На дому его вся передняя, она же и столовая, была установлена сахарными головами, которые нанесли к нему из дружбы купцы. Указание на любовь частного пристава к сахару и упоминание сахарных голов, принесенных купцами, содержит сатирический выпад против полицейских чиновников, охотно

принимавших взятки. В виде так называемых сахарных голов, имевших коническую форму, рафинированный сахар производился до конца XIX века, пока не появились сахарный песок и кусковой сахар. В повести о сбежавшем носе выражение «сахарная голова» перекликается с темой расчленения человеческого тела. Гоголь остранняет общеупотребительную метафору.

104. *...много есть на свете всяких майоров, которые не имеют даже и исподнего в приличном состоянии и таскаются по всяким непристойным местам.* Упрек частного пристава нарочито абсурден. Комизм усиливается игрой со словами «приличный» и «пристойный».

105. *...не в бровь, а прямо в глаз.* Это выражение употребляется для характеристики меткого высказывания. Используя его в применении к нападкам частного пристава, рассказчик признает, что тот прав.

105. *Признаюсь, после таких обидных с вашей стороны замечаний я ничего не могу прибавить.* Признание Ковалева звучало бы логично, если бы он сказал, что согласен с упреками частного пристава или что ему нечего прибавить к тому, что он уже сказал сам. Утверждение Ковалева, что ему нечего прибавить к этим упрекам, указывает на его полное согласие со словами частного пристава; это звучит комично.

106. *...лежа на спине, плевал в потолок и попадал довольно удачно в одно и то же место.* Разговорное выражение «плевать в потолок» означает «тратить время попусту», «бездельничать». Придавая этой идиоме буквальный смысл, Гоголь усиливает абсурдность происходящего: плевать в потолок невозможно, тем более несколько раз попадая в одно и то же место.

109. *...без носа человек — черт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин, — просто возьми да и вышвырни за окошко.* Ковалева угнетает, что отныне он лишился гражданских

прав. Согласно российским законам того времени, на государственную службу не принимались люди неизлечимо больные, имеющие «явный недостаток ума» и замеченные в «дурном поведении» [Дилакторская 1995: 275]. Фраза намекает на разговорное выражение «важная птица», которое применяется к человеку, занимающему высокое официальное или общественное положение. Очевидно, что без носа Ковалев уже не является «важной птицей».

109. *И пусть бы уже на войне отрубили или на дуэли.* Это высказывание свидетельствует о том, что Ковалев огорчен не столько пропажей носа, сколько отсутствием рационального объяснения этой пропажи. Его сетования, что лучше бы нос отрубили на войне или на дуэли, звучат комично, поскольку профанируют воинский патриотизм и дворянскую честь, которую защищали на дуэлях.

109. *Иван, дурак, не принял, и я, верно, хватил ее.* Ковалев называет своего слугу Ивана «дураком», поскольку тот не забрал водку, оставшуюся в стакане после того, как Ковалев побрился (в данном случае водка выступает дешевым заменителем одеколона, который использовали французские парикмахеры). Слуга Иван здесь уподобляется персонажу русских народных сказок Ивану-дураку. Впрочем, если эту водку выпил Ковалев, то дураком оказался он сам.

110. *Чтобы действительно увериться, что он не пьян, майор ущипнул себя так больно, что сам вскрикнул.* Это действие майора Ковалева говорит о том, что он не верит в реальность происходящего. Однако щипать себя имело бы смысл, только если бы майор хотел убедиться в том, что он не спит, а не в том, что он не пьян.

112. *...сказавши, что еще молод, что нужно ему прослужить лет пяток, чтобы уже ровно было сорок два года.* Эта фраза содержит две несообразности. Во-первых, словосочетание «лет пяток» (то есть приблизительно пять лет) противоречит указанию

«ровно сорок два года», которое появляется в этом же предложении. Во-вторых, мысль о женитьбе в возрасте ровно сорока двух лет лишена логики.

112. *И потому штаб-офицерша, верно из мщения, решила его испортить и наняла для этого каких-нибудь колдовок-баб.* Ковалев подозревает, что штаб-офицерша Подточина, за чьей дочерью он ухаживал, наняла «колдовок», чтобы погубить его здоровье и репутацию. Умение вызывать болезни при помощи заклинаний традиционно называлось «наводить/навести порчу». Гоголь использует глагол «испортить», того же корня, но употребляемый обычно в буквальном значении, и тем самым создает впечатление, что Подточина в буквальном смысле нанесла Ковалеву физический ущерб. Дилакторская отмечает, что мотив порчи связан с народной медициной, распространенной в тогдашней России. Гоголь был хорошо знаком со всевозможными суевериями. Упоминая о порче, он высмеивает народные медицинские практики, граничившие с колдовством [Дилакторская 1995: 218, 271].

116. *...полицейский чиновник... который в начале повести стоял в конце Исакиевского моста.* Непосредственное соседство фраз «в начале повести» и «в конце Исакиевского моста» создает алогичную стилистическую конструкцию, в которой сближаются неравноценные и несопоставимые понятия.

117. — *Вы изволили затерять нос свой?* Вопрос полицейского чиновника лишен смысла, поскольку глагол «изволить», широко употреблявшийся в XIX веке как формальный маркер вежливости, буквально означает «пожелать», «снизойти» и поэтому не сочетается с глаголом «затерять».

120. *Радость отняла у него язык.* В выражении «язык отнялся (от радости и т. п.)» обычно употребляется возвратный глагол. В данном случае Гоголь меняет грамматическую структуру предложения и тем самым разрушает идиому, как будто указывая, что кто-то отнял у майора Ковалева и нос, и язык.

121. ...*хотел уехать в Ригу*. Разговорное выражение «съездить/поехать в Ригу» служит эвфемизмом для «рвет, вырвало кого-н. Выпил лишнего и поехал в Ригу. (При создании этого эвфемизма использовано созвучие слов: г. Рига и „рыгать“ в знач. извергать рвоту)» [Ушаков 3: 1358]³.

121. *Но, к счастью, были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был нос. Ведь я близорук, и если вы станете передо мною, то я вижу только, что у вас лицо, но ни носа, ни бороды, ничего не замечу. Моя теща, то есть мать жены моей, тоже ничего не видит.* В то время многие петербуржцы имели проблемы со зрением, поскольку темными осенними и зимними вечерами работали и читали при свечах. Близорукость даже была в моде [Быт пушкинского Петербурга 2005: 53]. Однако, как указывает Дилакторская, российским офицерам и чиновникам не разрешалось носить очки. Разрешение на ношение очков оформлялось специальным приказом как исключение из правил. Упоминание полицейским очков указывает на возможное нарушение им общего бюрократического порядка [Дилакторская 1995: 276].

Замечание полицейского о теще и последующее разъяснение — «то есть мать жены моей» — звучат комично, поскольку теща не является кровным родственником и ее близорукость не имеет к делу никакого отношения. Однако это разъяснение не столь бессмысленно, как может показаться на первый взгляд. В русском языке существует сложная классификация слов, обозначающих свойственников по браку (теща/тесть, свекровь/свекор, золовка, деверь и т. п.), но используются эти слова главным образом

³ Трудно сказать, когда именно вошел в употребление этот эвфемизм, однако он использовался в XIX веке. См. письмо В. Г. Короленко к Д. Я. Айзману от 15 марта 1901 года [Короленко 1956: 141]. М. И. Михельсон по-другому (сугубо «по-петербургски») объясняет происхождение эвфемизма: «о тошноте с последствиями (намек на те же последствия, вызываемые путешествием по морю в Ригу)» (Михельсон). Эту версию развивает в «Словаре петербуржца Н. А. Синдаловский: «Фраза, рожденная тем, что в XIX в. путешествие из Петербурга в Ригу по морю было гораздо дешевле, чем по железной дороге. На убогих каботажных суденышках страшно укачивало, пассажиров тошнило» [Синдаловский 2003: 178].

в селах и провинциальных городах. В больших городах в гоголевское время (как, впрочем, и сейчас) эти слова если и употреблялись, то довольно небрежно. Эта небрежность обыгрывается, например, в комической поэме «Поп» (1844) И. С. Тургенева, в которой имеется строчка: «...к попу приехала золовка» [Тургенев 1978: 387]. Слово «золовка» означает «сестра мужа».

122. *Ковалев был вне себя.* Данная идиома предполагает, что он испытывал огромную радость. Понятое в буквальном смысле, это выражение согласуется с тем, что нос был «вне» Ковалева.

124. *...еще третьего дня стащил он в одной лавочке бортище пуговиц.* Кража цирюльником дюжины пуговиц не выглядит неожиданностью, поскольку в предыдущей главе отмечалось, что на его фраке отсутствуют несколько пуговиц. В дальнейшем склонность цирюльника к воровству будет упомянута снова, но в идиоматической форме.

128. *...увещевал по зубам одного глупого мужика, наехавшего с своею телегою как раз на бульвар.* Абсурдный оборот «увещевал по зубам» служит эвфемизмом для «бил по зубам». Этот эвфемизм содержит в себе социальную критику противоправных действий российской полиции.

137. *...дал ему большим пальцем щелчка в то самое место, где прежде был нос.* Гоголь сатирически изображает современных ему врачей и их методы лечения. Действие доктора отсылает к выражению «щелкнуть по носу», означающему «поставить кого-либо на место», «сделать кому-либо замечание».

137. *...как конь, которому смотрят в зубы.* Эта ироничная фраза намекает на пословицу «Дареному коню в зубы не смотрят», ведущую происхождение от известного с древних времен способа определять возраст лошади по состоянию ее зубов. Как отмечает Дилакторская, в этой фразе высмеиваются знахарские методы лечения, распространенные в России в то время, в частности способ «напугать болезнь» [Дилакторская 1995: 219].

138. Оно, конечно, приставить можно; я бы, пожалуй, вам сейчас приставил его; но я вас уверяю, что это для вас хуже. Очередное обыгрывание выражения «приставить нос» (См. абзац 88).

140. А нос я вам советую положить в банку со спиртом или, еще лучше, влить туда две столовые ложки острой водки и подогретого уксуса. В этом совете содержится намек на одну из главных достопримечательностей Петербурга — Кунсткамеру, первый в России музей, основанный еще Петром Великим. Кунсткамера широко известна своей коллекцией анатомических редкостей и аномалий, в том числе заспиртованных частей человеческого тела.

153. Если вы понимаете под сим, что будто бы я хотела оставить вас с носом, то есть дать вам формальный отказ. Гоголь в очередной раз привлекает внимание читателя к выражению «оставить с носом», означающему «обмануть», «одурачить».

154. Александра Подточина. Фамилия «Подточина» вызывает ассоциацию с выражением «комар носа не подточит», которое употребляется, когда к сделанному невозможно придраться. Глагол «подточить» также означает «повредить». А Ковалев подозревает, что действия Подточиной могут «подточить» его репутацию. Фамилия содержит в себе намек на то, что колдовство, из-за которого исчез нос, было обдумано столь тщательно и осуществлено столь безукоризненно, что в нем невозможно никого уличить. Имя Подточиной — Палагея, однако в переписке с Ковалевым она именуется себя Александрой. Это противоречие не получает логического объяснения.

155. «...Только черт разберет это!» — сказал он наконец, опустив руки. Выражение «опустив руки» имеет два значения: прямое (физического действия) и переносное (морального состояния растерянности). См. комментарий к абзацу 5.

156. ...недавно только что занимали публику опыты действия магнетизма. Немецкий врач Ф. А. Месмер (1734–1815) был хорошо известен в России. Последователи псевдонаучной теории Месмера верили в существование магнетизма, то есть обмена энергией между всеми одушевленными и неодушевленными предметами. Так называемые магнетизеры считались обладателями особых целительных способностей [Быт пушкинского Петербурга 2005: 46].

156. ...о танцующих стульях в Конюшенной улице. В декабре 1833 года А. С. Пушкин написал в дневнике о странном происшествии, случившемся в Петербурге: «В одном из домов, принадлежащих ведомству придворной конюшни, мебели вздумали двигаться и прыгать» [Пушкин 1949: 317–318]. В январе 1834 года один из ближайших друзей Пушкина, П. А. Вяземский, сообщал об этом же слухе в письме к А. И. Тургеневу [Гоголь в воспоминаниях современников 1952: 593]. Гоголь описывает Петербург как место, где слухи о фантастических событиях составляют часть повседневной жизни.

156. ...начали говорить, будто нос коллежского асессора Ковалева ровно в три часа прогуливается по Невскому проспекту. В начале XIX века в Петербурге было принято гулять по Невскому проспекту, особенно по его «солнечной» стороне между Мойкой и Фонтанкой, с двух до четырех часов пополудни. В начале повести «Невский проспект» Гоголь подробно описывает такую прогулку.

156. Сказал кто-то, что нос будто бы находился в магазине Юнкера. Магазин Юнкера — модный шляпный магазин, располагавшийся по адресу Невский проспект, 20.

156. Один спекулятор почтенной наружности, с бакенбардами, продававший при входе в театр разные сухие кондитерские пирожки, нарочно поделал прекрасные деревянные прочные скамьи,

на которые приглашал любопытных становиться за восемьдесят копеек от каждого посетителя. Гоголь обыгрывает устаревшее слово «спекулятор» и более новое «спекулятор» (в современном русском языке — «спекулянт»), имеющие один и тот же корень. Первое слово происходит от греческого σπεκουλάτωρ (старославянское «спекоуляторъ») и означает «соглядатай» или «палач». Второе происходит от французского spéculateur, которое имеет несколько значений: «делец», «предприниматель», «манипулятор», «шарлатан». Слово «театр» употреблено в ироничном смысле, поскольку представление проводится тайно и больше напоминает подглядывание за чем-то интимным.

156. ...литографированную картинку с изображением девушки, поправлявшей чулок, и глядевшего на нее из-за дерева франта с откидным жилетом и небольшою бородкою. Любопытные жители Петербурга смотрят в окно модного магазина в надежде увидеть нос; вместо этого они видят литографию. Описание литографии (франт, подсматривающий за девушкой, которая поправляет чулок) развивает тему запретного подглядывания. В другой петербургской повести, «Невский проспект», Гоголь отмечает, что в витринах некоторых магазинов на этом проспекте можно увидеть картинки сомнительного содержания: «Но как только сумерки упадут на дома и улицы и будочник, накрывшись рогожею, вскарабкается на лестницу зажигать фонарь, а из низеньких окошек магазинов выглянут те эстампы, которые не смеют показаться среди дня, тогда Невский проспект опять оживает и начинает шевелиться» [3: 14–15]. В «Шинели» Башмачкин усмехается, проходя мимо магазина, в окне которого выставлено подобное изображение.

157. ...не на Невском проспекте, а в Таврическом саду прогуливается нос майора Ковалева, что будто бы он давно уже там; что когда еще проживал там Хозрев-Мирза, то очень удивлялся этой странной игре природы. Хозрев-Мирза (1813–1875) — персидский принц, возглавивший посольство в Россию после убийства в Тегеране А. С. Грибоедова. Во время пребывания в Петербурге

в 1829 году Хозрев-Мирза жил в Таврическом дворце. Однако объяснения, как связан нос с местопребыванием персидского принца, не приводится.

III

159. *Это случилось уже апреля седьмого числа.* До 1917 года в России использовался юлианский календарь, в XIX веке отстававший от западноевропейского (григорианского) календаря на двенадцать дней. Поэтому данную фразу можно прочесть двояко: Ковалев находит нос или спустя двенадцать дней после его пропажи, или уже на следующий день; второе означает, что все эти события могли Ковалеву присниться. В первоначальном наброске повести Гоголь намеревался представить происшедшее как сон Ковалева.

159. *...в радости чуть не дернул по всей комнате босиком тропака.* Тропак (трепак) — русский и украинский народный танец, для которого характерны громкие притопывания ногой. По этой причине танцоры традиционно исполняли его в сапогах. Ср. в «Тарасе Бульбе» Гоголя:

Около молодого запорожца четверо старых выработывали довольно мелко своими ногами, вскидывались, как вихорь, на сторону, почти на голову музыкантам, и вдруг, опустившись, неслись в присядку и били круто и крепко своими серебряными подковами тесно убитую землю. Земля глухо гудела на всю округу, и в воздухе далече отдавались гопаки и тропакки, выбиваемые звонкими подковами сапогов [2: 63].

Таким образом, указание, что Ковалев исполняет этот танец босиком, достаточно комично.

163. *...как кошка, которую высекли за кражу сала.* Намек на идиоматическое выражение «знает кошка, чье мясо/сало съела», — то есть из поведения и внешнего вида провинившегося

человека явствует, что он понимает свою вину, но не сознается в ней, опасаясь наказания. Рассказчик намекает, что цирюльник действительно повинен в исчезновении носа.

164. *Говори вперед: чисты руки?* Отсылка к первой главе, в которой читатель узнает, что майор Ковалев во время бритья говорил цирюльнику: «У тебя, Иван Яковлевич, вечно воняют руки!» Гоголь привлекает внимание читателя к устойчивому выражению «нечист на руку», которое употребляется в отношении человека, склонного к мелкому воровству. Действительно, ранее полицейский сообщает Ковалеву, что Иван Яковлевич украл дюжину пуговиц. Вороватость цирюльника свидетельствует в пользу того, что он мог украсть и нос.

172. *Иван Яковлевич и руки опустил, оторопел и смутился.* Как и в первой главе, выражение «руки опустил» имеет два разных значения (прямое и переносное). «Опустить руки» — физическое действие. В переносном смысле, как и в абзацах 5 и 155, это выражение намекает на эмоциональное состояние цирюльника.

172. *...за нюхательную часть тела.* Обозначение носа как «части тела», а не «органа чувств», необычно не только с лексической точки зрения, но и с психоаналитической. О психоаналитической трактовке повести см. главу 5.

173. *Он весело оборотился назад и с сатирическим видом посмотрел, несколько прищуря глаз, на двух военных, у одного из которых был нос никак не больше жилетной пуговицы.* Маленький нос военного сравнивается с пуговицей. Эта литота отсылает к выражению «с гулькин нос».

173. *...набивал пред ними весьма долго свой нос с обоих подъездов.* Сравнения, метафоры и гиперболы — излюбленные стилистические приемы Гоголя. Сравнение носа с домом, а ноздрей с его парадными входами соотносится с гоголевскими сюрреалистическими образами, о которых пойдет речь в последней главе.

173. ...*бабье, куриный народ*. «Бабье» — уничижительное собирательное существительное, производное от «бабы». «Куриный народ» — эвфемизм для слова «дуры», по ассоциации с идиомой «куриные мозги», которая, в свою очередь, ассоциируется с поговоркой «курица не птица, баба не человек». Эти слова Ковалева указывают на его пренебрежительное отношение к женщинам.

174. ...*пользы отечеству решительно никакой*. Глубоко ироничная фраза. Перерабатывая «Нос», Гоголь добавил полемический эпилог, напоминающий рецензию в «Северной пчеле». В нем Гоголь пародирует стиль подобных рецензий и высмеивает возможные упреки со стороны их авторов.

Языковая игра как двигатель сюжета

Концепция языковой игры была сформулирована Людвигом Витгенштейном и стала центральным организующим принципом его «Философских исследований» (опубликованных посмертно в 1953 году). В этой книге Витгенштейн указывает на ограниченность представления о том, что «слова в языке именуют объекты». Оспаривая картину языка, предложенную блаженным Августином («отдельные слова в языке именуют объекты — предложения суть комбинации подобных имен»), Витгенштейн заявляет, что слово или предложение обретают значение только в процессе языковой игры и ее правил [Витгенштейн 2018: 17–18]. Витгенштейн не дает четкого определения понятию «языковая игра», но отмечает, что «языковые игры» включают в себя различные действия: описание внешнего вида объекта, сообщение и рассуждение о событии, сочинение и рассказывание истории, игру на сцене, отгадывание загадок, придумывание шуток, перевод с одного языка на другой, благодарение, брань, приветствие, молитву и прочее [Там же: 30–31]. Многие из этих действий мы встречаем в повествовательной канве «Носа».

В более узком смысле термин «языковая игра», как он употреблен в заглавии данного раздела, определяется в «Стилистическом энциклопедическом словаре русского языка» следующим образом:

Языковая игра — определенный тип речевого поведения говорящих, основанный на преднамеренном (сознательном, продуманном) нарушении системных отношений языка, т. е. на деструкции речевой нормы с целью создания неканони-

ческих языковых форм и структур, приобретающих в результате этой деструкции экспрессивное значение и способность вызывать у слушателя/читателя эстетический и, в целом, стилистический эффект. Чаще всего Я. И. связана с выражением в речи комических смыслов или с желанием создать «свежий, новый образ». Я. И. свойственна преимущественно разг., публиц. и худож. стилям речи [СЭСРЯ: 657].

Далее речь пойдет о том, что в своей языковой игре с читателем гоголевский рассказчик последовательно *нарушает правила*, которые следует соблюдать при использовании идиом, и тем самым создает в «Носе» особый тип сказа.

Согласно лингвистическому определению, идиомы (они же идиоматические выражения, устойчивые словосочетания и фразеологизмы) отличаются от свободных словосочетаний тем, что их значение не вытекает из суммы значений единиц, входящих в их состав. Так, например, значение фразы «делать из мухи слона» («крайне преувеличивать») не складывается из совокупности значений слов, входящих в ее состав. Внутри высказывания идиоматические выражения функционируют иначе, нежели свободные словосочетания. В частности, их взаимодействие с прочими элементами текста ограничено (ни одно из слов в составе идиомы не может быть заменено другим, даже синонимом). Кроме того, идиоматические выражения обладают фиксированной грамматической структурой. Даже малейшее изменение в этой структуре производит комический эффект. Усечение фразеологических выражений (использование только некоторых из их компонентов) также считается аномальным [Санников 1999: 298–299]. Как показывают примеры, приведенные в комментариях к тексту «Носа», гоголевский рассказчик нарушает эти правила и условия, искажая идиомы, нередко актуализируя их буквальный смысл¹.

¹ По выражению В. З. Санникова, первичное значение идиомы «может “реанимироваться” говорящими для создания комического эффекта» [Санников 1999: 297].

Рассмотрим классификацию фразеологических выражений, которые использует или на которые намекает Гоголь в «Носе». Эти выражения можно условно разделить на пять основных групп.

Группа 1. Выражения, содержащие слово «нос» и слова, связанные с обонянием

Чтобы (и) духу не было чьего. Прост. Экспрес. Категорически требую, чтобы немедленно ушел, удалился кто-либо (ФСФ).

Поднимать/поднять нос. Прост. Ирон. Зазнаваться, важничать (ФСФ).

Натянуть (или наставить) нос кому. Одурачить, провести кого-л. (МАС). См. также: *приставить нос* — обмануть, одурачить (Даль).

Утереть нос кому-л.: обличить, пристыдить, остановить, смирить (СЦИРЯ); доказать свое превосходство в чем-либо (МАС).

Щелкать по носу кого. Разг. Ирон. Проучивать, наказывать кого-либо (ФСФ).

Комар носа не подточит. Разг. Экспрес. Сделано так, что не к чему придраться (ФСФ).

Ни за понюх табаку. Прост. Экспрес. Совершенно напрасно, зря (пропадать, погибать, губить и т. п.) (ФСФ).

Как указывалось в предисловии, первостепенное значение для повести имеет идиома «остаться с носом», означающая «быть одураченным». Сюжет «Носа» развивается как буквализация этого фразеологизма. Гоголь выворачивает идиому наизнанку и использует в буквальном значении: майор Ковалев обнаруживает, что остался без носа. Стремясь найти свой нос, майор пытается вычислить, кто мог его одурачить («оставить без носа») — цирюльник Иван Яковлевич, штаб-офицерша Подточина или черт.

Согласно историко-этимологическому словарю русской фразеологии, это выражение связано не с носом как органом дыхания, а с омонимичным ему существительным, производным от глагола «носить». В старину это слово означало «подарок, выкуп». Словарь поясняет: «По древнему обычаю жених подносил роди-

телям невесты *нос* (производное от глаг. *нести*) „подарок, выкуп“. Если жениху отказывали, подарок отвергали — жених оставался „с носом“» [СРФ: 409].

Гоголь, безусловно, был знаком с происхождением этой идиомы. В повести присутствует тема сватовства и отказа в руке дочери. Показательно, что именно штаб-офицерша Подточина использует эту идиому в письме к Ковалеву:

Вы упоминаете еще о носе. Если вы разумеете под сим, что будто бы я хотела оставить вас с носом, то есть дать вам формальный отказ, то меня удивляет, что вы сами об этом говорите, тогда как я, сколько вам известно, была совершенно противного мнения, и если вы теперь же посватаетесь на моей дочери законным образом, я готова сей же час удовлетворить вас, ибо это составляло всегда предмет моего живейшего желания, в надежде чего остаюсь всегда готовою к услугам вашим (71).

Существует еще одно, близкое по смыслу, но несколько иное объяснение этой идиомы: в старину слово «нос» означало также подношение, взятку, и, таким образом, выражение «остаться с носом» означает «уйти с не принятым подношением, взяткой, не договорившись» [СРФ: 409]. Взяточничество — одна из основных тем повести, поэтому вполне возможно, что Гоголю было известно и это значение. Таким образом, центральная идиома повести, «остаться с носом», имеет отношение к утрате Ковалевым носа, невозможности (или нежеланию) жениться на дочери Подточинной и проблеме взяточничества, распространенного среди тогдашних чиновников.

Группа 2. Выражения со словами, обозначающими различные части тела и лица помимо носа

Мылить/намылить голову/шею. Прост. Экспрес. Ругать, сильно бранить, распекать за что-либо (ФСФ).

Руки опускаются. У кого-л. нет сил, желания делать что-л. из-за бесполезности усилий, неверия в успех дела (СРФ); потеряна бодрость (СЦИРЯ).

Не в бровь, а (прямо) в глаз. Сказать впопад, метко (Михельсон); о чем-л. правильном, метком высказывании или точном, безукоризненном исполнении чего-л. (СРФ).

Язык отнялся. Разг. Экспрес. Кто-либо замолчал от неожиданности, удивления, страха и т. п.; потерял вдруг способность говорить (ФСФ).

Дареному коню в зубы не смотрят. Не выражают недовольства подаренной (или доставшейся даром) вещью (Жуков). Дар не купля: не хаут, а хвалят (Михельсон).

Нечист/нечистый на руку. Разг. Предосуд. Плутуют, вороват; склонен к мошенничеству, воровству (ФСФ); приворовывает (СЦИРЯ).

Манипуляции Гоголя с этими выражениями создают благоприятный контекст для буквализации центральной идиомы «остаться с носом», на которой основывается развитие сюжета.

Группа 3. Идиомы и прочие устойчивые выражения, связанные с эмоциональным состоянием, личностными характеристиками и поведением человека

Как убитый. О состоянии крайней неподвижности, апатии (Ушаков).

Сапожник без сапог. Разг. шутол. О том, кто, умея что-нибудь делать или имея что-нибудь для других, не может сделать этого для себя или не имеет у себя (ТСРЯ). Пословица указана в книге «Пословицы русского народа» (1853) В. И. Даля.

Знать свое место. Держаться соответственно своему положению (СРФ).

Во всю ивановскую. 1. Быстро, сильно (о скорости и интенсивности движения, перемещения); 2. Громко, оглушительно (о крике, плаче, храпе) (СРФ).

Плевать в потолок. Разг. Пренебр. Совсем ничего не делать (ФСФ); пустяками заниматься; ни на что не обращать внимания, быть равнодушным, беззаботным (Михельсон).

Съездить/поехать в Ригу. Рвет, вырвало кого-н. (Ушаков); о тошноте с последствиями (Михельсон).

Знает кошка, чье мясо съела. О тех, кто виноват перед кем-л. и чувствует свою вину (ФССРЯ). Пословица указана в книге «Пословицы русского народа» (1853) В. И. Даля.

Большая часть выражений из этой группы не имеет прямых эквивалентов в других языках, что усложняет перевод. Лишь немногие из них могут быть переданы по-английски без потери смысла, например, выражение «знать свое место» («to know one's place»). Комизм этой идиомы легко сохранить в переводе.

Другим примером языковой эквивалентности служит эпизод, когда Ковалев во время осмотра его доктором «дернул головою, как конь, которому смотрят в зубы». Эта фраза содержит в себе намек на старинную пословицу «дареному коню в зубы не смотрят», пришедшую из латыни и имеющую дословные аналоги в английском, французском и немецком языках. Отсылка к этой пословице создает дополнительный смысл: доктор обращается с Ковалевым как с животным, то есть действует непрофессионально.

Однако в большинстве случаев языковая игра рассказчика при переводе теряется; например, блестящий образец буквализации — эпизод, в котором рассказчик сообщает, что слуга Ковалева, Иван, «лежа на спине, плевал в потолок». Идиоматическое выражение «плевать в потолок» означает «бездельничать», «заниматься пустяками». Гоголь придает этой идиоме буквальное значение, тем самым создавая комический эффект и ощущение абсурдности. Благодаря уточнению, что слуга «попадал довольно удачно в одно и то же место», этот юмористический фрагмент становится особенно смешным, а ситуация в нем доводится до полного абсурда.

Существуют разные стратегии передачи идиоматических выражений на других языках: парафраз (описательный перевод), перевод при помощи эквивалентных идиом, дословный (буквальный, калькированный) перевод или опущение [Strakšiene 2009: 18; 2010: 31]. В английских переводах «Носа» вышеупомянутый фрагмент обычно передается дословно².

² Приведем несколько примеров. Перевод Ричарда Певеара и Ларисы Волохонской: «Going into the front room, he saw his lackey Ivan on his back on the soiled leather sofa, spitting at the ceiling and hitting the same spot quite success-

Группа 4. Идиомы-восклицания, содержащие слово «черт»

Ковалев использует такие выражения одиннадцать раз: «Черт его знает, как это случилось», «Черт знает что, какая дрянь», «Черт его знает, как это сделать!», «Черт возьми!», «Черт хотел подшутить надо мною!», «Чтоб черт побрал ваш табак!», «Но без носа человек — черт знает что!», «Это просто черт знает что», «Только черт разберет это!», «Хорошо, черт побери», «Хорошо, хорошо, черт побери!». Все эти выражения легко поддаются переводу.

Любопытно, что в 1830–1840-е годы, благодаря популярности гоголевских повестей, эти восклицания вошли в моду среди петербургской молодежи. В статье, опубликованной в историческом журнале «Русская старина», критик В. В. Стасов писал:

С Гоголя водворился на России совершенно новый язык; он нам безгранично нравился своей простотой, силой, меткостью, поразительной бойкостью и близостью к натуре. Все гоголевские обороты, выражения быстро вошли во всеобщее употребление. Даже любимые гоголевские восклицания: «черт возьми», «к черту», «черт вас знает», и множество других, вдруг сделались в таком ходу, в каком никогда до тех пор не бывали. Вся молодежь пошла говорить гоголевским языком. Позже мы стали узнавать и глубокую поэтичность Гоголя, и приходили от нее в такой же восторг, как и от его юмора [Гоголь в воспоминаниях современников 1952: 396].

Гоголь не первым из русских писателей включал такие восклицания в литературные тексты. Подобное выражение содержится в первой строфе первой главы пушкинского «Евгения Онегина».

fully» [Gogol 1998: 315]. Перевод Кристофера Инглиша: «When he entered the hall he saw his footman Ivan lying on the grubby leather couch, aiming gobs of spit at a point on the ceiling, a target which he hit with some measure of success» [Gogol 1995: 51]. Перевод Иэна Драйблатта: «Walking up to the front room, he saw his footman, Ivan, lying on his back across the dirty leather couch, spitting repeatedly at the same spot on the ceiling and hitting it each time» [Gogol 2014: 29]. В результате во всех трех переводах сообщение, что Иван плюет в потолок, кажется бессмысленным и может объясняться общим абсурдным характером повести. Однако в русском оригинале ощущение абсурдности создается не отсутствием логики, а языковой игрой.

Пушкин прибегает к тому же самому приему буквализации в строках: «Вздыхать и думать про себя, / Когда же черт возьмет тебя» [Пушкин 1937: 5].

За много лет до того, как Гоголь написал свою повесть, в 1822 или 1823 году, молодой Пушкин обыграл прямое и переносное значения выражения «остаться с носом». В письмо к своему близкому другу, поэту П. А. Вяземскому, Пушкин вставил фривольную эпиграмму на тему сифилиса, в то время широко распространенного; как уже упоминалось в комментариях, одним из симптомов этой болезни служит разрушение носовой перегородки:

Лечись — иль быть тебе Панглосом,
Ты жертва вредной красоты, —
И то-то, братец, будешь с носом,
Когда без носа будешь ты [Пушкин 1947: 206]³.

Не исключено, что Гоголь был знаком с пушкинской эпиграммой.

Группа 5. Буквализированные устойчивые сочетания

Гоголь использует речевые обороты, в которых глаголы движения употребляются в переносном смысле — например, «прыщик вскочил», «бакенбарды идут». В повести о сбежавшем носе эти выражения выступают как персонификации: прыщик скачет, бакенбарды ходят, нос ездит в карете. Заставляя читателя остановиться и задуматься над этими общеупотребительными фразами, Гоголь заостряет наше внимание на их абсурдности.

Зачастую Гоголь нарушает правила идиоматики, внося изменения в грамматическую форму этих фразеологических единиц. Так, например, устойчивое выражение «поехал в Ригу» превращается в сообщение, что нос «хотел уехать в Ригу». Выражение «комар носа не подточит» трансформируется в фамилию «Подточина». Устойчивое выражение «нечист на руку» преобразуется в вопрос «чисты руки?». Типичное сказочное имя Иван-дурак

³ Упомянув вольтеровского персонажа Панглоса, утверждавшего, что сифилис, которым он заразился от девицы легкого поведения, необходим и предназначен для всеобщего блага, Пушкин высмеивает философию беспочвенного оптимизма.

становится указанием на глупость Ивана, слуги Ковалева. Вместо выражения «навести порчу», которое означает «наложить заклятие на кого-либо», Гоголь употребляет слово «испортить», имеющее значение «переделать к худшему, изломать, сделать негодным» (*Даль*); из-за этого создается впечатление, что в личности Ковалева больше от механизма, чем от человека.

Как упоминалось выше, переносное значение идиом не выводится из отдельных слов, входящих в их состав. Безусловно, Гоголь был прекрасно знаком с этим языковым и стилистическим требованием. Писатель тщательно изучал русский язык. Он охотно читал словари и составлял их сам. Его «Книга всякой всячины» (1826–1832) включает в себя «Лексикон малороссийский». Во второй половине 1830-х годов он писал заметки о грамматике и словарном составе русского языка. После возвращения в Россию из Италии в 1848 году он начал собирать «Материалы для словаря русского языка». В этой работе Гоголь использовал «Словарь академии Российской» и «Русско-французский словарь» К.-Ф. Рейфа⁴, в котором объяснялись буквальные и переносные значения русских слов. В предисловии к «Материалам для словаря русского языка» Гоголь пишет:

В продолжение многих лет занимаясь русским языком, поражаясь более и более меткостью и разумом слов его, я убеждался более и более в существенной необходимости такого объяснительного словаря, который бы выставил, так сказать, лицом русское слово в его прямом значении, осветил бы его, выказал бы ощутительней его достоинство, так часто не замечаемое, и обнаружил бы отчасти самое происхождение [9: 441].

Необычные словесные построения Гоголя иногда расценивались как свидетельство его плохого владения русским языком. В конце 1830-х — начале 1840-х годов литераторы, придерживав-

⁴ Полное название: «Русско-французский Словарь, в котором русские слова расположены по происхождению, или этимологический лексикон Русского языка».

шиеся пуристских взглядов, заявляли, что язык Гоголя противоречит правилам грамматики. Н. А. Полевой обнаруживал «большие неправильности в языке» во второй части гоголевских «Вечеров на хуторе близ Диканьки». О. И. Сенковский отмечал в «Арабесках» «жестокое притязание на блестящий слог — при печальном неустройстве фразы и неуменье владеть языком». К. П. Масальский находил в «Мертвых душах» множество «неправильностей и небрежностей слога». Ф. В. Булгарин отзывался о гоголевском языке иронически. Даже В. Г. Белинский, при всем своем восхищении гоголевской прозой, отмечал в ней «неправильности в языке». Однако в конечном итоге Белинский вынес оправдательный вердикт: «...у Гоголя есть нечто такое, что заставляет не замечать небрежности его языка, — есть слог». Цит. по [Виноградов 2003: 58–62].

Век спустя Андрей Белый указывал на «ряд неправильных выражений» у Гоголя. Он отмечал, что у Гоголя «неправильны падежи», «с глаголами — плохо», «ужасны деепричастия», «путаница в видах, в залогах», присутствует «ряд уродств и несогласований», «всюду „предложный“ спотык», «галлицизмы, полонизмы, украинизмы можно бы собрать в мухоловки» [Белый 1934: 280–281]. Белый подкреплял эти заявления многочисленными примерами из сочинений Гоголя (хотя среди них не было ни одного примера из «Носа»). В целом его мнение совпадало с мнением Белинского. Белый признавал, что гоголевские «неправильные выражения» являются недостатками, однако эти недостатки не умаляют достоинств гоголевского стиля.

Несомненно, Гоголь сознавал, что устойчивые выражения нельзя дробить на части, что их компоненты не подлежат замене и должны располагаться в определенном порядке, что они имеют переносное, а не прямое значение. Разрушает целостность идиом и изменяет их синтаксические функции не Гоголь, а рассказчик — маска, созданная Гоголем для ведения повествования в «Носе». Эта искусственно сконструированная «языковая маска» определяет особую нарративную позицию автора. Рассказчик высказывается в серьезном тоне, но за этой маской ощущается гоголевская ирония и риторическая стратегия.

* * *

Языковая игра в «Носе» свидетельствует о том, что мы имеем дело с особой формой сказа — в литературный текст вводится живая устная речь, и все повествование ориентировано на индивидуальную речевую манеру.

Определение «сказ» к «Носу» применялось, но чрезвычайно редко⁵. Теоретические исследования сказа предпринимались литературоведами формальной школы Б. М. Эйхенбаумом и Ю. Н. Тыняновым, близким к формалистам В. В. Виноградовым, а также М. М. Бахтиным. Хотя эти исследователи подробно писали о Гоголе, ни один из них не рассматривал присутствие сказа в «Носе». Напомним основные положения их работ.

В «Иллюзии сказа» (1918) Эйхенбаум определяет главную характеристику сказа как ориентацию повествования на устную речь и разговорную выразительность. Посредством этой литературной техники слово вводится в литературное произведение как «живая, подвижная деятельность, образуемая голосом, артикуляцией, интонацией, к которым присоединяются еще жесты и мимика» [Эйхенбаум 1924а: 152]. В новаторской статье «Как сделана „Шинель“ Гоголя» (1919) Эйхенбаум развивает идею о том, что «композиция новеллы в значительной степени зависит от того, какую роль в ее сложении играет *личный тон* автора, т. е. является ли этот тон началом организующим, создавая более или менее иллюзию сказа, или служит только формальной связью между событиями и потому занимает положение служебное», что в сказе личные интонации рассказчика играют в повествовании ключевую роль, организуя композицию произведения [Эйхенбаум 1924б: 172]. Различая «повествующий» сказ, в котором характерная манера повествования отражает мироощущение и характер рассказчика, и «воспроизводящий» сказ, в котором рассказчик

⁵ Д. Фангер употребляет этот термин в отношении «Носа» в работе «Creation of Nikolai Gogol» [Fanger 1979: 119]. В. М. Маркович полагает, что сказ присутствует во всех петербургских повестях Гоголя, однако не рассматривает «Нос» отдельно [Маркович 1989: 49].

выступает как актер и носитель языковой маски, Эйхенбаум относит гоголевскую «Шинель» ко второму типу. В статье «Литературное сегодня» (1924) Ю. Н. Тынянов дополняет предложенную Эйхенбаумом типологию сказа, различая «юмористический сказ, идущий от Лескова» и «лирический, почти стиховой» сказ, который встречается у А. М. Ремизова [Тынянов 1977а: 160].

Не признавая предложенное Эйхенбаумом определение исчерпывающим, В. В. Виноградов указывает, что ориентация на устную речь типична не только для сказа, но и для многих других жанров, таких как литературные записки, мемуары и дневники. В работе «Проблема сказа в стилистике» (1928) Виноградов предлагает иное определение сказа: «своеобразная комбинированная форма художественной речи, восприятие которой осуществляется на фоне сродных конструктивных монологических образований, бытующих в общественной практике речевых взаимодействий» [Виноградов 1980: 45].

Сходные возражения против формалистского подхода к сказу как ориентации на устную речь высказывал и М. М. Бахтин. В «Проблемах поэтики Достоевского» (1929; 1963) Бахтин проводит различие между авторской речью и чужой речью (рассказчика или персонажа). Отличительную особенность сказа он видит в слиянии двух голосов, во взаимодействии двух различных типов речи и двух различных типов сознания — автора и «другого» (рассказчика или персонажа).

Согласно Бахтину, цель сказа состоит в том, чтобы ввести голос, имеющий иную социальную окраску. Он отмечает: «Нам кажется, что в большинстве случаев сказ вводится именно ради чужого голоса, голоса социально определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые именно и нужны автору. Вводится, собственно, рассказчик, рассказчик же — человек не литературный и в большинстве случаев принадлежащий к низшим социальным слоям, к народу (что как раз и важно автору), — и приносит с собою устную речь» [Бахтин 2002: 214–215].

Хотя ни один из названных исследователей не говорит о присутствии в «Носе» сказа, эта повесть содержит в себе его основные характеристики. Если в «Шинели», как отмечает Эйхенбаум,

композицию организуют интонации рассказчика, то в «Носе» развитие сюжета определяет игра рассказчика с идиоматическими выражениями. По классификации Тынянова для «Носа» характерен комический тип сказа — лирические и поэтические отступления в повести отсутствуют.

«Нос» также иллюстрирует идею Виноградова о взаимодействии между разговорным и литературным языком в сказе, поскольку здесь элементы устной речи контрастируют и смешиваются с литературным языком, которым написана повесть⁶. Общие описания выдержаны в литературном стиле, как, например, фрагмент, знакомящий читателя с Ковалевым:

Но между тем необходимо сказать что-нибудь о Ковалеве, чтобы читатель мог видеть, какого рода был этот коллежский асессор. Коллежских асессоров, которые получают это звание с помощью ученых аттестатов, никак нельзя сравнивать с теми коллежскими асессорами, которые делались на Кавказе. Это два совершенно особенные рода. Ученые коллежские асессоры... Но Россия такая чудная земля, что если скажешь об одном коллежском асессоре, то все коллежские асессоры, от Риги до Камчатки, непременно примут на свой счет. <...> Майор Ковалев приехал в Петербург по надобности, а именно искать приличного своему званию места: если удастся, то вице-губернаторского, а не то — экзекуторского в каком-нибудь видном департаменте. Майор Ковалев был не прочь и жениться, но только в таком случае, когда за невестой случится двести тысяч капитала. И потому читатель теперь может судить сам, каково было положение этого майора, когда он увидел вместо довольно недурного и умеренного носа преглупое, ровное и гладкое место (52–53).

⁶ В «Этюдах о стиле Гоголя» (1926), представляющих собой глубокий и подробный анализ гоголевского сказа, Виноградов высказывается о «Носе» очень кратко: «Известно, что вся повесть „Нос“ построена на игре вереницей метафорических и метонимических смещений символа „нос“, и прежде всего на замене образа героя носом» [Виноградов 1976в: 287]. Другая работа Виноградова — «Язык Гоголя» (1936) — посвящена не столько эволюции гоголевского художественного языка как такового, сколько последнему периоду творчества писателя. См. [Виноградов 1990: 271–330].

Приведенный фрагмент содержит в себе элементы не только литературного, но и устного повествования. Его стиль нейтрален, лишен лиризма или излишней риторичности, свойственных другим произведениям Гоголя; однако это именно литературный стиль. Дважды употребленное слово «читатель» также свидетельствует, что перед нами литературное повествование. С другой стороны, упоминание акта говорения («если скажешь») вводит мотив слухов и сплетен, который получит дальнейшее развитие в эпизоде в газетной экспедиции, а затем снова появится ближе к финалу повести:

Между тем слухи об этом необыкновенном происшествии распространились по всей столице, и, как водится, не без особенных прибавлений. Тогда умы всех именно настроены были к чрезвычайному: недавно только что занимали публику опыты действия магнетизма. Притом история о танцующих стульях в Конюшенной улице была еще свежа, и потому нечего удивляться, что скоро начали говорить, будто нос коллежского асессора Ковалева ровно в три часа прогуливается по Невскому проспекту (71).

Этот фрагмент наглядно иллюстрирует, как слухи, распространяемые жителями Петербурга, включаются в литературное повествование, обращенное к читателю. Таким образом, сами эти слухи приобретают определенную значимость. В. М. Маркович справедливо замечает:

...в сущности, каждый из гоголевских сюжетов — это симбиоз двух популярнейших форм городского фольклора — анекдота и легенды. От анекдота в петербургских повестях — фабульные ситуации, которые выглядят изложением экстраординарных, но действительных происшествий, как бы выхваченных из потока бытовой повседневности [Маркович 1989: 40].

Согласно Марковичу, в петербургских повестях мы слышим два контрастных голоса: «Простодушный рассказчик и вдохновенно-проницательный (или иронический) автор по-разному

сменяют друг друга в каждой из петербургских повестей. Повествование у Гоголя повсюду колеблется между книжно-письменной и устно-разговорной речью...» [Маркович 1989: 49].

Иногда литературный и разговорный стили в «Носе» начинают сливаться, тем самым иллюстрируя теорию сказа, предложенную М. М. Бахтиным. Это «двуголосие» проявляется в соединении авторского голоса с голосом рассказчика. Пространные предложения и книжные конструкции сочетаются с устной речью, насыщенной идиомами и разговорными выражениями. Особенность сказа в «Носе» состоит в том, что «чужая речь» не принадлежит одному конкретному человеку, чей голос социально обусловлен и экспрессивно окрашен. В данном случае «чужая» (неавторская) речь представляет собой язык народной мудрости, проявляющийся в идиомах. Двуголосие обеспечивается двумя разными интонациями: серьезной, принадлежащей рассказчику, и ироничной, принадлежащей автору.

Голос рассказчика вводится местоимением первого лица в начале повести:

Он решил идти к Исакиевскому мосту: не удастся ли как-нибудь швырнуть его в Неву?.. Но я несколько виноват, что до сих пор не сказал ничего об Иване Яковлевиче, человеке почтенном во многих отношениях.

Местоимение первого лица многократно возникает в финале:

Я здесь не в том смысле говорю, чтобы мне казалось дорого заплатить за объявление: это вздор, и я совсем не из числа корыстолюбивых людей. Но неприлично, неловко, нехорошо! И опять тоже — как нос очутился в печеном хлебе и как сам Иван Яковлевич?.. нет, этого я никак не понимаю, решительно не понимаю! Но что страннее, что непонятнее всего, — это то, как авторы могут брать подобные сюжеты. Признаюсь, это уж совсем непостижимо, это точно... нет, нет, совсем не понимаю (51).

В начале повести рассказчик совершенно серьезен, тогда как в конце его голос, сливаясь с голосом автора, наполняется иронией.

Намекая на общеупотребительные идиомы, устойчивые словосочетания и поговорки, Гоголь обращает внимание читателя на то, что все эти выражения утратили свой первоначальный смысл, превратились в словесные клише и окаменевшие фразы, от механического употребления ставшие избитыми и ходульными.

Употребляя устойчивые выражения в прямом, а не переносном значении, Гоголь создает эффект «остраннения», описанный В. Б. Шкловским в статье «Искусство как прием» (1917). По Шкловскому, прием остраннения состоит в том, чтобы задержать внимание на некоем привычном предмете и сделать этот предмет необычным и странным, выведя его восприятие «из автоматизма». Делая знакомые идиомы непривычными и странными, Гоголь создает нечто большее, чем просто комический эффект. Остранняя идиоматические выражения, он освежает наше восприятие языка.

В результате гоголевский «Нос» становится повестью не столько о майоре Ковалеве, сколько о русском языке. Разрушение целостности человеческого тела напрямую соотносится с разрушением целостности идиоматических выражений. Абсурдности содержания соответствуют несообразности стиля. В самом конце повести происходит полное разложение языка, речь рассказчика становится бессвязной: «А, однако же, при всем том, хотя, конечно, можно допустить и то, и другое, и третье, может даже... ну да и где ж не бывает несообразностей?.. А все, однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, — редко, но бывают» (75).

Характерной чертой идиом служит их особая роль в организации повествования. Идиоматические выражения часто функционируют в качестве оценочных средств, авторских комментариев [Moon 1992]. В устных повествованиях типичная модель «наблюдение плюс комментарий» несет коммуникативную функцию и поэтому часто используется в рассказах о повседневной жизни и анекдотах. Лингвист Майкл Маккарти отмечает:

Оценочные замечания повествователя призваны предотвратить неприятный вопрос «ну и что?» («Почему я должен слушать этот рассказ? Что в нем интересного/особенного/забавного?»). Равным образом свою оценку событий приносят и слушатели, высказываясь об общих достоинствах рассказа, его воздействии на них, и т. д. Оценка — не просто дополнение к рассказу; без нее нет повествования, только сухое изложение фактов [McCarthy 1998: 134].

Употребление идиом рассказчиком не только создает эффект остраннения, но и выполняет как номинативную, так и коммуникативную функцию, обозначая отношение говорящего к описываемому лицу или событию.

Оценочная функция идиоматических выражений позволяет рассказчику повести высказывать дополнительные замечания о персонажах, их действиях, событиях. Например, выражение «поднять нос» намекает на высокомерие Ковалева; фраза «нечист на руку» подчеркивает, что цирюльник ворует и поэтому мог украсть нос майора. Выражение «хотел уехать в Ригу» указывает, что попытка носа отправиться в Ригу связана с его (или его владельца) пьянством и т. д.

Следует сказать еще об одной функции фразеологизмов в «Носе»: языковая игра в «Носе» превращается в то, что формалисты называли «мотивировкой» главного события сюжета. Посредством фразеологизмов предлагаются по крайней мере шесть возможных причин исчезновения носа.

1. В исчезновении носа виноват Иван Яковлевич. Спрашивая цирюльника, чисты ли его руки, Ковалев намекает, что тот нечист на руку, то есть склонен к воровству. Предположение о виновности цирюльника усиливается отсылкой рассказчика к поговорке «знает кошка, чье мясо съела», применяемой к человеку, чье поведение свидетельствует, что он осознает свой проступок.

2. В исчезновении носа виновата штаб-офицерша Подточина. В письме к Ковалеву она отрицает свое намерение «оставить его с носом», но Ковалев убежден, что именно она наняла колдовок, чтобы ему навредить. Сама фамилия «Подточина», перекликаю-

щаяся с поговоркой «комар носа не подточит», намекает, что злодеяние совершено безупречно.

3. Ковалев сам виноват в пропаже собственного носа, поскольку, поглощенный мыслями о своем социальном статусе, он с пренебрежением взирал на других людей. Человеческое высокомерие образно выражается идиомой «ходить задрал нос», означающей «важничать». Выражаясь метафорически, нос сбегает, потому что Ковалев задирает его слишком высоко.

4. В исчезновении носа виноват слуга Ковалева, Иван. Ковалев рассуждает: «Может быть, я как-нибудь ошибкою выпил вместо воды водку, которою вытираю после бритья себе бороду. Иван, дурак, не принял, и я, верно, хватил ее» (65). В этой фразе традиционное сказочное имя Иван-Дурак понимается буквально. Будучи дураком, слуга не справляется со своими обязанностями.

5. В исчезновении носа виноват черт. Одиннадцать выражений со словом «черт», которые употребляет Ковалев, можно свести к двум основным: «черт возьми» и «черт знает что». Гоголь надеется эти выражения буквальным смыслом. Как бы отвечая на призыв Ковалева «черт возьми», черт забирает его нос. Слова майора «черт знает что» подразумевают, что истинная причина происходящего известна только злему духу.

6. Наконец, во всех этих событиях виноват петербургский туман, дважды упомянутый в повести. В конце первой и второй глав Гоголь пишет: «Но здесь происшествие совершенно закрывается туманом, и что далее произошло, решительно ничего не известно» (52). Туман мешает увидеть происходящее как в буквальном, так и фигуральном смысле. Выражение «напускать/напустить туману, наводить/навести туману» означает «запутывать что-либо, вносить неясность во что-либо» (ФСФ), то есть скрывать истинное положение дел⁷. Туман мешает ясно видеть; он застилает глаза как в переносном, так и в прямом смысле. Сам Петербург, в котором так много воды — рек, каналов и дождей, — напускает туман, то есть ослепляет и вводит в заблуждение

⁷ Гоголь применяет это выражение в переносном смысле к Хлестакову в «Ревизоре» и к городским дамам в «Мертвых душах».

своих жителей, а также читателей повести. Таким предстает образ этого города в так называемом петербургском тексте русской литературы⁸.

Но сколь ни различны эти мотивировки, у них есть общий знаменатель: фразеология русского языка, которой Гоголь бросает вызов в «Носе».

* * *

Гоголь был против того, чтобы ограничивать повествование тесными рамками стандартного литературного стиля. В статье «Язык Гоголя и его значение в истории русского языка» (1953) В. В. Виноградов отмечает: «В процессе углубления своих художественных задач Гоголь увидел свое главное дело в сближении языка художественной литературы с живой и меткой разговорной речью народа» [Виноградов 2003: 56]. Как и его литературный кумир Пушкин, Гоголь не гнушался использовать в своих произведениях разговорную лексику и грамматические неправильности, присущие просторечию. Он полагал, что в художественной прозе можно и нужно употреблять конструкции и формы, свойственные устной речи. В другой статье, анализируя сюжет и композицию «Носа», Виноградов приходит к выводу о том, что «Гоголь строил мир „фантастической чепухи“ путем художественного развития „новой логики вещей“, которая извлекалась им из форм разговорно-бытового, часто „внелитературного“ языка» [Виноградов 1976а: 44].

⁸ Если относить «Нос» к циклу гоголевских петербургских повестей (хотя Гоголь никогда не задумывал этот цикл как таковой и тем более не давал ему заглавие «Петербургские повести»), можно сказать, что исчезновение носа связано с местом действия, то есть Петербургом. В этом «самом фантастическом, самом отвлеченном и умышленном городе», как в свое время охарактеризовал его Достоевский, все может произойти. Следует отметить, что, несмотря на то, что действие в «Носе» происходит в Петербурге, в исследованиях «петербургского текста русской литературы» об этой повести говорится мало. См. [Топоров 2003], [Лотман 2015].

Многие критики и исследователи оценивали художественный язык Гоголя как гораздо более значительную и существенную составляющую литературного наследия писателя, чем непосредственно содержание его произведений. В заключении своей книги о Гоголе В. В. Набоков писал: «Его произведения, как и всякая великая литература, — это феномен языка, а не идей» [Набоков 1996: 131]. Философ В. В. Розанов назвал Гоголя «гением формы». В одноименной статье он писал о мастерстве Гоголя: «Ведь тут *ничего нет!* Нет сюжета! Нет содержания! — Содержание?.. Действительно, нет! Но *форма*, но как *рассказано* — изумительно!» [Розанов 1995: 346]. В другом месте Розанов высказался еще более радикально: «И весь Гоголь, весь — кроме „Тараса“ и вообще малороссийских вещиц, — есть пошлость в смысле постижения, в смысле содержания. И — гений по форме, по тому, „как“ сказано и рассказано» [Розанов 2010: 105].

Символист Андрей Белый тщательно проанализировал многообразные литературные приемы гоголевской прозы, такие как «обилие аллитераций», «изысканность расстановки слов», «сложные эпитеты», «откровенный импрессионизм» в использовании глаголов, «намеренно банальная риторика», сравнения, параллелизмы и полупараллелизмы. Для иллюстрации этих приемов он приводил примеры из гоголевских повестей «Вий», «Страшная месть», «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», а также поэмы «Мертвые души». В заключение Белый писал:

Я не могу перечислить здесь и сотой части всех тех сознательных ухищрений, к которым прибегает стилистика Гоголя. Знаю только одно: в стилистике этой отражается самая утонченная душа XIX столетия. Нечеловеческие муки Гоголя отразились в нечеловеческих образах; а образы эти вызвали в творчестве Гоголя нечеловеческую работу над формой [Белый 2008: 277].

Гоголевские манипуляции с идиомами в повести «Нос» представляют собой лишь один из образчиков многочисленных «сознательных ухищрений» писателя, к которым он прибегает, чтобы достигнуть совершенства формы.

О внимательном отношении Гоголя к форме свидетельствует не только основной текст повести «Нос», но и добавленный в 1842 году эпилог, в котором рассказчик задает многочисленные риторические вопросы, касающиеся описанных событий⁹. Его недоумение, «как авторы могут брать подобные сюжеты», исполнено иронии. Видный американский литературовед Дональд Фангер не считает этот вопрос странным, поскольку «Нос» он рассматривает как литературный манифест Гоголя, высмеивающий серьезное отношение к сюжету [Fanger 1979: 121–122].

Похожий ответ на вопрос «как авторы могут брать подобные сюжеты», предлагает Томас Сейфрид — по его мнению, «Нос» отображает поиски Гоголем формы литературного повествования и «представляет собой размышления Гоголя о возможностях нарратива в русском языке» [Seifrid 1993: 389]. Сейфрид усматривает в «Носе» воплощение гоголевских раздумий о создании специфически русского литературного языка и расценивает повесть как высказывание писателя о послепетровском кризисе национальной идентичности.

Для Гоголя вопрос о том, «как авторы могут брать подобные сюжеты», стоял острее, чем для любого другого русского писателя. Он признавал, что не умеет придумывать истории. По утверждению самого Гоголя, сюжеты «Ревизора» и «Мертвых душ» ему предложил Пушкин. Похоже, что сюжет «Носа» ему подсказал сам русский язык. То, что говорил о языке и поэте Иосиф Бродский

⁹ Существует три редакции «Носа» — редакция 1835 года, отправленная в «Московский наблюдатель», редакция 1836 года, опубликованная в пушкинском «Современнике», и редакция 1842 года, вошедшая в состав первого собрания сочинений Гоголя. По требованию цензуры во второй и третьей редакциях Гоголю пришлось изменить некоторые детали. Вторая редакция короче первой и имеет другой финал. Сцена в Казанском соборе вызвала неодобрение цензуры, поэтому Гоголь заменил Казанский собор на Гостиный двор. Также Гоголь исключил указание, что это «необыкновенное происшествие» случилось во сне, и добавил ироничный эпилог, пародирующий рецензию в консервативной газете «Северная пчела». В третьей редакции Гоголь вновь пересмотрел и расширил финал повести, превратив его в третью главу. См. комментарий Н. Л. Степанова [Гоголь 1938: 649–660]. Третья редакция в настоящее время считается канонической.

в Нобелевской лекции, применимо и к Гоголю: «...ощущение вступления в прямой контакт с языком, точнее — ощущение немедленного впадения в зависимость от оно́го, от всего, что на нем уже высказано, написано, осуществлено» [Бродский 1992: 15].

Будучи двигателем сюжета, язык приводит в действие другие виды энергии, заключенные в повести. Как пишет Роберт А. Магуайр в книге «Исследуя Гоголя», «сама идея, будто язык может существовать отдельно от „мысли“ и „знания“, вызвала бы у Гоголя отторжение на любом этапе его творчества. Читатели, которые видят в „Носе“ только шутку, не замечают грустную, даже трагическую фигуру одержимого навязчивыми идеями героя, который в конечном итоге ничего не выносит из своего опыта» [Maguire 1994: 339].

Чтобы избежать ошибки, о которой предостерегает Магуайр, в следующих главах мы рассмотрим другие виды энергии этой необыкновенной повести.

Часть вторая

ИНТЕРПРЕТАЦИИ
ПОВЕСТИ

Шутка, фарс, анекдот

Когда в 1836 году литературный журнал «Современник» опубликовал повесть Н. В. Гоголя «Нос», издатель журнала А. С. Пушкин предпослал ей краткое вступление: «Н.В. Гоголь долго не соглашался на напечатание этой шутки; но мы нашли в ней так много неожиданного, фантастического, веселого, оригинального, что уговорили его позволить нам поделиться с публикою удовольствием, которое доставила нам его рукопись» [Пушкин 1949: 183].

В переводе этих слов Пушкина на английский язык слово «шутка» иногда передается как «фарс», и на это есть свои причины [Bowman 1952: 204]. Слово «фарс» вполне приемлемо для определения жанровой специфики «Носа», поскольку в повести описываются гротескные, неправдоподобные ситуации и содержится элемент абсурда. Пушкин мог бы использовать слово «фарс» или «фарса» (во времена Пушкина это слово употреблялось в женском роде). Однако он использовал слово «шутка», которое переводится на английский преимущественно как «joke» и просто указывает на юмористическую природу повести.

Пушкин восхищался комической стороной гоголевских произведений и смеялся от души, слушая, как их читает сам Гоголь, хотя иногда это был смех сквозь слезы. Гоголь вспоминал: «...когда я начал читать Пушкину первые главы из „Мертвых душ“, в том виде, как они были прежде, то Пушкин, который всегда смеялся при моем чтении (он же был охотник до смеха), начал понемногу становиться все сумрачней, сумрачней, а наконец сделался совершенно мрачен. Когда же чтение кончилось, он произнес голосом тоски: „Боже, как грустна наша Россия!“» [8: 294].

Что же имел в виду Пушкин, называя «Нос» шуткой? В XIX веке, как и в современном русском языке, это слово означало «забавный анекдот», «рассказ со смешным финалом», «розыгрыш». Слово «шутка» фигурирует в пушкинской повести «Пиковая дама» (1833). Старая графиня произносит его незадолго до смерти, говоря Германну, что анекдот о трех картах, приносящих выигрыш, был всего лишь шуткой. Ее объяснение контрастирует с двумя другими истолкованиями событий, приведенными в начале повести: «случай» (случайность выигрыша) и «сказка» (результат действия сверхъестественных сил). Произнесенное графиней слово «шутка» указывает, что Германну не следует воспринимать историю о трех картах всерьез.

Замечание Пушкина о том, что Гоголь «долго не соглашался на напечатание этой шутки», в свою очередь является шуткой. Первоначально Гоголь рассчитывал опубликовать повесть в литературном журнале «Московский наблюдатель», издаваемом С. П. Шевыревым и М. П. Погодиным. Предчувствуя, что эпизод с носом, молящимся в православном храме, цензура сочтет дерзким и кощунственным, Гоголь писал Погодину 18 марта 1835 года: «Посылаю тебе нос. <...> Если в случае ваша глупая цензура привяжется к тому, что нос не может быть в Казанской церкви, то пожалуй можно его перевести в католическую. Впрочем, не думаю, чтобы она до такой степени уж выжила из ума» [10: 355]. Через месяц, так и не получив вестей от издателей, Гоголь обратился к Погодину снова:

Сам черт разве знает, что делается с носом! Я его послал как следует, зашитого в клеенку, с адресом в Московский университет. Я не могу и подумать, чтобы он мог пропасть как-нибудь. <...> Пожалуйста, потормоши хорошенько тамошнего почтмейстера. Не запрятался ли он куда-нибудь по причине своей миниатюрности между тучными посылками [10: 363–364].

Издатели «Московского наблюдателя» состояли в дружеских отношениях с Гоголем и предлагали ему публиковаться в журнале; однако они, по-видимому, не оценили гоголевского юмора

в «Носе» и отклонили рукопись. Как несколькими годами позже разъяснил В. Г. Белинский, Погодин и Шевырев сочли повесть «грязною» [Белинский 1955: 407] и отказались ее публиковать «по причине ее пошлости и тривиальности» [Там же: 504]. Подобное мнение о «Носе» разделяли консервативные критики 1830–1840-х годов. В 1843 году в рецензии на «Сочинения Николая Гоголя» в «Библиотеке для чтения» О. И. Сенковский (писавший под псевдонимом Барон Брамбеус) так отзывался об авторе «Носа»: «Одною рукою схватил он за рога бодастую сатиру, а другою, по обыкновению, пошлый и совершенно нелитературный анекдот, отрекся от своего доброго конька, без утверждения публики провозгласивши себя *комико-сатирико-философо-поэтом...*» Цит. по [Виноградов 1976б: 151].

Пушкин был иного мнения и с радостью согласился опубликовать повесть в «Современнике». Прежде чем прислать ее Пушкину для публикации, Гоголь слегка отредактировал текст и радикально переработал финал. В новой версии писатель решил не объяснять, что исчезновение носа приснилось Ковалеву, и написал новую концовку.

За несколько месяцев до публикации «Носа», в мае 1836 года, Гоголь размышлял о природе смеха. Огорченный негативной реакцией публики на премьерную постановку «Ревизора» в Александринском театре, он написал небольшую пьесу «Театральный разъезд после представления новой комедии», в которой противопоставил два типа смеха: первый — «легкий смех, служащий для праздного развлечения и забавы людей», и второй — очищающий и жизнеутверждающий:

Нет, смех значительней и глубже, чем думают. Не тот смех, который порождается временной раздражительностью, желчным, болезненным расположением характера; не тот также легкий смех, служащий для праздного развлечения и забавы людей, — но тот смех, который весь излетает из светлой природы человека, излетает из нее потому, что на дне ее заключен вечно бьющий родник его, который углубляет предмет, заставляет выступить ярко то, что проскользнуло бы, без проникающей силы которого мелочь и пусто-

та жизни не испугала бы так человека. Презренное и ничтожное, мимо которого он равнодушно проходит всякий день, не возросло бы перед ним в такой страшной, почти карикатурной силе, и он не вскрикнул бы, содрогаясь: неужели есть такие люди? тогда как, по собственному сознанию его, бывают хуже люди. Нет, несправедливы те, которые говорят, будто возмущает смех. Возмущает только то, что мрачно, а смех светел. <...> Нет, засмеяться добрым, светлым смехом может только одна глубоко-добрая душа [5: 169–170].

Многие исследователи считают, что первый, легкий тип смеха характерен для ранних повестей Гоголя из цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1829–1832), а второй для более поздних произведений: комедии «Ревизор» (1836) и поэмы «Мертвые души» (1842). В «Авторской исповеди» (1847) Гоголь условно делит свою жизнь на две половины, каждой из которых соответствует один из этих двух типов смеха. О своем раннем творчестве он сообщает: «Чтобы развлекать себя самого, я придумывал себе всё смешное, что только мог выдумать». Далее Гоголь говорит о втором периоде, когда его отношение к смеху изменилось: «Пушкин заставил меня взглянуть на дело сурьезно» [8: 439]. «Нос», написанный между этими двумя периодами, не относится вполне ни к одному из них; скорее он служит переходом от первого типа смеха ко второму: повесть развлекает, но также поучает. Она была написана, когда Гоголь уже общался с Пушкиным (впервые они встретились в 1831 году).

После выхода повести Пушкин оказался одинок в своем мнении о том, что в «Носе» «так много неожиданного, фантастического, веселого, оригинального». Критика почти не заметила публикацию повести. Согласно комментариям Н. Л. Степанова к 14-томному собранию сочинений Гоголя, ее заслонило появление других произведений Гоголя. В 1836 году критики активно высказывались о «Миргороде» и «Арабесках» и обсуждали премьеру «Ревизора». В 1842 году, во время перепечатки повести, их внимание было поглощено только что опубликованными «Мертвыми душами». «Нос» казался им чем-то несерьезным. Н. Л. Степанов комментирует: «Чаще всего „Нос“ зачислялся современной

ему критикой в разряд „фарсов“ и „анекдотов“ Гоголя, рассматриваясь не иначе как со всей совокупностью других его произведений. Шевырев в своей статье о „Мертвых душах“ говорит о „Носе“ даже как о неудаче Гоголя» [3: 659]. На протяжении двух последующих десятилетий повесть воспринималась в таком же ключе. В 1856 году в «Очерках гоголевского периода русской литературы» Н. Г. Чернышевский писал, что в «Носе» Гоголь просто пересказал «общеизвестный анекдот» [Чернышевский 1947: 15]. В то время, напомним, слово «анекдот» обозначало короткий рассказ, не обязательно смешной, просто занятный.

На исходе XIX века, когда во множестве начали появляться работы о Гоголе и его стиле, «Нос» перестали воспринимать как просто анекдот. В 1890 году поэт-символист и критик И. Ф. Анненский высказал мнение, что в этой повести Гоголь преследует более глубокую художественную цель, а именно — «заставить людей почувствовать окружающую их пошлость» [Анненский 1979: 211]. Спустя несколько десятилетий идея о том, что изображение и высмеивание пошлости составляет часть гоголевской эстетики, получила разработку у В. В. Набокова и религиозного философа В. В. Зеньковского.

В другой своей работе, «Проблема гоголевского юмора» (1906), Анненский, проводя параллель между «Носом» и «Портретом», указывал, что обе повести содержат в себе, как он выразился, «юмор творения»:

Гоголь написал две повести: одну он посвятил *носу*, другую — *глазам*. Первая — веселая повесть, вторая — страшная. Если мы поставим рядом две эти эмблемы — *телесности* и *духовности*, — и представим себе фигуру майора Ковалева, покупающего, неизвестно для каких причин, орденскую ленточку, и тень умирающего в безумном бреду Чарткова, — то хотя на минуту почувствуем всю невозможность, всю абсурдность существа, которое соединило в себе нос и глаза, тело и душу... А ведь может быть и то, что здесь проявился высший, но для нас уже не доступный юмор творения, и что мучительная для нас загадка человека как нельзя проще решается в сфере высших категорий бытия [Анненский 1979: 19–20].

Поэтические наблюдения Анненского о гоголевском юморе позволяют отнести «Нос» ко «второму периоду смеха» писателя, когда под влиянием Пушкина Гоголь стал относиться к смеху серьезно.

Первая научная классификация комических приемов Гоголя была предложена И. Е. Мандельштамом в книге «О характере гоголевского стиля» (1902). Гоголевскому юмору исследователь посвятил целую главу, в которой представил классификацию различных типов юмора. Мандельштам описывает два периода в развитии гоголевского юмора и приводит многочисленные примеры из сочинений писателя, однако «Носа» среди них нет.

В. В. Виноградов в своей новаторской статье «Натуралистический гротеск: Сюжет и композиция повести Гоголя „Нос“» (1920) первым обратил внимание на то, что в 1820–1830-х годах в литературной и бытовой среде были широко распространены так называемые «носологические» анекдоты. Исследователь отметил, что во времена Гоголя «русские журналы охотно давали место панегирикам носу, в которых патетически выяснялось огромное значение носа для человека» [Виноградов 1976а: 19]¹. В периодических изданиях часто публиковались анекдоты о злоключениях носа. Один из них, «французский анекдот», представлял собой комически-грустную исповедь человека, превратившегося в нос. Его внешность вызывала столь сильное отвращение у окружающих, что они безжалостно его осмеивали. Гоголь был знаком с этим анекдотом, опубликованным в литературном приложении к «Русскому инвалиду» от 9 сентября 1831 года; он упоминал о нем в письме к Пушкину. Гоголю был известен и другой анекдот, напечатанный в 1831 году в журнале «Молва» — переведенная с немецкого юмористическая «Похвала носу», в которой показано «огромное значение носа в разных возрастах и положениях человеческой жизни» [Виноградов 1976а: 8].

¹ Виноградов использует слово «анекдот» в старом значении — короткий, занятый, но не обязательно смешной рассказ. Под «носологическими каламбурами» он имеет в виду короткие рассказы, в которых обыгрываются выражения со словом «нос».

Многочисленные анекдоты и каламбуры, посвященные носу, были собраны в энциклопедическом альманахе «Картины света», изданном в 1836 году А. Ф. Вельтманом. Альманах вышел за несколько месяцев до публикации «Носа», что, по мнению Виноградова, могло подтолкнуть Гоголя к написанию повести². Приведенные в нем анекдоты рассказывали об отрезанных, исчезнувших и пересаженных носсах. Также в издании Вельтмана присутствовали стихотворения и многочисленные каламбуры, основанные на русской фразеологии. Кроме того, в периодической печати часто публиковались сатирические рассказы о злоключениях носов, представлявшие собой довольно невинную и не слишком острую сатиру на русское общество.

Виноградов высказал предположение, что русские публикации на «носологическую» тему служили связующим звеном между «Носом» и романом Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» («The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman», 1759)³. И хотя русский перевод этого романа появился в 1804–1807 годах, Гоголю носологическая тема была знакома, как считает Виноградов, по сочинениям не самого Стерна, а его подражателей. Среди них был русский писатель французского происхождения Я. И. де Санглен (Jacques de Saint-Glin), автор романа «Жизнь и мнения нового Тристрама» (1825).

Популярность носологических анекдотов, как утверждает Виноградов, также была связана с появлением в 1817 году ринопластики (восстановление носа или изменение его формы хирургическим путем). Это новое направление медицины привлекло к себе внимание публики после перевода на русский язык «Ринопластики» немецкого хирурга К.-Ф. фон Грефе. Газеты и жур-

² Этот аргумент представляется малоубедительным, поскольку первоначальный набросок повести относится к 1832 году, а первая рукописная редакция была завершена в 1833–1834 годах.

³ Израильский литературовед Э. Зихер развил выводы, сделанные Виноградовым, рассмотрев повесть Гоголя как «форму метапрозы... пародирующую условности в построении сюжета». Зихер прослеживает истоки пародийных стратегий «Носа» в «Тристраме Шенди» Стерна [Sicher 1990: 213].

налы публиковали выдержки из этой книги, зачастую сопровождая их юмористическими дополнениями и носологическими каламбурами.

Виноградов отмечает, что именно в связи с популярностью носологической темы в 1830-е годы нос упоминается во многих произведениях Гоголя. В «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» рассказчик размышляет: «Я, признаюсь, не понимаю, для чего это так устроено, что женщины хватают нас за нос так же ловко, как будто за ручку чайника?» [2: 241]. Носологией определяются взаимоотношения Ивана Никифоровича и Агафии Федосеевны. Рассказчик замечает: «И несмотря, что нос Ивана Никифоровича был несколько похож на сливу, однако ж она схватила его за этот нос и водила за собой, как собачку» [Там же]. Мотив отрезанного носа появляется в «Невском проспекте», в эпизоде с пьяным жестянщиком Шиллером. Отзвуки носологии слышатся в «Записках сумасшедшего», где мимоходом возникает тема самостоятельного существования носа: «И оттого самая луна — такой нежный шар, что люди никак не могут жить, и там теперь живут только одни носы» [3: 212]. По мнению Виноградова, центральное место этой темы в повести «Нос» обусловлено анекдотической природой сюжета.

В 1920-е годы о Гоголе много писали литературоведы русской формальной школы, к которой был близок Виноградов. Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов, А. Л. Слонимский и В. Я. Пропп интересовались разными аспектами комического у Гоголя, но, как ни странно, среди их работ нет ни одной, целиком посвященной повести «Нос»⁴. В 1918–1919 годах в Московском лингвистиче-

⁴ Так, Б. М. Эйхенбаум, выдвигая идею о «чисто комическом сказе», анализирует только гоголевскую «Шинель» [Эйхенбаум 1924б]. Ю. Н. Тынянов прослеживает в произведениях Гоголя многочисленные комические приемы — гиперболы, параллелизмы, инверсии, сочетание высокого и низкого, трагедии и комедии, обилие звуковых повторов и использование масок (как словесных, так и психологических), но ни разу не ссылается на «Нос» [Тынянов 1921]. А. Л. Слонимский в работе «Техника комического у Гоголя» (1923) тщательно исследует природу гоголевского юмора [Слонимский 1923]. Слонимский утверждает, что природа гоголевского юмора проявляется

ском кружке была предпринята коллективная работа по анализу повести. С докладами выступили П. Г. Богатырев, О. М. Брик, Р. О. Якобсон и А. А. Буслаев, каждый из которых предлагал свою версию анализа повести. Специальную работу, посвященную «Носу», подготовил Ю. Н. Тынянов. Ни один из докладов не был опубликован⁵.

В статье «Рабле и Гоголь» М. М. Бахтин рассмотрел гротесковый аспект гоголевского смеха⁶. По его мнению, «Миргород» и «Тарас Бульба» пропитаны карнавальным духом: «В петербургских повестях и во всем последующем творчестве Гоголя мы находим и другие элементы народной смеховой культуры, и находим прежде всего в самом стиле. Здесь не подлежит сомнению непосредственное влияние форм площадной и балаганной народной комедики» [Бахтин 2010: 514]. И хотя Бахтин полагал, что для пе-

в слиянии комического и серьезного и что у Гоголя «возникновение юмора тесно связано с романтизмом» [Слонимский 1923: 8]. Говоря о технике комического у Гоголя, он приводит множество примеров из «Ревизора», «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и «Шинели», но ни одного — из «Носа». В. Я. Пропп в книге «Проблемы комизма и смеха» (1929) исследует гоголевский юмор в более теоретическом ключе. См. [Пропп 1999]. Названия глав в работе Проппа — «Комизм сходства», «Комизм отличий», «Человек-вещь», «Осмеяние профессий», «Пародирование», «Комическое преувеличение», «Посрамление воли», «Одурачивание» — указывают на широчайший арсенал комических средств. Каждая глава содержит множество примеров из произведений европейских и русских писателей. Среди них первенство по числу упоминаний принадлежит Гоголю, который процитирован несколько десятков раз. Однако «Нос» упоминается лишь единожды и очень кратко. В 1962 году Пропп прочитал на филологическом факультете Ленинградского университета лекцию «Природа комического у Гоголя», в которой применил к Гоголю концепцию комического, предложенную А. Бергсоном [Пропп 1988]. Однако замечания Проппа о «Носе» в этой лекции чрезвычайно скупы.

⁵ Среди неопубликованных работ Ю. Н. Тынянова начала 1920-х годов значится статья «К литературной истории повести Гоголя „Нос“» [Виноградов 1976: 483].

⁶ Вступление и заключение к статье написаны в 1970 году. В 1975 году статья была опубликована в сборнике «Вопросы литературы и эстетики» под несколько измененным заглавием [Попова 2009]. См. «Рабле и Гоголь» [Бахтин 2010].

тербургских повестей в целом характерен карнавальный дух, о «Носе» он высказался чрезвычайно кратко: «Образы и стиль „Носа“ связаны, конечно, со Стерном и со стернианской литературой; эти образы в те годы были ходячими. Но ведь в то же время как самый гротескный и стремящийся к самостоятельной жизни нос, так и темы носа Гоголь находил в балагане у нашего русского Пульчинеллы, у Петрушки» [Там же].

В искусстве и литературе гротеск обычно предполагает сочетание комического с элементами таинственного, фантастического, ужасного, уродливого или иррационального. Таким образом, карнавальный смех, о котором говорит Бахтин, существенно отличается от смеха, как его определял Гоголь, — это не «легкий смех, служащий для праздного развлечения и забавы людей» первого периода творчества писателя и не «светлый смех» второго периода. Развивая концепцию гротескного тела с особым акцентом на материально-телесном низе, Бахтин выдвигает принцип гротескного реализма, подразумевающего снижение духовного и его перевод в материально-телесный план.

Согласно записям лекций Бахтина, сделанным Р. М. Миркиной в конце 1922 — начале 1923 года, Бахтин считал, что гоголевский смех, комплексный и многогранный, не имеет отношения ни к реализму, ни к романтизму, поскольку Гоголь не отображал реальность; вместо этого он проводил над реальностью гениальные эксперименты, растворяя событие в «пустоте жизни»:

Он брал событие, погружал его в определенную среду и показывал, как оно будет там развиваться. Среда эта — пустота жизни. Рассеянную повсюду пустоту Гоголь собрал, сгустил, погрузил в нее событие и смотрит, как оно будет свершаться в сгущенной атмосфере праздности и пустоты. Гоголь касается этой темы так глубоко, что обнажает вечный характер безделья мира, которое было и будет всегда [Бахтин 2000: 422].

Применение Бахтиным к Гоголю концепции западной карнавальной культуры и раблезианского «гротескного тела» вызвало

неприятие у некоторых литературоведов, таких как Ю. В. Манн, Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский⁷. Кэрил Эмерсон поясняет:

Как правило, специалисты по Гоголю не поддерживают бахтинскую «карнавализацию» причудливых, демонических гоголевских картин. Они считают, что Бахтин слишком торопится разрядить обстановку, романтизировать эффекты гоголевского гротеска, разглядеть юмор и духовное восприятие там, где, в сущности, нет ничего, кроме зияющей пустоты [Emerson 2002: 17].

На первый взгляд кажется странным, что Анненский, Эйхенбаум, Тынянов, Слонимский, Пропп и Бахтин, писавшие о проблеме комического у Гоголя, не останавливались отдельно на повести «Нос». Но возможно, это и не случайно, поскольку юмор и смех в этой повести глубоко специфичны. Хотя связанные с носом мотивы и образы встречаются в других произведениях Гоголя, по своему художественному стилю она стоит в творчестве писателя особняком.

В первой части этой книги обосновывалась идея о том, что комический эффект в повести «Нос» возникает благодаря особой языковой игре. Но это лишь один из аспектов комического у Гоголя. Другой аспект заключается в сатирической направленности повести, которая отмечалась критикой еще при жизни писателя. О ней и пойдет речь в следующей главе.

⁷ См. например [Лотман 1974].

Социальная сатира

Среди основных отличий сатиры от юмора особо следует выделить авторскую интенцию при создании литературного произведения. Юмор служит для развлечения читательской аудитории, тогда как сатира осмеивает пороки и преподносит моральный урок. Сатира основана на конфликтах и противоречиях, обычно морального или социального характера. По определению М. Дж. К. Ходгарта, «настоящая сатира требует значительной вовлеченности в насущные проблемы мира и участия в них, но одновременно и значительной отчужденности от мира» [Hodgart 2010: 11].

«Выбранные места из переписки с друзьями» свидетельствуют о том, что Гоголь глубоко и болезненно переживал проблемы русского общества. А в его художественных произведениях — комедии «Ревизор» и поэме «Мертвые души» — бичуются всевозможные пороки: взяточничество, жадность, тщеславие. Повесть «Нос», переходное произведение между ранним и поздним этапами творчества Гоголя, с момента своего выхода интерпретировалась как сатирическое обличение русской жизни 1830-х годов.

В 1835 году, еще до публикации повести, В. Г. Белинский писал о ранних произведениях Гоголя:

Итак, гумор г. Гоголя есть гумор спокойный, спокойный в самом своем негодовании, добродушный в самом своем лукавстве. Но в творчестве есть еще другой гумор, грозный и открытый; он кусает до крови, впивается в тело до костей, рубит со всего плеча, хлещет направо и налево своим бичом, свитым из шипящих змей, гумор желчный, ядовитый, беспощадный [Белинский 1953а: 299].

Описание этого «другого гумора», данное Белинским, приложимо скорее к сатире, чем к юмору. Характерно, что Белинский стал едва ли не единственным критиком, который непосредственно откликнулся на первую публикацию «Носа». В своей рецензии он подчеркнул сатирическую направленность повести и типичность образа майора Ковалева:

Вы знакомы с майором Ковалевым? Отчего он так заинтересовал вас, отчего так смешит он вас несбыточным происшествием со своим злополучным носом? — Оттого, что он есть не майор Ковалев, а майоры Ковалевы, так что после знакомства с ним, хотя бы вы зараз встретили целую сотню Ковалевых, — тотчас узнаете их, отличите среди тысяч. Типизм есть один из основных законов творчества, и без него нет творчества [Белинский 1953б: 52–53].

Достоинство Гоголя-сатирика Белинский видел в том, что типичными представителями своего класса оказываются даже второстепенные персонажи писателя — например, лакей в газетной экспедиции, рассказывающий о пропавшей собачке графини:

В этих немногих словах характеризуется целое сословие, весь лакейский люд, с его образом мыслей и его образом выражения; и, кроме этого, в этих немногих словах выражено одно лицо, которое, будучи похоже на множество лиц этого разряда, в то же время похоже только на само себя и больше ни на кого. Много могли бы мы привести здесь в пример таких типических черт и очерков, но это слишком далеко завлекло бы нас и отдалило бы от предмета [Там же: 54].

И хотя Белинский высказался о «Носе» не очень развернуто, в силу его авторитета и влияния на литературоведение советского времени именно его отзыв определил трактовку этой повести в 1930–1950-е годы. В ту эпоху гоголевская сатира интерпретировалась сугубо утилитарно и функционально. В. В. Ермилов, литературовед-марксист, сторонник партийной линии в литера-

туре, отмечал, что «Нос» содержит в себе «антикрепостнический взрывчатый материал». В напыщенном и высокопарном стиле он писал об идеологической направленности повести:

Позор тому общественному строю, где один человек возвышается над другим не вследствие своих моральных, умственных, душевных качеств, а по признакам внешним, не имеющим ничего общего с человеческой стоимостью! Позор обществу, где человек приравнен к вещи, к скотине, где искажены, как в кошмаре, все человеческие отношения! Позор обществу, где командуют ничтожества в шляпах с плюмажем, где господа Ковалева прикрывают внешним благообразием смертельное гниение своего класса! Таковы выводы из гоголевских образов, — пусть сам он и не делал их до конца [Ермилов 1952: 165].

Многие литературоведы рассматривали повесть как острый и язвительный выпад против современного Гоголю русского общества, как сатиру на нравы и пороки общества 1830-х годов, а в фантастической составляющей видели не более чем средство для изображения общественных недостатков. Эту точку зрения разделяли литературоведы разных взглядов и научных направлений.

Даже В. В. Гиппиус, весьма далекий от советской идеологии, полагал, что «Нос» является сатирой того же плана, что и «Ревизор», с той лишь разницей, что в «Носе» мишенью сатиры стала чиновничья петербургская бюрократия. В образах майора Ковалева и его носа Гиппиус усматривал черты сатирического гротеска:

Гоголь извлек сатирический эффект из такого гротескного мотива, как превращение носа в чиновника. Крупный и важный чиновник, служащий «по ученой части» (III, 56), набожный и спесивый, оказывается при ближайшей проверке мошенником и самозванцем, больше того — совсем не человеком, а всего лишь носом майора Ковалева, сбежавшим со своего «места». Легким эскизом и в плане нарочитого гротеска здесь намечаются мотивы, развитые затем в «Ревизоре» и «Мертвых душах» [Гиппиус 1966: 84].

Комментаторы «Полного собрания сочинений» Гоголя, изданного в 1937–1952 годах, отмечали, что из-за своей сатирической направленности «Нос» пострадал от цензурного вмешательства сильнее, чем другие произведения писателя. Именно поэтому в издании повести 1842 года Гоголю пришлось перенести место встречи майора Ковалева с носом из Казанского собора в Гостиный двор, а также опустить упоминание взятки, которую Ковалев дает квартальному [3: 653–654].

Известный советский литературовед Г. А. Гуковский, в молодости близкий к кругу формалистов, утверждал, что в основе сюжета «Носа» лежит «сатирическая метонимия, свойственная творческой манере Гоголя» [Гуковский 1959: 290]. Гоголевская метонимия предполагает, что в «противоестественном» мире Петербурга 1830-х годов нос может занимать ответственный пост. А значит, и многие уважаемые персоны, играющие видную роль в обществе и правительстве, в действительности могут оказаться не более чем одушевленными частями тела. Таким образом, Гоголь рассматривает общество как противоестественное явление, еще более противоестественное, чем исчезновение носа [Там же: 290–291]. Гуковский пишет:

Автор как бы говорит читателю: вы находите похождения носа майора Ковалева противоестественными, дикими? Конечно, они дики. Но напрасно вы все же удивляетесь им. Они несколько не более дики, чем многое множество явлений жизни, каждодневно окружающих вас, к которым вы привыкли и которые кажутся вам нормальными и естественными. О главном из них уже говорилось: о том, что чин, место, фикция звания поглотили человека, стали важнее его. Это — фантастика, а не то, что нос гуляет по Невскому [Там же: 286–287].

Г. П. Макогоненко отмечал, что советских литературоведов привлекал прежде всего сатирический, «обличительный» характер повести, проникнутой «искрящимся комизмом» [Макогоненко 1985: 187]. За исключением книг Ю. В. Манна «О гротеске в литературе» (1966) и «Поэтика Гоголя» (1978), в работах совет-

ского периода практически не уделялось внимания гротескным и фантастическим элементам повести.

Интерпретация «Носа» как сатирического произведения вполне обоснованна. Читатель узнает, что майор Ковалев получил чин коллежского асессора сомнительным способом — он один из тех коллежских асессоров, «которые делались на Кавказе». Как упоминалось в комментариях, эта фраза отсылает к распространенной в то время практике получения чинов в какой-либо отдаленной части России ради легкого и быстрого карьерного роста. В других сферах, связанных со службой, Ковалев также действует обманным путем. Чтобы выглядеть более благородно и респектабельно, он незаконно именуется майором, поскольку воинский чин считался более престижным, чем гражданский.

Объектом гоголевской сатиры неслучайно становится чиновничество. В первой половине XIX века жизнь русского дворянина определялась его чином, и мундир внушал окружающим больше уважения, чем сюртук. Высокая должность и чин ценились больше, чем личность или культурный уровень. Заискивание перед вышестоящими было общераспространенным явлением в чиновничьей среде. Прогуливаясь по Невскому проспекту и встречая знакомых, Ковалев старается угодить тем, кто превосходит его по Табели о рангах; к ним он обращается более почтительно, нежели им полагается по чину. Встречая надворного советника, он называет его подполковником, особенно если это происходит при посторонних.

В Казанском соборе, обнаружив, что его нос обладает более высоким статусом, чем он сам, Ковалев смущается и теряет дар речи. Он не решается завести разговор с более титулованной особой: «Как подойти к нему? — думал Ковалев. — По всему, по мундиру, по шляпе видно, что он статский советник. Черт его знает, как это сделать!» (55). В понимании Ковалева чин священен; его нельзя упоминать всуе или критиковать в театральных пьесах.

Другой мишенью гоголевской сатиры становится циничное отношение Ковалева к женщинам. Встречая на улице бабу, продающую манишки, или смазливую девушку, Ковалев приглашает ее к себе домой. Жениться он готов исключительно по расчету:

он вступит в брак, только если за невестой будет двести тысяч рублей капитала. В соборе, вместо того чтобы молиться, он бросает взгляды на молодых девушек. «Кругленький, яркой белизны подбородок и часть щеки, осененной цветом первой весенней розы» (57) заставляют Ковалева улыбнуться шире, но внезапно он вспоминает, что завязать знакомство ему едва ли удастся — из-за отсутствия носа.

Ковалев ухаживает за дочерью штаб-офицерши, но, хотя Подточина готова выдать за него дочь, он избегает «окончательной разделки» (65). Безнравственное поведение Ковалева с женщинами отличает его от других гоголевских персонажей. В противоположность Поприщину из «Записок сумасшедшего», мечтающему о недосыгаемой дочери начальника, или художнику Пискареву из «Невского проспекта», рисующему в воображении идеал женственности и возвышенной красоты, майор Ковалев очень прагматичен. Согласно В. В. Гиппиусу, Ковалев имеет много общего с поручиком Пироговым — обывателем, который также непристойно ведет себя с женщинами [Гиппиус 1966: 84].

Гоголевская сатира в «Носе» не обходит стороной и взяточничество. Квартального надзирателя несколько цирюльников бреют бесплатно, а Ковалев дает ему красную ассигнацию достоинством в десять рублей — немалую сумму для того времени (на эти деньги можно было купить пять фунтов табаку). Частный пристав представлен как «чрезвычайный охотник до сахару». Вся передняя в его доме заставлена сахарными головами, которые купцы приносят ему в качестве взяток: «Частный был большой поощритель всех искусств и мануфактурностей, но государственную ассигнацию предпочитал всему» (63).

Гоголь также высмеивает врачей и их обращение с пациентами. Доктор, который приходит к Ковалеву, делает вид, будто лечит больных из благородных побуждений, а не ради прибыли, и говорит, что берет деньги «единственно с тем только, чтобы не обидеть <...> отказом» (69). Так называемое благородство доктора проявляется исключительно в его осанке и тщательно вычищенных зубах. Он человек без лица, без глаз и без рук: «Ковалев не заметил даже лица его и в глубокой бесчувственности видел

только выглядывавшие из рукавов его черного фрака рукавчики белой и чистой, как снег, рубашки» (70).

Сатира проявляется и в том, что почти никто из персонажей не ведет себя в соответствии со своим положением. Цирюльник, занимающийся бритьем и кровопусканиями (что требует соблюдения гигиены), оказывается грязнулей, пьяницей и вором. Доктор неспособен лечить своих пациентов. В Петербурге все предстает «не в настоящем виде», как пишет Гоголь в финале «Невского проспекта».

Объявления, подаваемые в газетную экспедицию, свидетельствуют об обезличивании петербургского общества. Здесь люди и вещи продаются вместе: кучер, коляска, дворовая девка, дрожки, лошадь, семена репы и редиса, дача с двумя стойлами для лошадей и местом, на котором можно развести сад, старые подошвы. Обитатели Петербурга живут не новостями, а слухами о фантастических событиях: об эффектах магнетизма, о танцующих стульях на Конюшенной улице, о носе, разгуливающим по Невскому проспекту и Таврическому саду.

Гоголь критикует безнравственность, порочность, подлость, нечистоплотность, продажность, однако его повесть не предлагает путей к исправлению и не содержит дидактического посыла. Майор Ковалев не извлекает морального урока из своего несчастья. В начале повести мы узнаем, что он «приехал в Петербург по надобности, а именно искать приличного своему званию места: если удастся, то вице-губернаторского, а не то — экзекуторского в каком-нибудь видном департаменте» (54). К концу повести ничто не изменилось: майор Ковалев «отправился он в канцелярию того департамента, где хлопотал об вице-губернаторском месте, а в случае неудачи об экзекуторском» (74).

И хотя предложенная Белинским интерпретация «Носа» как социальной сатиры господствовала в советском литературоведении в 1930–1950-е годы и оставалась актуальной в последующие два десятилетия, «Нос» продолжал жить собственной жизнью, а его причудливые образы требовали иных прочтений. К 1980-м годам подход к повести как к социальной сатире окончательно уступил место новым интерпретациям.

Профанация сакрального

В гоголеведении не раз поднимался вопрос о мрачной изнанке жизнерадостного смеха, о котором Гоголь писал в «Театральном разезде», но ответы на этот вопрос давались разные. Исследователи, рассматривавшие творчество Гоголя с религиозно-философских позиций, утверждали, что мрачный юмор писателя естественным образом вытекал из его духовных исканий. В частности, так считал религиозный мыслитель и литературный критик начала XX века Д. С. Мережковский, открывший свою статью «Гоголь и черт» (1906) следующим пассажем:

«Как черта выставить дураком» — это, по собственному признанию Гоголя, было главной мыслью всей его жизни и всего творчества. «Уже с давних пор я только и хлопочу о том, чтобы после моего сочинения насмеялся вволю человек над чертом». (Письмо Шевыреву из Неаполя от 27 апреля 1847 года.)

В религиозном понимании Гоголя черт есть мистическая сущность и реальное существо, в котором сосредоточилось отрицание Бога, вечное зло. Гоголь, как художник, при свете смеха, исследует природу этой мистической сущности; как человек, оружием смеха борется с этим реальным существом: смех Гоголя — борьба человека с чертом [Мережковский 1906: 1–2].

Особое внимание Мережковский уделял позднему этапу творчества Гоголя, когда писателя преследовали видения и мучила бессонница. В то время Гоголь находился под влиянием

отца Матвея Константиновского, религиозного фанатика, осуждавшего его литературное творчество.

По словам Мережковского, «Гоголь первый увидел черта без маски, увидел подлинное лицо его, страшное не своей необычайностью, а обыкновенностью, пошлостью» [Мережковский 1906: 4]. И хотя Мережковский не упоминает о «Носе», основной посыл его статьи применим и к этой повести: осмеивая высокомерие и самомнение майора Ковалева, его стремление к высокому статусу и чину, Гоголь высмеивает черта как воплощение суетности и тщеславия.

В советское время религиозный аспект творчества Гоголя практически не изучался. О том, в каком ключе трактовалась гоголевская персонификация зла, можно судить по высказыванию Ю. В. Манна: «Описания чертовщины у Гоголя построены на откровенной или полуприкрытой аналогичности бесовского и человеческого» [Манн 1996: 23]. Однако некоторые религиозные мыслители и исследователи из числа русских эмигрантов — Н. А. Бердяев, Н. И. Ульянов, В. В. Зеньковский, П. Н. Евдокимов, А. П. Оболенский, — рассматривая гоголевскую концепцию зла с религиозной точки зрения, давали ей несколько иное обоснование.

Н. А. Бердяев назвал Гоголя «инфернальным художником» [Бердяев 1990: 60]. В статье «Духи русской революции» (1918) он заметил, что чудовищные образы, нарисованные Гоголем, впоследствии получили реальное воплощение во время русской революции. В гоголевском изображении зла Бердяев видел нечто мистическое: «Гоголь же скрывал себя и унес с собой в могилу какую-то неразгаданную тайну. Поистине есть в нем что-то жуткое. Гоголь — единственный русский писатель, в котором было чувство магизма, — он художественно передает действие темных, злых магических сил» [Там же: 57].

В 1959 году в «Новом журнале» — выходящем в Нью-Йорке литературном печатном органе русской диаспоры — появилась статья о Гоголе русского историка-эмигранта Н. И. Ульянова. Ульянов сравнивал образы «Носа» с живописным изображением

торжества нечистой силы на полотнах Иеронима Босха (ок. 1450–1516) и Питера Брейгеля Старшего (ок. 1626–1569):

Кроме полотен Босха и Брейгеля, вряд ли где еще встречаются убудки, представленные отдельной частью тела, превратившейся в самостоятельное существо. У них можно видеть живые головы на крошечных ножках, гигантские животы, уши, а на средней части знаменитого триптиха Босха, именуемого «Воз сена», есть фигура, вызывающая большой соблазн принять ее за нос [Ульянов 1959: 127].

Ульянов обратил внимание на сходство гоголевской повести с кошмарными видениями, изображенными на картинах Босха и Брейгеля, для которых характерно то же сочетание комического и дьявольского:

Однако, у Босха почти вся его нечисть комична, каждое воплощение сатаны исполнено в манере гротеска. И мы знаем, откуда эта традиция, — она средневекового происхождения. В мираклях, разыгрывавшихся на площадных подмостках, черт должен был вызывать смех, он был комическим персонажем тогдашнего театра [Там же: 128].

Сопоставление гоголевской прозы и картин Босха, предложенное Ульяновым, отчасти напоминает сопоставление Гоголя и Рабле у Бахтина — в том числе и потому, что Босх и Рабле (1494–1553) были практически современниками. Выдвинутая Бахтиным в книге о Рабле концепция гротескного тела, в которой большое внимание уделено плотским излишествам и наслаждению непристойным, применима и к зловещим образам Босха. И хотя Ульянов не употребляет слово «карнавалый», в сущности, он пишет именно об этом явлении. Как и Бахтин, он возводит гоголевский смех к европейским позднесредневековым театральным действиям, разыгрывавшимся на площадных подмостках, — мираклям с элементами фарса. При этом Ульянов, чья статья была опубликована в 1959 году, едва ли мог быть знаком с работой Бахтина о Гоголе и Рабле, вышедшей в 1975 году.

Согласно прочтению «Носа» Ульяновым, духовная задача Гоголя состояла в обличении и осмеянии безбожной реальности:

Мир, забывший Бога, утрачивает образ своего Творца. Происходит незримая, трудно улавливаемая перемена: что-то отлетает, какое-то затмение наступает. Люди продолжают считать деньги, брать взятки, служить в канцеляриях, жениться, ухаживать, но всё это, как в муравьиной куче, — ощупью, нюхом, от предмета к предмету, уткнувшись в землю, не поднимая глаз к небу [Там же: 122].

По мнению Ульянова, в повести «Нос», как в апокалиптическом видении, «...мир — творение Бога, становится иллюзией и подменяется созданием дьявола» [Там же: 125]. Подобно картинам Босха и Брейгеля, повесть полна гротескных образов, среди которых — толпа старух у Казанского собора с завязанными лицами и отверстиями для глаз, лошадь с длинной, как у болонки, шерстью и черный пудель, оказавшийся казначеем. 25 марта, в день Благовещения, когда было возведено о пришествии Спасителя, присутствие в храме носа (чудовища в духе Босха, Брейгеля или Гойи) «приобретает символическое, апокалиптическое значение» [Там же: 128].

Статья Ульянова вызвала широкий отклик в среде русских эмигрантов. В вышедшей двумя годами позже книге о Гоголе В. В. Зеньковский, религиозный философ, живший в Париже, возражал на аргументы Ульянова:

Не так давно было сказано о «Носе» Гоголя, что эта «шутка», как выразился о «Носе» Пушкин, связана на самом деле с чертовщиной («Глупость и пошлость суть условия пришествия в мир „темных сил“» — так обобщает Ульянов свое неожиданное истолкование «Носа») [Зеньковский 1961: 195].

Как полагает Зеньковский, тема чертовщины у Гоголя имеет два основных источника: русский фольклор с его демонологией и немецкий романтизм. Образы, восходящие к этим источникам, характеризуют религиозный мир Гоголя, не сомневавшегося ни в существовании Бога, ни в реальности нечистой силы. В начальный период творчества Гоголь концентрировал внимание на

всевозможных видах моральных уродств и их проявлениях. Спустя некоторое время он начал задумываться над причинами существования зла в мире. Зеньковский пишет:

Эстетическое отношение ко всякой пошлости, которое рано определяло художественные замыслы Гоголя, имело за собой и моральное отталкивание от всего низкого, недостойного, злого. Гоголь зорко подмечал все те уродства, которые порождались действием злых движений в душе, — и отсюда пафос обличения у него: таков был художественный путь у Гоголя. Но почему возможны все эти уродства, где корень всяких мерзостей, неправды, пошлости? Сначала Гоголь просто рисовал все проявления уродства в жизни, но затем его мысль стала работать над вопросом о причинах зла в мире... [Там же: 196].

По мысли Зеньковского, вера Гоголя в реальность зла вовсе не означает, что он был одержим злыми духами. Во второй половине жизни писатель полагал, что зло возможно одолеть и уничтожить. Поэтому он верил в необходимость христианизации и религиозного преобразования жизни. В книге «Духовный путь Гоголя» (1934) русский литературовед и христианский мыслитель К. В. Мочульский, также живший в Париже, высказывает схожие наблюдения о гоголевских повестях 1834–1835 годов, заявляя, что «Гоголь... видит мир во власти темных сил и с беспощадной наблюдательностью следит за борьбой человека с дьяволом» [Мочульский 1976: 27].

Позднее к проблеме гоголевской художественной интерпретации зла обратился американский исследователь русского происхождения А. П. Оболенский¹. Подобно Ульянову, Оболенский отмечает, что Босх предвосхитил гоголевские образы:

Тревожная атмосфера, которую художник и писатель создают и тщательно выписывают в своих произведениях, подтверждает, что оба видения, словесное и живописное, совпадают по всем параметрам. Оба творца изображают

¹ А. П. Оболенский также автор книги «Food-Notes on Gogol» (Manitoba: University of Manitoba, 1972).

аномальных существ, принадлежащих одновременно двум мирам и способных пересекать границы между реальным и потусторонним [Obolensky 1984: 120].

Указанные Оболенским параллели между фантастическими образами гоголевских текстов и полотен Босха, а также объединяющими их темами смерти и ада, прослеживаются вполне отчетливо, однако «Нос» в его работе не фигурирует.

Повесть кратко упоминается в книге религиозного философа П. Н. Евдокимова о Гоголе и Достоевском, вышедшей на французском языке в 1961 году. Евдокимов, профессор Свято-Сергиевского православного богословского института, утверждает, что в «Носе» Гоголь представляет сущность зла как отсутствие, пустоту, некий вакуум, как сочетание бытия и небытия. Согласно Гоголю, дьявол (*διάβολος*) есть паразит, самозванец и имитатор, чья цель — превратить мир в пародию на Царство Небесное [Evdokimov 1961: 78]. В «Носе» вместо божественного мира мы видим его имитацию, карикатуру на него. Ссылаясь на статью Ульянова, Евдокимов подчеркивает важность даты действия повести: Благовещение — это день, когда люди идут в храм и присутствуют на богослужении. Именно в этот праздничный день нос торжественно вступает в Казанский собор, словно он обладает властью над миром. Тем самым он, по выражению Евдокимова, «имитирует и пародирует Того, кто имеет власть над Храмом» («*Celui qui est le Maître du Temple*») [Там же].

В постсоветскую эпоху, после долгого периода молчания, дискуссии о религиозной составляющей творчества Гоголя возобновляются и в России. Видный литературовед С. Г. Бочаров применяет триаду П. А. Флоренского «лик — лицо — личина» к специфической гоголевской манере изображения человеческого лица. Исследователь утверждает, что лица в произведениях Гоголя никогда не бывают нейтральными — они всегда искажены и деформированы:

Деформация лица предстает как немотивированное фундаментальное свойство гоголевского мира, в равной степени происходящее как от объективного состояния этого мира

и гоголевского человека, так и от субъективного авторского взгляда на них: и взгляд, и мир, в их уникальной взаимообусловленности, составляют источник такого необычайного и вызывающего изображения человека [Бочаров 1999: 104].

Бочаров отмечает, что мотив «унижения» человеческого лица, столь частый у Гоголя, отсылает к ударам по щекам, которые претерпел Христос. Согласно Бочарову, предложенная Флоренским концепция лица, утратившего связь с человеческой душой, помогает прочитывать образы гоголевских персонажей. Как формулировал сам Флоренский, «явление личности отщепляется от существенного ее ядра и, отслоившись, делается скорлупою» [Там же: 108]. Бочаров приходит к выводу, что в основе повести «Нос» лежит проблема личности.

Начиная с 1990-х годов религиозная интерпретация повести развивается и в ином направлении. Израильский литературовед М. Я. Вайскопф, переводчик и комментатор библейских текстов, выдвигает предположение о том, что в «Носе» Гоголь пародирует литургическую практику [Вайскопф 2003]². Вайскопф начинает статью «Нос в Казанском соборе» с вопросов: как нос появился в хлебе и что означает последующая персонификация носа? Ответы на оба вопроса Вайскопф находит в сюжетных параллелях повести с библейскими и литургическими событиями. В начале повести мы видим отталкивающую супружескую чету — цирюльника и его сварливую жену, живущих вопреки завету Бога «плодитесь и размножайтесь» и пренебрегающих заветом «и будут двое одна плоть». Таким образом, телесность с самого начала интерпретируется как в буквальном, так и в символическом смысле, а исчезновение носа связывается с распадом единой плоти [Там же: 167].

Время и место действия повести также несут в себе религиозную символику. Цирюльник живет на Вознесенском проспекте, а торговки продают очищенные апельсины на Воскресенском

² Ранее эта интерпретация «Носа» появилась в монографии М. Я. Вайскопфа «Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст» (М.: Радикс, 1993), переизданной в 2002 году.

мосту; оба названия связаны с церковными праздниками. События повести происходят в марте-апреле, а это означает, что время действия близко к важнейшему христианскому празднику — Воскресению Христову. С другой стороны, праздник Благовещения в повести приходится на пятницу, и таким образом сверхъестественное исчезновение носа перекликается с распятием Христа. Эта перекличка подчеркивается в повести восклицанием майора Ковалева: «Боже мой! Боже мой! За что это такое несчастье?», напоминающим восклицание Христа на кресте. Другая библейская параллель — бездетный цирюльник и его жена, представляющие собой пародию на Иосифа Обручника и Богородицу [Там же: 170].

Вайскопф указывает, что Гоголь, написавший «Размышления о Божественной литургии» (1847), был прекрасно знаком с правилами подготовки хлеба для причастия во время проскомидии, совершающейся перед литургией. Проводя параллель между началом гоголевской повести и началом православной литургии, Вайскопф приходит к выводу, что разрезание цирюльником хлеба и появление носа пародируют евангельское событие — явление Христа апостолам перед Вознесением [Там же: 171]³. Исследователь пишет: «В дальнейшей сцене триумфального посещения Носом Собора нетрудно опознать шокирующую пародию на соединение Христа с Церковью» [Там же]. Из этой сцены становится очевидным, что церковь в «Носе» — «это телесность как таковая, безблагодатная и мертвая», «царство пустых форм» [Там же: 174]. Вывод Вайскопфа таков: глумление над литургией в «Носе» свидетельствует о скрытой враждебности писателя к церковному, ритуализированному христианству, в котором дух заменен плотью. Свое мнение исследователь аргументирует тем, что на Гоголя оказало влияние антицерковное движение духовобо-

³ Как и Вайскопф, Светлана Евдокимова считает, что Евангелие является «тематическим ключом к повести». Однако она не соглашается с его выводом: «Над литургией в повести Гоголя глумится не Гоголь, а падший мир, который и в великий праздник забывает о происходящем в церкви важном таинстве. Гоголь же осмеивает не церковность, а, скорее, ее отсутствие» [Евдокимова 2002: 48].

ров, чьи взгляды восходят к гностическим течениям с их отрицанием всего «плотского» как «темницы» и царства зла. Гоголь считал, что различия в обрядах затемняют общую христианскую истину, а церковность лишь вредит всем христианским вероисповеданиям. Именно поэтому он был готов перенести встречу Ковалева с носом из православного храма в католический в случае, если возникнут проблемы с цензурой. Мистицизм Гоголя зародился на основе тщательного изучения восточной патристики и чтения «Добротолюбия» (собрания святоотеческих текстов IV–XV веков, посвященных молитвенно-созерцательному опыту монашеской жизни). Вайскопф приходит к заключению, что истинное новаторство Гоголя состояло в невероятно смелом проецировании средневековой архаики на современный ему литературный процесс⁴.

Темы, заданные Вайскопфом, впоследствии разрабатывались и другими исследователями. Так, С. А. Гончаров рассматривает мотив «запаха-духа» как общую тему мистической литературы. Также он прочитывает повесть в символическом ключе: Торжество «плоти» в контексте петербургских повестей становится воплощением метафизической Пустоты, утверждающей свою безграничную власть в сакральном времени (Благовещение) и сакральном пространстве (безносый Ковалев и «набожный» нос в Казанском соборе) [Гончаров 1997: 155].

Философско-религиозный подход к «Носу» продолжает активно применяться в XXI веке. Итальянская славистка Франка Бельтраме напоминает, что христианская вера и духовные поиски Гоголя зачастую приобретают парадоксальные формы, подоб-

⁴ Вайскопф развивает гипотезу Д. И. Чижевского о влиянии на Гоголя украинского философа и мистика XVIII века Г. С. Сковороды. Чижевский кратко упоминает эту гипотезу в своей статье о гоголевской «Шинели». Вайскопф отмечает, что в своей фундаментальной работе о Сковороде, написанной несколькими десятилетиями позже, Чижевский отказался от этой идеи, поскольку пришел к выводу о влиянии на Гоголя и Сковороду одних и тех же источников — духовного учения Отцов Церкви, а также украинских богословов XVII–XVIII веков [Вайскопф 2003: 146–147]. О Гоголе и Сковороде см. [Чижевский 1997].

но тому, как евангельские притчи утверждают истину через парадокс. Не является исключением и «Нос», вскрывающий проблемы безверия и духовной пустоты [Бельтраме 2003]. В более широком смысле, как пишет Бельтраме, повесть отображает духовный кризис русского общества начала 1830-х годов. Так, в праздник Благовещения Невский проспект наводнен людьми, а Казанский собор почти пуст. Бельтраме отмечает, что набожная молитва нося в храме по сути своей лицемерна. Этот эпизод служит отсылкой к библейской притче о мытаре и фарисее (Лк 18: 9–14). Если старухи с завязанными лицами, сидящие на паперти, — скромные грешницы, подобные мытарю, то нос подобен фарисею. Бельтраме приходит к выводу о том, что в целом, знаменуя переход Гоголя к духовной прозе, «Нос» обличает «мессианство лжепророков-радикалов» [Бельтраме 2003: 176].

Богословские аллюзии в «Носе» также исследует историк науки Джон Ф. Корнелл. Согласно его прочтению, повесть проникнута отсылками к Библии, в частности к Нагорной проповеди. С помощью художественных средств Гоголь интерпретирует слова Христа о том, что лучше лишиться глаза, руки или ноги, если они вводят в соблазн, чем оказаться в геенне огненной (Мф 5: 29–30 и 18: 8–9). В своей статье Корнелл отчасти предлагает прочтение «Носа», отчасти интерпретирует евангельскую сцену. Исследователь пишет: «Конечно, мое прочтение спекулятивно, безусловно, оно основывается на ряде довольно неортодоксальных предположений. Но нельзя допускать, чтобы богословие и библеистика полностью подчинили себе искусство чтения». Помимо этой библейской аллюзии Корнелл, как и Вайскопф, указывает на отсылку к сцене распятия в словах Ковалева «Боже мой! Боже мой! За что это такое несчастье?» [Cornell 2002: 279]. Эту и другие детали Корнелл относит к жанру антиклерикальной сатиры, не уточняя, по какой причине Гоголь решил обратиться к этому жанру.

Мотивы Благовещения, вочеловечения и воскресения в «Носе», обозначенные Вайскопфом, также освещает российская исследовательница Л. П. Рассовская, утверждая, что, подобно А. С. Пушкину в ранней поэме «Гавриилиада» (1822), Гоголь создает в «Носе» религиозную пародию [Рассовская 2003]. Превращение нося

в человека, его исчезновение и возвращение в ином обличье представляют собой кощунственные отсылки к евангельским событиям вочеловечения и воскресения Христа. Кощунственно также то, что нос не тонет в воде и не горит в огне, тем самым приобретая сходство с нетленными святыми мощами. В этих мотивах смерти и воскрешения Рассовская усматривает символику древнего обряда инициации. Нос покидает лицо Ковалева, проходит ритуал посвящения и тем самым обретает новую жизнь. Теперь он становится частью петербургского чиновного общества.

Однако метаморфоза остается незавершенной, поскольку «г. Нос — самозванец: он не может быть чиновником, ибо не является человеком» [Рассовская 2003: 41]. Инициация оказывается мнимой. Будучи миражом и призраком, новоиспеченный статский советник исчезает, но пародийность остается. Его «тело» по-прежнему нетленно, поэтому седьмого апреля он воссоединяется со своим «отцом», майором Ковалевым. Согласно Рассовской, это происходит в воскресенье пасхальной недели — в 1835 году, когда Гоголь впервые попытался опубликовать повесть, православная пасха приходилась на седьмое апреля.

Сопоставив пушкинскую «Гавриилиаду» и гоголевский «Нос», Рассовская приходит к выводу, что, несмотря на различие во взглядах Пушкина и Гоголя на искусство и религию, в этих двух кощунственных произведениях позиции двух авторов впервые совпадают. Это пересечение косвенно свидетельствует о влиянии «пушкинского духа» на «Нос» Гоголя.

В своей недавней книге о Гоголе американская исследовательница Кейтлин Сколлинз исследует мотив Благовещения в «Носе» более детально, указывая, что травестированная евангельская сцена «полностью переворачивает классическую библейскую иерархию смыслов: вместо бесполого вочеловечения — разъятие плоти» [Scollins 2017: 134].

Сколлинз прочитывает «Нос» как историю о тройном расчленении. Первое происходит на уровне сюжета — нос исчезает с лица. Второе совершается в пространстве — в Санкт-Петербурге, разъединенном городе, спрятанном в тумане. Ковалев живет на Садовой улице, но гулять все же предпочитает по Невскому

проспекту, который ассоциируется с высоким статусом и благосостоянием. Разобщенность частей города связана с его изначальным неравномерным развитием, которое было задано еще Петром Великим. Петербург — город, состоящий из частей — лишен гармонии, как и безносое лицо Ковалева.

Третье расчленение, как утверждает Сколлинз — это разложение личности, общества и речи. Сюжет разворачивается в день Благовещения, праздник, напоминающий о провозвестии вочеловечения Слова, но майор Ковалев «утрачивает способность воспринимать „живое слово“ Бога», и то, что происходит далее, извращает и пародирует события Нового Завета [Там же: 171]. Сколлинз приходит к выводу, что Гоголь изображает Петербург как город, лишенный божественного Слова (Логоса), а его обитателей — как людей, лишенных духа: «По ходу действия повести лицо Ковалева, город Петербург и сама форма повествования оказываются абсолютно фрагментарными; составные части и того, и другого, и третьего в любой момент могут отделиться и ускользнуть» [Там же: 172].

Разнообразие религиозных подходов к «Носу» свидетельствует о том, что повесть выходит за рамки шутки, анекдота или социальной сатиры. Однако исследователи, рассматривающие повесть в этом ключе, приходят к совершенно разным выводам. Так, утверждение Мережковского о том, что Гоголь глумится над чертовщиной, согласуется с мнением Мочульского, по словам которого христианство Гоголя основывалось на языческих верованиях и страхах [Мочульский 1976: 10]. Высмеивание и посрамление черта — один из распространенных мотивов славянского фольклора. Однако вопрос о глумлении Гоголя над сферой сакрального в «Носе» остается спорным — такая трактовка вступает в противоречие с традиционной точкой зрения на Гоголя как православного художника и мыслителя, хотя и не скрывавшего симпатии к католицизму и мистическим учениям⁵.

Компактное и убедительное определение особенности духовного мира писателя предложил Майкл Холквист: «Животворящим началом в жизни Гоголя, как и в его творчестве, было

⁵ О Гоголе и католицизме см. [Дмитриева 2011].

стремление преодолеть зияющую пропасть, которую он видел между пошлостями и зверствами области профанного, и высотами совершенно иной сферы священного» [Holquist 2000: 78]. Это определение применимо и к «Носу»: разрыв между высотами сакрального и пошлостью мирского достигает пика в сцене, когда в праздник Благовещения нос молится в храме.

По словам П. Н. Евдокимова, апокалиптическая сцена, в которой нос (самозванец) вместе с другими людьми, не имеющими лиц, вторгается в Божий храм, пугала Гоголя [Evdokimov 1961: 78]. Евдокимов рассматривает эту сцену как пародию на праздник Благовещения, но не потому, что видит в ней глумление Гоголя над сакральным, а потому, что в ней «страх проникает в сердце Гоголя, и отныне он станет все сильнее и сильнее ощущать этот метафизический холод, ледяное дыхание которого будет преследовать писателя до самой смерти» [Evdokimov 1961: 85].

Религиозный подход к повести «Нос» создает альтернативу «секулярным» подходам, предоставляя нам возможность выбора. В совокупности эти два подхода позволяют рассматривать время действия (праздник Благовещения) либо как свидетельство гоголевского кощунства, либо как безобидную шутку. Мы можем воспринимать место действия (Вознесенский проспект) или как пародийную отсылку к христианской истории, или как часть Петербурга, в которой жил сам Гоголь⁶. В сцене разрезания хлеба в начале повести мы можем увидеть глумление над православной литургией, а можем счесть ее за обыденную деталь повседневной жизни, контрастирующую с фантастическими и причудливыми событиями, которые происходят в дальнейшем. Именно обыденные детали станут темой следующей главы.

⁶ Все четыре квартиры, в которых жил Гоголь — Гороховая улица, дом 46, Казанская улица, дом 39, набережная Екатерининского канала, дом 68, Малая Морская улица, дом 17 — находились в непосредственной близости от Вознесенского проспекта. О гоголевской мистификации, связанной с одним из домов, где жил Гоголь и где живет Поприщин из «Записок сумасшедшего», см. [Бланк 1995].

Хроника повседневной жизни и народных суеверий

По мнению некоторых исследователей, «Нос» пронизан отсылками к суевериям, характерным для «низовой» городской культуры XIX века. Историк культуры Б. А. Успенский выдвинул предположение, что помимо религиозных коннотаций, ассоциирующихся с праздником Благовещения, даты действия в «Носе» имеют отношение к народным поверьям, связанным с календарными праздниками [Успенский 2004]. В статье, посвященной проблеме времени в «Носе», Успенский указывает, что славянские фольклорные традиции проявляются у Гоголя не только в украинских, но и в петербургских повестях. Этнографические изыскания Успенского приводят его к выводу, что ход событий в повести определяется в первую очередь временем действия.

Как уже было сказано в комментариях, нос исчезает 25 марта и снова появляется на лице Ковалева 7 апреля, и двенадцать дней между этими двумя датами составляют существовавший в XIX веке временной разрыв между юлианским (принятым в тогдашней России) и григорианским (принятым на Западе) календарями. Как неоднократно отмечалось, эти даты могут означать, что Ковалев снова обретает нос на следующий день (а не через двенадцать дней) после того, как его потерял, а следовательно, все события повести ему приснились. Успенский подходит к этому временному разрыву иначе, нежели другие исследователи. Обращая внимание на народные поверья, связанные с восприятием времени, он отмечает:

...в районах межконфессионального пограничья, где в непосредственной близости и контакте живут православные, пользующиеся юлианским календарем, и католики, пользующиеся календарем григорианским, промежуток времени, отделяющий одноименные православные и католические праздники, может считаться «нечистым», как бы несуществующим, — подобно Касьянову дню и другим дням, в которых может быть усмотрено искусственное вмешательство человека в естественный временной процесс [Успенский 2004: 50].

По мнению Успенского, Гоголь, интересовавшийся народными обычаями и собиравший этнографические сведения, мог быть знаком с верованиями, связанными с этими днями — представлением о том, что этот промежуток времени считается «нечистым», несчастливым «безвременьем», то есть временем, которого в действительности не существует. Исследователь отмечает, что даты 25 марта и 7 апреля появляются только в окончательном варианте повести, опубликованном в 1842 году; при этом существенно то обстоятельство, что во время своего длительного пребывания за границей Гоголь в 1837, 1838, 1839 и 1841 годах встречал Благовещение в Риме: «По-видимому, в один из этих годов Гоголь и внес в текст повести соответствующие даты (25 марта и 7 апреля), придав сюжету новый поворот» [Успенский 2004: 53]. По предположению Успенского, это, скорее всего, произошло в 1837 году: в этот год Гоголь оказался в Риме, когда католическая столица праздновала Благовещение по новому стилю, 25 марта, а несколько дней спустя Гоголь мог присутствовать на богослужении в православной церкви Рима, где Благовещение отмечалось по старому стилю.

Сопоставив несколько редакций повести, Успенский приходит к выводу о том, что основные изменения, которые в процессе работы претерпели ее сюжет и композиция, оформились уже к 1832 году. Вся дальнейшая работа над текстом сосредоточилась на поисках сюжетной мотивировки, которая прояснила бы авторское отношение к происходящим событиям. В итоге мотивировка оказалась обусловлена временем действия повести, то есть 25 марта — 7 апреля.

Из этого следует, что время действия в «Носе», как и место действия, конкретно и точно, но вместе с тем условно и символично, ибо и то и другое служит мотивировкой событий. Петербург, как он изображается в петербургском тексте русской литературы, представляет собой мифопоэтическое пространство, в котором происходят таинственные события. Подобным образом и промежуток между 25 марта и 7 апреля представляет собой нереальное время, когда случаются странные происшествия, которые затем без видимой причины обращаются вспять и все снова возвращается в норму.

В статье, сопровождающей публикацию петербургских повестей Гоголя в серии «Литературные памятники», О. Г. Дилакторская также рассматривает влияние народной культуры в «Носе» [Дилакторская 1995]. Она находит знаменательным то, что нос исчезает утром в пятницу и что первоначально Гоголь планировал объяснить произошедшее как сновидение, поскольку в распространенных русских народных верованиях сон на пятницу считается вещим. Хотя в позднейших редакциях Гоголь отказался от этой мотивировки, в повести сохранился мотив сна и сновидения — все три главы начинаются пробуждением персонажей. Кроме того, сам Ковалев думает, что случившиеся с ним события ему приснились. Подобно ряду других мотивов, присутствующих в повести, сновидения в то время были окружены народными суевериями, и книги, посвященные толкованию снов, имели широкое хождение в России XIX века. Помимо прочего, в этих книгах объяснялось, что означают сновидения о врачах и цирюльниках или об утрате какой-либо части тела. Так, например, утрата носа во сне расценивалась как «знак вреда и убытка» [Дилакторская 1995: 275]¹.

¹ Среди них была знаменитая гадательная книга «Древний и новый всегдашний гадательный оракул, найденный после смерти одного стошестилетнего старца Мартина Задека», выпущенная московским купцом С. И. Комиссаровым (1800; 3-е издание — 1821); один из ее разделов был посвящен толкованию сновидений. В 1814 году в Москве вышло четвертое издание гадательной книги Льва Прохорова «Волшебное зеркало, открывающее секреты Великого Алберта и других знаменитых египетских мудрецов и астрономов».

В русской народной культуре пятница традиционно считалась несчастливым днем, связанным со злыми духами; вероятно, на это повлияло христианское представление о том, что Иисус Христос был распят в пятницу. Факт, что действие повести начинается в пятницу, примечателен по нескольким причинам: согласно народному поверью, покровительницей пятницы была Параскева Пятница, в образе которой соединяются черты христианской святой Параскевы и Мокоши, главного женского божества в славянской мифологии. Образ Параскевы Пятницы, связанный с браком и деторождением, в народном сознании сливался с образом Богоматери. Поэтому Дилакторская усматривает глубокий символизм в том, что мщение настигает майора Ковалева, цинично относящегося к браку, именно в пятницу, 25 марта.

Благовещение не только было одним из важнейших церковных праздников, но также традиционно связывалось со знаменами, гаданиями и предсказаниями будущего². У современников Гоголя значение и символичность этой даты не вызывали сомнений. Дилакторская делает следующий вывод:

Вероятно, что конкретные число и день повести, указанные Гоголем, рассчитаны на бытовое восприятие современника, которому достаточно упомянуть о порче, о женитьбе, чтобы реальные подробности, художественные детали в повести осветились дополнительными смыслами. Таким образом в повести проясняются значения дня и числа, их поэтика и символика [Дилакторская 1984: 159].

Прослеживая гоголевские отсылки к народной культуре, нравам, обычаям, предрассудкам и суевериям того времени, Дилакторская показывает, что фантастическое в «Носе» рождается на пересечении двух видов повседневной культуры: бытовой и фольклорной. По мнению исследовательницы, сегодняшнему читателю большинство аллюзий неясны, однако для современни-

² Так, частью ежегодного празднования православного Благовещения был народный обычай выпускать птиц из клеток.

ков Гоголя эти отсылки были очевидными. Они создавали «основу для наращивания многозначности социально-бытового происшествия, явления, образа, детали» [Дилакторская 1984: 164].

Подобно Гоголю и его первым читателям, главный герой повести, майор Ковалев, воспринимает все в духе своего времени, и его сознание обусловлено повседневной культурой 1830-х годов. Например, Ковалев подозревает, что исчезновение носа связано с порчей, насланной на него штаб-офицершей, которая, «верно из мщения, решила его испортить и наняла для этого каких-нибудь колдовок-баб, потому что никаким образом нельзя было предположить, чтобы нос был отрезан» (65). Он полагает, что штаб-офицерша Подточина наняла «колдовок-баб», поскольку была недовольна, что майор не хочет жениться на ее дочери.

Вера в магическую порчу коренится в архаическом представлении, будто ненависть или гнев, направленные на человека, могут вызвать у него болезнь. Порча может быть наведена по просьбе или за плату. Этот вид народных верований отражается в восклицании Ковалева «черт хотел подшутить надо мною!», поскольку действие порчи объяснялось действиями злых духов. Предположение Ковалева о том, что нос исчез, так как после бритья Ковалев случайно выпил водку, оказавшуюся в стакане вместо воды, также относится к области предрассудков. В частности, существовало поверье, что губительную силу можно обратить на человека, если произнести заклятие над его едой и питьем [Ivanits 1989: 107].

Как указывает Дилакторская, мотив колдовства в «Носе» связан с мотивом сифилиса, в то время распространенного и неизлечимого, в обиходе именовавшегося «французской» или «дурной» болезнью. Судя по тому вниманию, которое Ковалев уделяет прыщику на носу, он подозревает, что это проявление ранних симптомов сифилиса. Кроме того, на запущенной стадии болезни происходит разрушение носовой перегородки. Именно этим объясняется довод, который Ковалев предъявляет носу в Казанском соборе: «Мне ходить без носа, согласитесь, это неприлично. Какой-нибудь торговке, которая продает на Воскресенском мосту очищенные апельсины, можно сидеть без носа;

но, имея в виду получить... притом будучи во многих домах знаком с дамами...» (56).

В гоголевское время широко практиковалась народная медицина, основанная на устной традиции. Кровопускание, о котором заходит речь в первых же строках «Носа», использовалось как средство от самых разных болезней, включая те, что вызывались при помощи колдовства. В самом начале своей книги о Гоголе В. В. Набоков упоминает болезнь, которой Гоголь страдал в конце жизни, и непрофессиональное лечение, приведшее к безвременной кончине писателя. Набоков с горечью замечает, что кровопускания, которые делались Гоголю, — «чудовищные черные гроздя червей, присосавшихся к его ноздрям» — были бесполезны и унижительны [Набоков 1996: 34].

Гоголь с молодости интересовался этнографией. Во время работы над украинскими повестями он в письмах к матери просил присылать ему сведения о народных преданиях и суевериях. В 1840-е годы он собирал этнографические материалы. Его записи включают подробные описания лечебных трав, народных знаний о растениях, а также материалы по сезонным аграрным праздникам [см. 9: 273–437]. В воспоминаниях о Гоголе литературный критик П. В. Анненков писал: «Можно сказать, что он проявлял натуру южного человека даже и светлым, практически умом своим, не лишенным примеси суеверия». Цит. по: [Вересаев 1990: 142].

Народная медицина в «Носе» высмеивается на протяжении всей повести. Пьянство цирюльника, производящего клиентам кровопускания, содержит намек на использование знахарями водки в лечебных целях. Другим примером высмеивания непрофессиональных методов врачевания служит совет доктора положить нос «в банку со спиртом» (69). Как поясняет Дилакторская, в гоголевское время народные целители лечили сифилис водкой и советовали больным не есть горячего хлеба. В народной медицине существовало и другое средство против «дурной болезни»: в сырое тесто помещали пузырек со снадобьем, а когда хлеб был испечен, пузырек вынимали и использовали его содержимое в качестве лекарства. Дилакторская пишет, что эпизод, в котором

доктор осматривает Ковалева, содержит намек на методы лечения, принятые в народной медицине, в том числе на особый способ «напугать болезнь» (для этого использовались всевозможные средства, включая битье).

Высмеивание непрофессионализма врачей и цирюльников, а также суеверий, было, как отмечает Дилакторская, одной из общих тем народных лубков. Лубками украшали помещения домов и трактиров. Они были выполнены в простой графической технике и сопровождались пространными подписями — рассказами религиозного содержания или непритязательными народными сказками. Главным героем подобных историй часто становился нос.

Линию, намеченную Дилакторской, продолжает А. А. Плетнева, указывая, что гоголевский «Нос» отсылает к популярной лубочной картинке «Похождение о носе и сильном морозе». В первой половине 1830-х эта картинка с сопроводительным текстом издавалась трижды [Плетнева 2003]. Главным героем этой истории выступает нос, умеющий ходить и говорить. Как и в повести Гоголя, нос в лубке обладает двойственной природой — он одновременно и нос, и антропоморфное существо.

Плетнева предполагает, что в XIX веке для читателей Гоголя связь повести с этим лубком была очевидна. Поскольку лубки считались низовой литературой, читателей могло возмутить обращение Гоголя к массовой народной культуре. Русская классическая литература и народные картинки предназначались для совершенно разной аудитории. В языке лубков существовали свои правила орфографии, морфологии и синтаксиса, не имевшие ничего общего с нормами тогдашнего литературного языка; лубочный язык складывался из диалектизмов, просторечия, церковнославянизмов и канцелярских штампов. По мнению Плетневой, Пушкин нашел в «Носе» «так много неожиданного, фантастического, веселого, оригинального», поскольку сам обращался к лубочной традиции в «Сказке о царе Салтане» и «Руслане и Людмиле».

Рассмотрение темы народных суеверий в «Носе» будет неполным без упоминания знаменитого тезки цирюльника — Ивана

Яковлевича Корейши (1783–1861), во время написания повести имевшего репутацию пророка и блаженного. Сын священника, Корейша получил образование в смоленской семинарии, а затем в духовной академии [Баженов 1909: 70–77; Прыжов 2008: 81–95]. В 1813 году из-за пророчества Корейши сорвалась женитьба одного знатного дворянина. Следствием этого события стало то, что в 1817 году Корейша, страдавший душевным расстройством, был помещен в московскую Преображенскую больницу для умалишенных. Последующие сорок четыре года жизни он провел в этой лечебнице. В первой половине 1830-х годов, когда Гоголь работал над «Носом», к Корейше ежедневно приходили десятки посетителей, веривших в его сверхъестественные способности целителя и пророка. Корейшу хорошо знали не только в Москве, но и в Петербурге. В своей книге, опубликованной в 1909 году, главный врач Преображенской больницы, профессор психиатрии Н. Н. Баженов (1857–1923) писал о бывшем пациенте своей больницы: «Слава его, как прорицателя, росла и проникала во все слои общества до литературного и университетского мира» [Баженов 1909: 74]. Благодаря распространявшимся в Москве и Петербурге слухам о пророческом даре Корейши к нему со всей России съезжались многие его известные современники, в частности, академик Ф. И. Буслаев.

Русская литература обессмертила имя и образ этого необычного человека. Он стал прототипом Гриши из 22 главы повести «Юность» (1857) Л. Н. Толстого; А. Н. Островский упоминает его в двух пьесах — «Женитьбе Бальзамина» (1861) и «На всякого мудреца довольно простоты» (1868); М. Е. Салтыков-Щедрин пишет о Корейше в романе «История одного города» (1870); Ф. М. Достоевский целиком посвящает ему вторую главу пятой части романа «Бесы» (1871–1872), где юродивый выведен под именем Семен Яковлевич; под своим настоящим именем Иван Яковлевич фигурирует в сатирическом рассказе Н. С. Лескова «Маленькая ошибка» (1883). Все перечисленные писатели создавали гротескный образ лжесвятого. После смерти Корейши его некролог был опубликован не только в московских газетах, но и в петербургской «Северной пчеле».

Гоголь, согласно запискам его врача А. Т. Тарасенкова, однажды пытался встретиться с Корейшей. В 1852 году, за три недели до смерти, сырым, холодным и ветреным февральским вечером писатель отправился на извозчике в отдаленную часть Москвы, Сокольники, где находилась Преображенская больница. Прибыв туда, он ходил взад-вперед у ворот, долго стоял на заснеженном поле возле больницы, а потом внезапно сел обратно в сани и вернулся домой. Тарасенков предполагает, что Гоголь ездил к Преображенской больнице, чтобы посоветоваться с Иваном Яковлевичем Корейшей [Тарасенков 1902: 17]. Иначе истолковал этот поступок Н. Н. Баженов: Преображенская больница была единственным в Москве общественным учреждением для душевнобольных, Гоголь знал это и, чувствуя угрозу своему душевному здоровью, бросился туда за помощью [Баженов 1909: 74].

После публикации в 1860 году очерка И. Г. Прыжова «Житие Ивана Яковлевича, известного пророка в Москве» имя «Иван Яковлевич» стало нарицательным, обозначающим юродивого в широком смысле и было включено в опубликованный в 1896–1912 годах «Большой толково-фразеологический словарь» М. И. Михельсона.

Гоголь написал «Нос» задолго до публикации книжки Прыжова, однако в пользу того, что в цирюльнике Иване Яковлевиче сатирически отображены черты Ивана Яковлевича Корейши, свидетельствуют несколько параллелей между двумя Иванами. Цирюльник напоминает юродивого своей неопрятной внешностью. По воспоминаниям посетителей Преображенской больницы, приходившим к Корейше за предсказаниями будущего, «пророк» лежал в углу своей комнаты под грязным засаленным одеялом. Ел он лежа, приглашая посетителей разделить с ним трапезу.

Его нечистоплотность стала притчей во языцех. В стихотворении на смерть Корейши поэт Ф. Б. Миллер, выступавший под псевдонимом Гиацинт Тюльпанов, писал:

«Иван Иаковлич безвременно угас!
Угас пророк, достойный лучшей доли!»
О бедные! мне ваш понятен вопль и сон:
Кто будет вас трепать немытой дланью?

Кто будет мило так дурачить вас, как он,
И услаждать ваш слух своею бранью?
Кто будет вас кормить бурдою с табаком
Из грязного, вонючего сосуда,
И лакомить подчас засохшим крендельком
Иль кашицей с засаленного блюда? Цит. по [Прыжов 2008: 95].

В «Носе» подчеркивается неопрятность цирюльника Ивана Яковлевича:

Иван Яковлевич, как всякий порядочный русский мастеровой, был пьяница страшный. И хотя каждый день брил чужие подбородки, но его собственный был у него вечно не брит. Фрак у Ивана Яковлевича (Иван Яковлевич никогда не ходил в сюртуке) был пегий, то есть он был черный, но весь в коричнево-желтых и серых яблоках; воротник лоснился; а вместо трех пуговиц висели одни только ниточки. Иван Яковлевич был большой циник, и когда коллежский ассессор Ковалев обыкновенно говорил ему во время бритья: «у тебя, Иван Яковлевич, вечно воняют руки!», то Иван Яковлевич отвечал на это вопросом: «отчего ж бы им вонять?» — «Не знаю, братец, только воняют», говорил коллежский ассессор (51)³.

Двух Иванов Яковлевичей роднит также пристрастие к спиртному. Как ни странно, Корейше в больнице позволялось выпить водки за обедом. Ему также разрешалось нюхать и жевать табак, который в больших количествах приносили ему посетители (табак многократно упоминается в «Носе»). Корейша пользовался этими особыми привилегиями, поскольку плата, которую вносили его посетители за визит, приносила больнице существенный доход.

Несмотря на непотребный внешний облик и пристрастие к спиртному, оба Ивана Яковлевича выступают в роли целителей. Иван Яковлевич в «Носе» грязными руками производит кровопускания. Он бесцеремонно теребит своих клиентов за носы, и неда-

³ Имя «Иван Яковлевич» впервые появляется в первой полной редакции повести, опубликованной в «Современнике» (в рукописи цирюльник сначала назван Иваном Федоровичем, потом превращается в Ивана Яковлевича).

ром его жена подозревает, что именно он отрезал нос Ковалеву. Иван Яковлевич Корейша был известен (вернее, печально известен) своими более чем странными методами лечения. Многие почтенные дамы и господа, считавшие его святым, целовали ему руку, молились, вставали на колени и прикладывались лбом к грязному полу. Они приносили домой мешочки с песком, пропитанные его мочой, так как верили в ее целебные свойства. Поскольку Корейшу почитали за блаженного, посетители стойко переносили его «лечение» и старались терпеть исходящий от него дурной запах. В сущности, способы лечения, которые практиковал Корейша, не слишком отличались от методов, официально принятых в Преображенской больнице, где пациентам ставили пиявки, давали рвотное и слабительное, делали прожоги на руках.

Для литературных персонажей, прототипом которых послужил Корейша, характерна невнятная и бессвязная речь. В «Бесах» Достоевского юродивый повторяет нелепое слово «миловзоры». В рассказе Лескова фразы Ивана Яковлевича столь же бессмысленны. Иван Яковлевич в «Носе» подчеркнута косноязычен. Так, обнаружив нос в хлебе, он бормочет: «А по всем приметам должно быть происшествие несбыточное: ибо хлеб — дело печеное, а нос совсем не то. Ничего не разберу!..» (50).

Юродство представляет собой парадоксальный культурный феномен. Косноязычный, неопрятный и грубый с посетителями, Корейша на протяжении десятилетий почитался в России почти как святой. По мысли Баженова, чтобы понять этот парадокс, необходимо принимать во внимание силу суеверий:

Странным на первый взгляд и необъяснимым должно представляться, что явно слабоумный, сверх того внушавший своей нечистоплотностью отвращение, был окружен таким ореолом популярности, и что к нему, как к пророку, стекались толпы и не только темного люда, но и более культурных классов. Чтобы понять это, нужно учесть то потенциальное напряжение веры в сверхчувственное и потустороннее, то искание откровений будущего, которое так разлито в человечестве и которое составляет основной фон всяческих суеверий [Баженов 1909: 75].

Как упоминалось в предыдущей главе, в гоголеведении высказывалась мысль о том, что начальные строки повести представляют собой пародию на проскомидию — подготовку хлеба для евхаристии; однако при этом не поднимался вопрос о том, почему цирюльник в «Носе» принимает на себя роль священника. Параллель между двумя Иванами позволяет дать на этот вопрос возможный ответ: вводя в свою повесть литургические мотивы и поручая Ивану Яковлевичу разрезать ножом хлеб, Гоголь высмеивает суеверия и почитание лжесвятых.

Экскурс в подсознание

Когда в 1835 году издатели «Московского наблюдателя» сочли повесть «грязной», «пошлой» и «тривиальной» и отказались ее публиковать, их, возможно, смутили определенные пассажи. Прасковья Осиповна, упрекая мужа за неисполнение супружеского долга, обзывает его жаргонным словом «потаскушка». Прогуливаясь по улицам Петербурга, Ковалев приглашает уличных торговок к себе на квартиру. Частный пристав укоряет Ковалева, говоря, «что у порядочного человека не оторвут носа и что много есть на свете всяких майоров, которые не имеют даже и исподнего в приличном состоянии и таскаются по всяким непристойным местам» (63–64). В витрине магазина можно увидеть «литографированную картинку с изображением девушки, поправлявшей чулок, и глядевшего на нее из-за дерева франта с откидным жилетом и небольшою бородкою» (72).

Впервые психоаналитическую интерпретацию повести предложил И. Д. Ермаков в «Очерках по анализу творчества Н. В. Гоголя» (1923). Ермаков был психиатром и психоаналитиком, основателем и главой Русского психоаналитического общества (1922–1925) и Государственного психоаналитического института (1923–1925). В отличие от литературоведов-формалистов, сосредоточивших внимание на литературных приемах Гоголя, Ермаков увидел в «Носе» исповедальный текст, в котором отразились чувства, желания и особенности психики автора.

Подход Ермакова отчасти родственен распространенному в современном ему гоголеведении психологическому направлению, приверженцы которого полагали, что на эстетике Гоголя

сказались черты его личности. Как отмечал в 1925 году В. В. Виноградов, «эстетико-психологический» подход преобладает в книге И. Е. Мандельштама «О характере гоголевского стиля» (1902), статьях В. В. Розанова и И. Ф. Анненского, «Технике комического у Гоголя» (1923) А. Л. Слонимского, «Гоголе» (1924) В. В. Гиппиуса и публикациях В. В. Зеньковского о религиозных темах в творчестве Гоголя [Виноградов 1925].

Однако новизна предложенного Ермаковым психоаналитического прочтения «Носа» состояла в том, что исследователь сосредоточился на психологических и сексуальных проблемах Гоголя, берущих начало в его раннем детстве, на его страхах, чувстве вины, взаимоотношениях с женщинами и не получивших выражения эмоциях. В образе носа и его вхождении в Казанский собор Ермаков усматривал фаллический символизм. «Нос», по мнению Ермакова, отразил комплексы и душевные недуги Гоголя, которые и послужили импульсом к написанию повести:

Проблема, поставленная в повести Гоголя «Нос», носит, как мы видели, сексуальный характер; она освещает нам вопрос о самостоятельности, совершенной неподчиненности человеку его половой деятельности (отдельное, самостоятельное существование «Носа») <...> То, что стыдно показывать, о чем неловко говорить — «нос» — то самое вызывает стыд и смущение, если этого «носа» не оказывается на своем месте между двух щек. Получается неразрешимая задача — неудобно иметь, но так же неудобно и не иметь, и то и другое одинаково стыдно, позорно, дискредитирует [Ермаков 1999: 288–289].

Выводы Ермакова об особенностях психики Гоголя сопровождались сомнительными лингвистическими изысканиями. По его предположению, фамилия «Ковалев» происходит от уменьшительного имени «Коля» и, таким образом, отсылает к детству Гоголя.

«Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя» Ермакова (как и его «Этюды по психологии творчества Пушкина», 1923) были опубликованы в серии «Психологическая и психоаналитическая

библиотека», книги которой выходили под редакцией и с предисловиями самого Ермакова. В серии были представлены работы З. Фрейда, К. Г. Юнга и других европейских психоаналитиков. До закрытия серии в 1925 году из запланированных тридцати двух томов вышли только шестнадцать. В очерках о Гоголе Ермаков ссылается на некоторые из этих публикаций.

В то время психоаналитическая терминология в литературоведении многим казалась непривычной и неприемлемой. В опубликованной в 1925 году работе о Гоголе В. В. Виноградов кратко отзывается о новаторском исследовании Ермакова: «О книге проф. Ив. Ермакова: „Очерки по психологии творчества Гоголя“ не буду говорить в виду отсутствия у меня чувства юмора» [Виноградов 1925: 20]. Несмотря на то, что еще в начале XX века некоторые теоретические и практические аспекты фрейдовской теории получили популярность среди русской культурной элиты, психоаналитическая школа в России была менее развита, чем на Западе. В Советской России 1930-х годов психоанализ подвергся жесткой критике и был объявлен идеологически чуждым и вредным. В первой советской «Литературной энциклопедии» (1929–1939) психологический подход Ермакова к литературе стал мишенью резкой критики. В последующие шестьдесят лет его очерки о Гоголе, Пушкине и Достоевском были запрещены в СССР.

Вклад Ермакова в гоголеведение был важен для своего времени, поскольку его подход прояснял некоторые аспекты повести, которые до этого не исследовались. Так, например, Ермаков указывает, что первоначально повесть называлась «Сон» (то есть «Нос» наоборот) и что Гоголь сначала объяснял события повести сном Ковалева, но впоследствии отказался от этого объяснения, из-за чего фантастическое стало выглядеть причудливым и зловещим. Выявленный Ермаковым мотив сна впоследствии разрабатывался многими исследователями.

Рассматривая мотив сна с психоаналитической точки зрения в 1960-е годы, американский исследователь Питер С. Спайкер высказывает идею, что события повести происходят не только во сне Ковалева, но и во сне цирюльника, который проснулся и обнаружил нос в хлебе. Сон Ковалева и сон цирюльника допол-

няют друг друга, поскольку майор и цирюльник являются «двумя проявлениями одного „я“», и вместе они составляют сон некоего третьего лица. Это третье лицо и есть «автор», который выбирает «подобные сюжеты»: «Кошмар „автора“ — это кошмар самого Гоголя», — заключает Спайкер [Spucher 1963: 370].

Ермаков также первым отметил, что события в «Носе» происходят 25 марта, в праздник Благовещения, и обратил внимание на шокирующие контрасты и параллели:

Самое унижительное, животное, отвратительное связывается у Гоголя с представлением о мартовских котах и по контрасту соединяется с возвышенным, чистым «Благовещением»; и все же это одно и то же — половое, — хотя и взятое в различных планах бытия. Об этом стремлении к контрастным переживаниям, к противоположным тенденциям, из которых сотканы произведения и самая душа Гоголя, я уже говорил в повести «Шинель» [Ермаков 1999: 277].

Ермаков первым предположил, что «за всем явным содержанием повести скрывается, может быть, пародия, отдаленно откликающаяся на ту, которую дал в своей „Гаврииаде“ Пушкин и которая сводится в связи с „Благовещеньем“ к половому сюжету» [Ермаков 1999: 179]. К этому предположению Ермакова восходит наблюдение М. Я. Вайскопфа о том, что начало «Носа» пародирует элементы церковной службы, а также проведенное Л. П. Рассовской сопоставление темы Благовещения в гоголевском «Носе» и пушкинской «Гаврииаде» — произведениях, представляющих собой религиозные пародии.

Также Ермаков первым высказал идею о том, что основополагающий для повести мотив исчезновения носа отсылает к «дурной болезни», сифилису, широко распространенному в гоголевское время. Как указывалось в четвертой главе «Хроника повседневной жизни и народных суеверий», впоследствии эту тему разрабатывала О. Г. Дилакторская, рассматривая в том числе и народные предрассудки, связанные с сифилисом.

Несмотря на запрет в Советской России, фрейдистская трактовка повести вошла в число традиционных подходов к «Носу»;

ее считают правомерной даже те, кто не поддерживает фрейдистских теорий. В. В. Набоков, не любивший фрейдизм и психоанализ, упоминает об этом подходе в своей книге о Гоголе:

Обостренное ощущение носа в конце концов вылилось в повесть «Нос» — поистине гимн этому органу. Фрейдист мог бы утверждать, что в вывернутом наизнанку мире Гоголя человеческие существа поставлены вверх ногами (в 1841 г. Гоголь хладнокровно заверял, будто консилиум парижских врачей установил, что его желудок лежит «вверх ногами»), и поэтому роль носа, очевидно, выполняет другой орган, и наоборот. Его фантазия ли сотворила нос, или нос разбудил фантазию — значения не имеет. Я считаю, разумней забыть о том, что чрезмерный интерес Гоголя к носу мог быть вызван ненормальной длиной собственного носа, и рассматривать обонятельные склонности Гоголя — и даже его собственный нос — как литературный прием, свойственный грубому карнавальному юмору вообще и русским шуткам по поводу носа в частности [Набоков 1996: 33].

Кэрил Эмерсон отмечает, что «если принять фрейдистский символизм как правомочный, прочтение „Носа“ Ермаковым звучит довольно убедительно» [Emerson 2011: 88]. Энн Шукман метко называет повесть «наивысшей сублимацией сексуальности», не вкладывая в эту характеристику уничижительного смысла [Shukman 1989: 78].

Однако специалисты по психоанализу считают фрейдистский подход Ермакова к «Носу» устаревшим. В книге об истории психоанализа в России А. М. Эткиндр указывает, что исследования Ермакова «практически исчезли из научного обихода, и вряд ли в него вернуться» [Эткиндр 1994: 262]. Их главный недостаток Эткиндр видит в том, что «от текстов Ермакова часто возникает ощущение его собственного страха, внутренней скованности и самоцензуры: автор боится рассказать о той целостности, о которой хочет писать и перестает ее видеть» [Там же]¹.

¹ Тем не менее в 1999 году очерки Ермакова о русских писателях были переизданы. См. [Ермаков 1999].

Психоаналитический метод стоит особняком по отношению к другим подходам, описанным в предыдущих главах и затрагивающим различные аспекты повести: ее язык, жанровые особенности, сатирический уклон, религиозную направленность и отражение народных суеверий. В отличие от всех этих подходов, психоаналитический подход нацелен на исследование личности автора и глубин его психики. Однако в применении к Гоголю, обладавшему столь сложной личностью, подобная задача едва ли осуществима.

Эхо немецкого романтизма

Вопрос о влиянии на творчество Гоголя немецкого романтизма возник сразу же после публикации ранней гоголевской поэмы «Ганц Кюхельgarten» (1827), написанной в подражание идиллии И. Г. Фосса «Луиза». После выхода в 1835 году «Арабесок» С. П. Шевырев в рецензии «О „Миргороде“ Гоголя» писал, что в сочинениях Гоголя чувствуется фантастический дух произведений Э. Т. А. Гофмана и Л. Тика. Спустя два десятилетия Чернышевский в «Очерках гоголевского периода русской литературы» (1853) оспаривал это утверждение, заявляя, что в 1830-е годы Гоголь еще не знал ни имени, ни произведений Тика. Что касается Гофмана, то, хотя Гоголю и было известно его имя, эти два писателя не имеют ничего общего:

Считаем ненужным замечать, что с Гофманом у Гоголя нет ни малейшего сходства: один сам придумывает, самостоятельно изобретает фантастические похождения из чисто немецкой жизни, другой буквально пересказывает малорусские предания («Вий») или общеизвестные анекдоты («Нос»): какое же тут сходство? [Чернышевский 1947: 115].

В 1921 году, рассматривая возможные связи гоголевского «Носа» с европейской литературой, В. В. Виноградов пришел к аналогичному заключению о том, что гоголевский гротеск создавался независимо от каких-либо влияний; сочинения Гофмана и Стерна исследователь охарактеризовал как «фантастический» и «неестественный гротеск», тогда как гротеск Гоголя — «естественный и натуралистический» [Виноградов 1976а]. В другой

работе Виноградов более детально объясняет, что именно, по его мнению, отделяет Гоголя от европейской романтической традиции. В обзоре статей, написанных в 1920–1922 годах датским исследователем А. Стендером-Петерсоном, который сравнивал украинские и петербургские повести Гоголя с сочинениями немецких романтиков, Виноградов отмечает способность Гоголя описывать «реальную жизнь»:

Между Гофманом и Гоголем не было конгениальности. Это — совсем разные поэтические натуры — с диаметрально противоположным творческим путем. Рафинированный, экстравагантный энтузиаст и мистификатор Гофман — и идеалист, мечтатель Гоголь, который через сознательное подражание поэтике Тика и Гофмана шел к горькому признанию реальной жизни, к ее холодному воспроизведению. Период подражания Гофману, обнимающий время от 1832 по 1834 г. — это период несвободы и несамостоятельности Гоголя, время формирования собственного стиля в цепях, в борьбе и *преодолении* (курсив мой — К. Б.) поэтики немецкого романтизма, главным образом, Гофмана [Виноградов 1925: 39]¹.

Виноградов писал это в 1925 году, еще до тотальной идеологизации советского литературоведения. Когда в 1922 году Б. М. Эйхенбаум высказывал мысль о том, что основной пафос молодого Толстого состоял в отрицании романтических клише, как стилистических, так и жанровых, и что все творчество писателя было подчинено задаче разрушения романтической поэтики, в этом не было идеологической установки [Эйхенбаум 1922: 58, 63]. Впоследствии в догматическом советском литературоведении движение от романтизма к реализму традиционно стало рассматриваться как преодоление низшей фазы литературной эволюции с целью достижения высшей ступени.

¹ Стендер-Петерсен прочитывает «Нос» как пародию на романтические мотивы (человек без тени, человек, не отражающийся в зеркале). См. [Stender-Petersen 1922]. О сравнительном подходе к Гоголю и Гофману также см. [Иваницкий 2003].

Советские исследователи усматривали в переходе Пушкина от «южных поэм» начала 1820-х годов к зрелой поэзии 1830-х годов и «реалистической» прозе «преодоление романтизма». Столь же единодушным было мнение о переходе Лермонтова от романтических чувств и страстей, изображенных в ранней поэме «Мцыри», к реализму романа «Герой нашего времени» (1840). Романтизм с его поисками возвышенного и главенством чувств связывался с западным влиянием, тогда как реализм рассматривался как преимущественно русское явление. Таким образом, идея о преодолении западного влияния имела идеологическую подоплеку².

В советском литературоведении 1930–1950-х годов Гоголь рассматривался как реалист, сатирик и предшественник критического реализма. Со стороны это выглядело как явное стремление поставить наследие писателя на службу советской идеологии. В статье о «реабилитации» Гоголя в 1950-е годы Роберт Стронг, работавший тогда переводчиком с русского в Библиотеке Конгресса, писал об утилитарном подходе советских литературоведов к гоголевской сатире и о пышном праздновании столетней годовщины со дня смерти Гоголя в 1952 году. Это был новый Гоголь, «воспевающий героические подвиги, прославляющий родину» [Strong 1955: 532]. Стронг также упомянул В. В. Ермилова, который на торжественном заседании в Большом театре выступил с речью о патриотизме Гоголя, о том, что его высоко ценили Маркс, Ленин и Сталин, а Чернышевский считал вдохновителем критического реализма. Человеку, находившемуся по другую сторону «железного занавеса», тенденциозные попытки советских литературоведов «освободить» писателя от любых западных влияний казались более чем странными:

Безусловно, являясь чрезвычайно оригинальным писателем, Гоголь тем не менее был профессиональным литератором и не мог не знать о современных ему тенденциях европейской литературы. Более того, хотя сам Гоголь отдавал предпочтение «классикам» — таким как Гомер, Шекспир, Данте и Сер-

² Присцилла Мейер предлагает более сложную — диалектическую — модель интенсивного и амбивалентного диалога с европейской традицией [Meyer 2008].

вантес, — в его произведениях отчетливо прослеживаются элементы, восходящие к позднейшим писателям, особенно романтикам. В этой связи можно упомянуть Тика, Гофмана, Метьюрина, Де Квинси, Стерна и Вальтера Скотта [Strong 1955: 538].

С этими словами могли бы согласиться многие советские литературоведы, но в те годы в Советском Союзе сравнительное литературоведение было не в почете. Связи с мировой литературой если и рассматривались, то в определенном ключе — для демонстрации превосходства русской литературы над западно-европейской. В книге «Реализм Гоголя» видный ученый Г. А. Гуковский, в начале научной деятельности близкий к формалистам, высказывался о фундаментальных различиях между фантастикой у Гоголя и фантастикой в романтической литературе: «Для романтиков фантастическое — это в принципе непременно нечто более высокое, прекрасное, чем обыденное; для Гоголя фантастическое — это суть самого обыденного. Значит, для романтиков фантастическое (мечта!) предстает как благо, для Гоголя — как зло, как суть зла» [Гуковский 1959: 274–275]. Гуковский расценивал отрицание Гоголем фантастических принципов немецкого романтизма как стремление к реализму. Работа над этой книгой велась в 1946–1949 годах, а весной 1949 года в рамках кампании против «безродных космополитов» на двухдневном партийном собрании в Ленинградском университете Гуковский вместе с В. М. Жирмунским, Б. М. Эйхенбаумом и М. К. Азадовским был обвинен в «низкопоклонстве перед Западом» и вскоре уволен из Пушкинского Дома. «Буржуазная эстетика» и «идеалистические концепции» этих ученых были объявлены «антипатриотичными и вредными». Все они подверглись гонениям за формалистский подход к литературе [Дружинин 2012: 296–300]. В июле 1949 года Гуковский был арестован. Через несколько месяцев он скончался в тюрьме от сердечного приступа. Его книга о Гоголе была опубликована посмертно только в 1959 году.

Линию исследования, намеченную Гуковским, продолжил Ю. В. Манн, считавший, что для повести «Нос» характерно смешение фантастического и реального. Манн отмечает, что у Гого-

ля нет четкого разграничения между повседневной реальностью и иной, фантастической реальностью, а важнейшими атрибутами гоголевского гротеска служат отход от фантастики и сочетание фантастического стиля с «нефантастическим ходом действия» [Манн 1973: 255].

Эту идею Манн развивает в книге «Поэтика Гоголя. Вариации к теме»; исследователь подчеркивает, что в романтической литературе фантастика главным образом связывалась со сверхъестественными силами. В таких случаях рассматриваемое произведение начинается со странного и таинственного происшествия, которое не поддается объяснению. По мере нагнетания таинственности автор открывает читателю, кто является носителем этой фантастической силы, доброй или злой. Даже когда фантастический элемент завуалирован, процесс выявления неизвестной силы все равно происходит, и в некоторых случаях оказывается, что причины событий были естественными. Манн напоминает, что исследователи сопоставляли гоголевский «Нос» с произведениями немецких романтиков — «Необычайными приключениями Петера Шлемиля» Шамиссо и «Приключениями в новогоднюю ночь» Гофмана, «где, во-первых, повествуется о странной потере, об утрате человеком части своего „я“, а во-вторых, возникают мотивы двойничества, соперничества, замещения персонажа его двойником» [Манн 1996: 76]³.

Один из центральных тезисов книги Манна состоит в том, что Гоголь устраняет носителя фантастического начала (персонифицированное воплощение сверхъестественной силы), и это придает тексту ощущение еще большей таинственности и причудливости. Так, у событий, происходящих в «Носе», нет непосредственного виновника, которого можно было бы преследовать, хотя тема преследования присутствует. Тем самым гоголевская повесть разрушает романтический канон. В первых же строках «Носа» читатель сталкивается с тайной, разгадки которой так и не после-

³ «Нос» также близок произведениям русской «гофманианы» конца 1820-х — начала 1830-х годов: «Двойнику» А. Погорельского и «Пестрым сказкам» В. Ф. Одоевского [Манн 1996: 54–65].

дует. Даже когда напряжение достигает высшей точки, автор не предлагает читателю никаких подсказок. В финале рассказчику дается возможность объяснить причину произошедших событий, однако он ограничивается лишь тем, что выражает свое недоумение: «Чепуха совершенная делается на свете. Иногда вовсе нет никакого правдоподобия: вдруг тот самый нос, который разъезжал в чине статского советника и наделал столько шума в городе, очутился как ни в чем не бывало вновь на своем месте, то есть именно между двух щек майора Ковалева» (73).

Иными словами, по мысли Манна, «Нос» отражает влияние на Гоголя принципов романтической литературы в том плане, что повесть представляет собой пародию на сочинения немецких романтиков. Как показывает исследователь, в ранних повестях украинского цикла Гоголь отодвигает носителя фантастики в прошлое (в архаическую народную культуру), в то время как в «Носе» идет дальше: полностью удаляет носителя фантастики из повествования. При помощи этого приема Гоголь пародирует не только романтические мотивы и образы, но и стиль немецкого романтизма как такового, с его основной оппозицией «реальное — фантастическое». Так в «Носе» Гоголь «рассчитался» с романтической концепцией фантастики:

Достижения романтической фантастики были Гоголем преобразованы, но не отменены. Снимая носителя фантастики, он оставлял фантастичность; пародируя романтическую тайну, он сохранял таинственность; делая предметом иронической игры «форму слухов», он укреплял достоверность самого «происшествия» [Манн 1996: 89].

Вывод, к которому приходит Манн, состоит в том, что гоголевский гротеск возникает на бытовой и прозаической, то есть реалистической основе. Этот этап гоголевской эволюции в направлении реализма исследователь называет «нефантастической фантастикой»⁴.

⁴ Как отмечает Манн, одним из первых исследователей, указавших, что «Нос» представляет собой пародию на романтические каноны, был датский славист А. Стендер-Петерсен [Манн 1996: 88].

Как и Манн, Ю. М. Лотман считает фантастический элемент в петербургских повестях Гоголя специфическим элементом поэтики писателя. Связывая повесть с «петербургским мифом», он указывает на особую значимость устной составляющей петербургского текста русской литературы:

«Петербургская мифология» Гоголя и Достоевского опиралась на традицию устной петербургской литературы, канонизировала ее и, наравне с устной же традицией анекдота, вводила в мир высокой словесности.

Вся масса текстов «устной литературы» 1820–1830-х гг. заставляет воспринимать Петербург как пространство, в котором таинственное и фантастическое является закономерным. Петербургский рассказ родствен святочному, но временная фантастика в нем заменяется пространственной [Лотман 2015: 215].

Некоторые современные американские исследователи подчеркивают связь Гоголя с немецкой литературой. Так, по наблюдению Майкла Холквиста, значительное влияние на украинские и петербургские повести Гоголя оказал немецкий жанр *Kunstmärchen* (литературной сказки) [Holquist 1967: 352–362]. Прочитывая гоголевский «Невский проспект» сквозь призму «Приключений в новогоднюю ночь» Гофмана, Присцилла Мейер высказывает сомнения в правомерности общепринятого среди русских исследователей мнения о движении Гоголя от романтизма к реализму. Согласно ее интерпретации, Гоголь завершает «Невский проспект» «на внезапной ноте космического ужаса» [Meyer 2000: 71].

Это возвращает нас к теме предыдущей главы — психоаналитическому подходу к Гоголю. Ермакову, под чьей редакцией переводы Фрейда выходили в России в начале 1920-х годов, по всей вероятности, была известна опубликованная в 1919 году статья Фрейда «*Das Unheimliche*» («Жуткое»). В ней шла речь о творчестве Гофмана, которого Фрейд считал «непревзойденным мастером изображения жуткого в литературе» [Фрейд 2006: 278]. Работа Ермакова о Гоголе во многом пересекается с этой статьей, однако фрейдовскую концепцию жуткого Ермаков не затрагивает.

Одна из главнейших характеристик жуткого, которую еще до Фрейда выделил Эрнст Йенч, автор «Психологии жуткого» (1906) — это отсутствие четкой границы между живой плотью и имитацией живой материи, по приведенному Фрейдом определению Йенча, «сомнение в одушевленности существа, кажущегося живым, и наоборот, сомнение в том, а не одушевлен ли неживой предмет» [Фрейд 2006: 271]. Фрейд иллюстрирует эту идею примером «кажущейся живой куклы Олимпии» из рассказа Гофмана «Песочный человек» (1816) [Фрейд 2006: 272].

Однако самым ярким проявлением жуткого в рассказе Гофмана Фрейд считает образ самого Песочного человека, который крадет детей в наказание за то, что они не спят ночью, и уносит их на луну, где они лишаются глаз. Фрейд поясняет:

Психоаналитический опыт напоминает нам о том, что у детей существует невыносимый страх повредить или потерять глаза. Эта боязнь сохранилась у многих взрослых, и ни один другой орган они так сильно не боятся повредить как орган зрения. Ведь даже принято говорить: беречь как зеницу ока. Затем изучение сновидений, фантазий и мифов показало нам, что страх по поводу глаз, страх ослепнуть довольно часто бывает заменой страха кастрации [Фрейд 2006: 276].

Другим примером жуткого, по Фрейду, служит тема двойников в романе Гофмана «Эликсиры сатаны» (1815). Причина двойничества состоит в том, что границы между двумя «я» становятся размытыми: «...человек теряется в своем „я“ или подменяет чужим „я“ свое собственное, то есть происходит удвоение „я“, разделение „я“, подмена „я“...» [Фрейд 2006: 279]. Наконец, утверждает Фрейд, к области жуткого относится суеверный страх перед «тайными намерениями», вера в способность людей причинять вред другим с помощью «дурного глаза» и порчи.

Примечательно, что все эти постулаты применимы к гоголевскому «Носу». Вопрос одушевленности первостепенен для повести, в которой нос выступает одновременно как человек и орган обоняния. В сюжете повести также четко обозначена тема двой-

ников: Ковалева и его носа, который существует самостоятельно (хотя они «асимметричные» двойники: нос выше чином и лучше одет). Во фрейдовскую концепцию жуткого вписывается и предположение Ковалева, будто исчезновение носа вызвано злыми намерениями и действиями штаб-офицерши Подточиной (см. главу «Хроника повседневной жизни и народных суеверий»).

Выводы Фрейда и Ермакова в своей основе аналогичны. Фрейд интерпретирует страх потери зрения в рассказе Гофмана как символ страха перед кастрацией:

Оторванные члены, отсеченная голова, отрубленная от плеча рука, как в сказке Гауфа, ноги, танцующие сами по себе, как в упомянутой книге А. Шеффера, содержат в себе что-то чрезвычайно жуткое, особенно если за ними, как в последнем примере, еще признается самостоятельная деятельность. Мы уже знаем, что это чувство жуткого происходит из сближения с комплексом кастрации [Фрейд 2006: 288].

Ермаков приходит к сходному выводу: «Дешифруя по возможности до конца повесть Гоголя „Нос“, мы должны сказать, что в основе ее лежит страх (кастрации), соответствующий вытесненному из сознания желанию иметь громадный орган, и возможность неограниченных эротических наслаждений» [Ермаков 1999: 159–346, 290].

Отмеченные параллели указывают на возможное знакомство Ермакова с работой Фрейда, хотя она не была опубликована на русском языке и не планировалась к изданию в серии Ермакова. Не исключено, что анализ гофмановского рассказа, предпринятый Фрейдом, подсказал Ермакову идею подойти к «Носу» с психоаналитических позиций.

Эти параллели любопытны и по другой причине — сходство выводов психоаналитических работ Фрейда и Ермакова представляет собой еще одно свидетельство связи Гоголя с Гофманом. Предположение о влиянии немецкого романтизма на «Нос», отвергнутое в 1856 году Н. Г. Чернышевским, а век спустя — советскими литературоведами, ожидает пересмотра.

Чистый абсурд

В 1926 году, рассматривая взаимоотношения фабулы и сюжета в литературе и в кино, Ю. Н. Тынянов писал:

Фабульная схема гоголевского «Носа» до неприличия напоминает бред сумасшедшего: у майора Ковалева пропал нос, потом он очутился на Невском проспекте, потом его, когда он уже садился в дилижанс, чтобы удрать в Ригу, перехватили, и в тряпочке его принес квартальный майору. Совершенно очевидно — чтобы этот бред стал элементом художественного произведения, нужны были особые условия стиля, языка, спайки и движения материала [Тынянов 1977б: 324–325].

Впоследствии «Нос» рассматривался как абсурдистское произведение, события которого не поддаются интерпретации, основанной на здравом смысле и логике. Такой подход нельзя назвать неожиданным, поскольку абсурд проявляется в повести на разных повествовательных уровнях, не только на уровне сюжета. Реакции персонажей на происходящие события также противоречат здравому смыслу. Так, например, когда цирюльник обнаруживает в хлебе нос, он не удивляется, а приходит в ужас, тогда как его супруга крайне возмущена. Доктор дает Ковалеву бессмысленный совет положить нос «в банку со спиртом или еще лучше влить туда две столовые ложки острой водки и подогретого уксуса» (69).

Самого Ковалева удручает не столько пропажа носа, сколько необъяснимость этой пропажи. Выводы, к которым он приходит, довольно странны — чего стоит, например, его высказывание,

что лучше было бы потерять нос на войне или на дуэли. Лишено логической основы и сетование Ковалева: «Хотя бы уже что-нибудь было вместо носа, а то ничего!..» (54); столь же нелепо и его намерение жениться, когда ему исполнится «ровно сорок два года» (65).

Предвидя, что читатель сочтет повесть абсурдной, в начале третьей главы рассказчик восклицает: «Чепуха совершенная делается на свете» (73). По наблюдению Саймона Карлинского, «Повествование в „Носе“, этом самом нелогичном произведении русской литературы за все время ее существования, ведется неизменно будничным тоном, с невозмутимой серьезностью» [Karlinsky 1976: 129]. Благодаря серьезному тону рассказчика усиливается комический эффект от сообщаемых читателю бессмысленных сведений.

Некоторые исследователи рассматривают отсутствие причинно-следственных связей в «Носе» как характерную особенность этой повести. Так, Дональд Фангер указывает на наличие в самом тексте ряда мотивировок излагаемых событий, но при этом отмечает:

Большинство этих объяснений правдоподобно и в известной мере обосновано, однако каждое из них оказывается неубедительным, поскольку слишком многое в тексте в него не укладывается. Гоголь создает головоломку, к которой можно подбирать разные ключи, но ни один из них не подойдет. Ловушка для излишне доверчивых, эта повесть до сих пор представляет собой оригинальнейшее рассмотрение вопроса, что значит быть писателем [Fanger 1979: 120].

Схожего мнения придерживается Энн Шукман: «В тексте нет единого, удовлетворительного фокуса мотивировки ни на уровне диегезиса, ни на уровне нарратива, на что справедливо указывал Ю. В. Манн» [Shukman 1989: 75]. Продолжая ту же линию аргументации, Гэри Сол Морсон подробно рассматривает отсутствие в «Носе» причинно-следственных связей, делая акцент на том, что события повести не только невероятны, но также ничем не обусловлены, не мотивированы и не объяснимы:

Остановимся на ряде вопросов, ответить на которые позволило бы рациональное объяснение сюжета повести. Как майор Ковалев потерял свой нос? Если цирюльник отрезал нос, когда брил Ковалева в среду, почему в четверг нос еще был на своем обычном месте, из-за чего и недоумевает Ковалев? Даже если неизвестно, отрезал цирюльник нос или нет, как он оказался в хлебе у цирюльника? Почему не осталось шрама; почему лицо Ковалева «плоское, как блин»? Как нос вырос до размеров человека и, что еще менее понятно, как он стал человеком? Даже если он стал человеком в биологическом смысле, как он стал человеком в смысле социальном? Как нос стал конкретной личностью со своей историей, как он получил чин и обзавелся кругом знакомств, и что произошло с памятью других людей, полагающих, будто они его знают? Способно ли это загадочное событие каким-либо образом изменить прошлое? Как нос снова становится носом и после этого возвращается на подобающее ему место на лице Ковалева? [Morson 1992: 228]

В российском литературоведении дискуссию о причинно-следственных связях в литературном произведении открыла Л. Я. Гинзбург в книге «О психологической прозе» (1971) — своей главной работе, посвященной теории реализма. Гинзбург утверждает, что причинная обусловленность составляет основную характеристику психологического романа XIX века, в соответствии с которой психологический и исторический процессы коренятся в прошлом и связаны с будущим [Гинзбург 1977: 253]. Исследовательница отмечает, что этот тип связи впервые сложился на раннем этапе реализма, в романе Стендаля «Красное и черное» («Le rouge et le noir», 1830), в котором существование отдельной личности обусловлено эпохой и социальной средой. В дальнейшем, по мысли Гинзбург, социальная обусловленность становится все более и более значимой и постепенно оформляется в зрелом творчестве Бальзака. В основе теоретических построений Гинзбург лежат ее изыскания о характерном для творчества Л. Н. Толстого психологическом анализе развития персонажа в результате «бесконечно дробных воздействий, управляющих его поведением» [Там же: 314–315]. Обусловлен-

ность у Толстого включает в себя различные типы влияний — не только основные исторические и социальные воздействия, но также импульсы, управляющие поведением человека и идущие как из внутреннего строя личности, так и из материальной среды. Гинзбург утверждает, что, «в отличие от творчества Достоевского, творчество Толстого лежит в русле объясняющего и обуславливающего психологизма XIX века. <...> То, что в дотолстовском реализме было тенденцией, у Толстого стало осознанным принципом, другой ипостасью его текучести. Текучесть предполагает процесс, обусловленное чередование психических состояний» [Там же: 319].

Тему обусловленности в художественной прозе продолжает Морсон; в книге «Повествование и свобода» (1994) он сосредоточивается на своеобразии произведений Достоевского. Исследователь подробно рассматривает понятие «времени, созерцаемого со стороны» (*sideshow*) как принципа, лежащего в основе повествовательной структуры романов Достоевского. В отличие от «времени, устремленного в будущее» (*foreshadowing*), при котором итог известен заранее и тем самым предопределен, «время, созерцаемое со стороны» предполагает «открытость» происходящих событий и, следовательно, не противоречит идее о человеческой свободе и выборе из множества возможностей [Morson 1994: 117–172, 234–264].

Рассматривая причинную обусловленность у Гоголя, Морсон отмечает, что в некоторых произведениях писателя бессмыслица подчиняется законам логики. Так, например, переписка, которую ведут собаки в «Записках сумасшедшего», может объясняться нездоровым воображением главного героя. Однако в «Носе» дело обстоит иным образом; здесь «построения всевозможных объяснений сталкиваются с совершенно необъяснимыми событиями. Эти события попросту не имеют никакого смысла» [Morson 1992: 227]. Раздел статьи Морсона, посвященный «Носу», носит заглавие «Чистая аномалия и абсолютная бессмыслица».

Отсутствие причинно-следственных связей в «Носе» отличает повесть как от психологического метода Толстого, так и от мето-

да Достоевского, хотя к Достоевскому она все-таки ближе. Как отметил Ю. Н. Тынянов в 1921 году, творчество Гоголя, в том числе «Нос», оказало на Достоевского огромное воздействие. Отсылки на эту повесть содержатся в рассказе Достоевского «Господин Прохарчин» (1846). В «Двойнике» (1846) Достоевский пользуется гоголевским приемом создания маски и двойника маски [Тынянов 1921: 6–7].

Тем не менее в целом «Нос» стоит ближе к авангардистскому искусству 1920-х годов, нежели к русской прозе XIX века. Музыкальное воплощение повести — опера «Нос» (1928) Д. Д. Шостаковича — будет рассмотрено в следующей главе. В литературном же отношении «Нос» оказал непосредственное влияние на ОБЭРИУ — группу поэтов-авангардистов, основанную в 1928 году Д. Хармсом и А. Введенским. В 1930-е годы, когда восторжествовала доктрина социалистического реализма с его культом реалистического искусства, абсурдистские стихи и театральные представления обэриутов подверглись резкой критике. Возможно, неслучайно и Гоголь, и Хармс, и Шостакович жили в Петербурге — колыбели русского абсурда. Перефразируя известное, приписываемое Достоевскому изречение о том, что «вся русская литература вышла из гоголевской „Шинели“», можно сказать, что русская абсурдистская литература вышла из гоголевского «Носа». По этому поводу Д. И. Чижевский отмечает:

...нас, может быть, меньше удивит тот факт, что Гоголь может считаться и основателем гораздо более поздней традиции «заумного языка» русских «футуристов». Впрочем, не было такого направления русской литературы после Гоголя, которое — и притом с некоторым правом — не объявило бы его своим родоначальником! Но Гоголь был во всяком случае первым, кто не боялся языковой бессмыслицы, более того, кого она привлекала [Чижевский 2010: 120].

Рассказ Хармса «Иван Яковлевич Бобов проснулся...» (1934–1937), написанный в годы политических репрессий и массовых расстрелов, содержит многочисленные аллюзии к «Носу». Его главный герой — тезка гоголевского цирюльника, Ивана Яковле-

вича, а фамилия отсылает к заглавию повести Достоевского «Бобок» (в контексте повести это слово означает бессмыслицу). Текст Хармса начинается с того, что герой просыпается и видит на потолке «большое серое пятно с зеленоватыми краями»; это вызывает ассоциацию как с пробуждением майора Ковалева, так и с его слугой Иваном, который лежит на диване, плюет в потолок и попадает «довольно удачно в одно и то же место». Здесь же задается тема фрагментации лица: «Потом он вытаращил глаза и так высоко поднял брови, что лоб сложился, как гармошка, и чуть совсем не исчез, если бы Иван Яковлевич не сощурил глаза опять, и вдруг, будто устыдившись чего-то, натянул одеяло себе на голову» [Хармс 1988: 319].

Иван Яковлевич в рассказе Хармса унаследовал от своего тезки страсть к яркой, но вышедшей из моды одежде. Если в «Носе» цирюльник предпочитает носить фрак (что в 1830-е годы не подобало человеку его положения), то герой рассказа Хармса пытается найти новую пару полосатых брюк. Хармс строит повествование на многочисленных повторах и преувеличениях, что характерно и для гоголевской прозы:

А старые брюки Ивана Яковлевича изнашивались уже настолько, что одеть их стало невозможно. Иван Яковлевич зашивал их несколько раз, но наконец и это перестало помогать. Иван Яковлевич обошел все магазины и, опять не найдя нигде полосатых брюк, решил наконец купить клетчатые. Но и клетчатых брюк нигде не оказалось. Тогда Иван Яковлевич решил купить себе серые брюки, но и серых нигде себе не нашел. Не нашлись нигде и черные брюки, годные на рост Ивана Яковлевича. Тогда Иван Яковлевич пошел покупать синие брюки, но, пока он искал черные, пропали всюду и синие и коричневые. И вот, наконец, Ивану Яковлевичу пришлось купить зеленые брюки с желтыми крапинками. В магазине Ивану Яковлевичу показалось, что брюки не очень уж яркого цвета и желтая крапинка вовсе не режет глаз. Но, придя домой, Иван Яковлевич обнаружил, что одна штанина и точно будто благородного оттенка, но зато другая просто бирюзовая, и желтая крапинка так и горит на ней [Хармс 1988: 320].

Полосатые и клетчатые брюки были в моде во времена нэпа в 1921–1924 годах, когда русские франты носили галстуки-бабочки, мягкие шляпы и канотье, пытаясь подражать американцам «ревущих двадцатых», периода джазовой музыки и экспрессивных танцев. В 1934–1937 годах, когда был написан рассказ «Иван Яковлевич Бобов проснулся...», подобный стиль в одежде ассоциировался с буржуазным упадком на Западе и считался идеологически и эстетически неприемлемым для молодого советского государства. Носить такую одежду в период сталинских репрессий мог только человек, который не боялся привлечь к себе внимание сотрудников государственной безопасности. Здравый смысл подсказывал, что выделяться из толпы, отличаться от других, причудливо и оригинально одеваться было равносильно открытому проявлению антисоветских взглядов.

В отличие от большинства законопослушных и осторожных советских граждан, Хармс предпочитал экстравагантный стиль в одежде. Он носил гамашы и бриджи, модные в начале 1920-х годов в США и Великобритании. Исследователи так описывают его манеру одеваться: «Хармс носил причудливые головные уборы (шляпу или кепку), шорты из шотландки, высокие гольфы, цепочку с бряцающими брелоками, среди которых один был с черепом и костями, и курил трубки фантастического вида» [Панова 2017: 38]; «Он ходил в коротких штанах с пуговичками пониже колен, в серых шерстяных чулках, в черных ботинках. В клетчатом пиджаке. Шею подпирал белоснежный твердый воротничок с детским шелковым бантом. Голову молодого человека украшала пилотка с „ослиными ушами“ из материи» [Минц 2001: 279]. Столь же экстравагантно выглядит нос, гуляющий по петербургским улицам: «Он был в мундире, шитом золотом, с большим стоячим воротником; на нем были замшевые панталоны; при боку шпага. По шляпе с плюмажем можно было заключить, что он считался в ранге статского советника» (55). Хармс высоко ценил прозу Гоголя и его абсурдистский стиль. Гоголь значился первым в списке любимых писателей Хармса, который тот составил в записной книжке 14 ноября 1937 года.

Подобно Гоголю, Хармс интересовался святоотеческими писаниями¹.

Двух Иванов Яковлевичей, один из которых живет в Петербурге 1830-х годов, а другой — в Ленинграде 1930-х годов, объединяет и страх попасться кому-нибудь на глаза. Гоголевский Иван Яковлевич боится оказаться в полиции из-за того, что у него в кармане обнаружат чужой нос. Хармсовский Иван Яковлевич, надевший наконец новые брюки, боится, что его увидят другие люди: «Первый раз в новых брюках Иван Яковлевич вышел очень осторожно. Выйдя из подъезда, он посмотрел раньше в обе стороны и, убедившись, что никого поблизости нет, вышел на улицу и быстро зашагал по направлению к своей службе» [Хармс 1988: 321].

Кроме того, прослеживается отчетливая параллель между внезапным и необъяснимым исчезновением носа с человеческого лица у Гоголя и столь же внезапным и необъяснимым исчезновением людей с лица земли в произведениях Хармса. Слово «исчезнуть» стало ключевым в конце 1930-х годов, когда люди исчезали после того, как их неожиданно, без предупреждения арестовывали посреди ночи. Стихотворение Хармса «Из дома вышел человек» (1937) — о человеке, который, выйдя из дома, отправился в путь и внезапно исчез в темном лесу, — часто называют пророческим. По расхожему мнению, в этом стихотворении Хармс предсказал собственную судьбу — свой арест в 1941 году, когда он перешагнул порог своей квартиры и больше не вернулся домой. Однако исследователи творчества Хармса считают такое прочтение слишком буквальным. В предисловии к своему переводу избранных произведений Хармса на английский Матвей Янкелевич напоминает, что абсурд художественного мира Хармса не следует сводить исключительно к реалиям сталинской эпохи [Yankelevich 2007: 31–32]. Главную тему стихотворения можно понимать шире — как размышления о человеческом существовании и проблеме идентичности.

¹ О Гоголе и Отцах Церкви см. [Чижевский 1951]. Об интересе Хармса к святоотеческим писаниями см. [Blank 2017].

Темы появления и исчезновения, бытия и небытия связывают гоголевский «Нос» с прозаической миниатюрой Хармса «Рыжий человек» (1937). Небольшой объем позволяет привести ее целиком:

Жил один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей.
У него не было и волос, так что рыжим его называли условно.

Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было.

У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего не было!

Так что непонятно, о ком идет речь.

Уж лучше мы о нем не будем больше говорить [Хармс 1988: 353].

Согласно комментариям А. А. Александрова, на полях этой миниатюры (№ 1 из цикла «Случаи», «Голубая тетрадь» № 10) Хармс сделал пометку «против Канта», очевидно, имея в виду кантовскую концепцию «вещи в себе» и его теорию познания [Хармс 1988: 528–529]. М. Б. Ямпольский так комментирует философский подтекст этой миниатюры:

Одна из главных тем Хармса — исчезновение предметов, истончение реальности, достижение трансцендентного. В перспективе, с которой играет Хармс, такое движение от материальности к идеальности — не что иное, как перевернутое творение. Творение мира Богом происходит из ничто и описывается как явление «предметов». Хармс как бы переворачивает процесс, он играет в Бога наоборот [Ямпольский 1998: 314].

Рассказ «Рыжий человек», в котором поднимаются вопросы существования и идентичности, может также рассматриваться в контексте современной медицинской этики и новых философских дилемм, касающихся телесности. Сегодня часто возникают дискуссии о трансплантации органов, проблемах клонирования и увеличении возможностей человеческого тела, и вследствие этого возникает вопрос о том, что же именно составляет челове-

ческую индивидуальность. Если посмотреть на майора Ковалева с этой точки зрения, в нем можно увидеть не только чиновника, озабоченного исключительно продвижением по службе, но и человека. Ковалев, безусловно, ничтожен и достоин сатирического осмеяния, однако его заботы предстают сугубо человеческими, когда он сетует: «За что это такое несчастье? Будь я без руки или без ноги — всё бы это лучше; будь я без ушей — скверно, однако ж всё сноснее; но без носа человек — черт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин; просто возьми да и вышвырни за окошко!» (315) В том, что он говорит, есть определенный смысл, а горечь, заключенная в этих словах, напоминает известную жалобу другого гоголевского персонажа, Акакия Акакиевича: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» [3: 143]

Вопрос об абсурде в «Носе» возвращает нас к рассмотренной ранее теме — языковой игре Гоголя. Какими бы абсурдными ни казались идиомы на первый взгляд, когда-то они обладали вполне понятным значением. Русскую идиому «остаться с носом», как и английскую «to pull (one's) leg» (также означающую «обмануть кого-то») не следует воспринимать буквально. Значение этих выражений не выводится из совокупности значений их компонентов; оно выводится из целого словосочетания. Чтобы уяснить значение идиомы, нужно знать смысл всего выражения.

Гоголевская повесть напоминает идиому. Ее смысл не сводится к сумме отдельных событий сюжета — побегу носа от его владельца, его самостоятельному существованию и возвращению на лицо майора. Ни одно из этих событий, взятое по отдельности, не выглядит правдоподобным. Значение событий выводится из всей повести как единого целого. Другое дело, что в зависимости от выбранной точки зрения этот смысл каждый раз оказывается иным.

Опера Шостаковича «Нос»

Летом 1927 года 21-летний Дмитрий Шостакович начал работу над своей первой оперой, «Нос». Через год опера была завершена. Первоначально предполагалось, что либретто напишет Е. И. Замятин, автор романа «Мы» (1920–1921), но в итоге Замятин ограничился только сценой пробуждения Ковалева в третьем действии. Основным либреттистом оперы стал сам Шостакович. Он полностью написал либретто первого и второго действий, а третье закончил при участии молодых драматургов Г. Е. Ионина и А. Г. Прейса, в то время учившихся на режиссерском отделении Института сценических искусств¹. Авторы либретто ставили себе задачу создать текст, соответствующий законам музыкального театра.

На премьере, состоявшейся 18 января 1930 года в МАЛЕГОТе (Малом оперном театре; в настоящее время — Михайловский театр) в Ленинграде (режиссер Н. В. Смолич, художник В. В. Дмитриев, дирижер С. А. Самосуд), опера поразила публику своим чрезвычайно новаторским модернистским духом. Режиссер театра и кино Г. М. Козинцев вспоминает свои впечатления от предпремьерной репетиции в 1930 году:

¹ По воспоминаниям Л. Пантелеева, еще в годы учебы Ионин много времени посвящал литературному творчеству. Он был автором романа и пьесы, написанной по мотивам незавершенной комедии Гоголя «Владимир третьей степени». После окончания института он работал в Театре классических миниатюр, где поставил «Театр Клары Гасуль» П. Мериме. Он умер от скарлатины, не дожив до двадцати лет. См. [Пантелеев 1980]. Прейс еще до окончания Института сценических искусств работал над либретто для оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» (совместно с самим Шостаковичем).

Гоголевская фантазмагория стала звуком и цветом. Особая образность молодого русского искусства, связанная и с самыми смелыми опытами в области формы, и с городским фольклором — вывески лавок и трактиров, лубки, оркестры на дешевых танцульках, — ворвалась в царство «Аиды» и «Трубадура». Бушевал гоголевский гротеск: что здесь было фарсом, что пророчеством?

Невероятные оркестровые сочетания, тексты, немыслимые для пения («И чего это у тебя руки воняют?» — пел майор Ковалев; исполнялся и романс на текст, сочиненный Смердяковым); непривычные ритмы (сумасшедшие ускорения — избиение Носа в полицейском участке, под хор: «так его! так его! так его!»); освоение всего того, что прежде казалось антипоэтичным, антимузыкальным, вульгарным, а было на деле живой интонацией, пародией — борьбой с условностью. Литература уже давно научилась ценить не книжное слово, живопись — силу реального [Козинцев 1983: 222–223].

Несмотря на огромный успех, официальная критика восприняла «Нос» неоднозначно, почувствовав в опере влияние западного модернизма, чуждого молодой советской музыкальной культуре 1920-х годов. Через год, после шестнадцати представлений, оперу сняли с репертуара. В Советском Союзе она не возобновлялась до 1974 года, когда ее поставил Московский камерный музыкальный театр² (художественный руководитель и режиссер — Б. А. Покровский, музыкальный руководитель и дирижер — Г. Н. Рождественский, художник — В. Л. Талалай)³.

² С 2009 года — Камерный музыкальный театр им. Б. А. Покровского, с 2018 года — Камерная сцена им. Б. А. Покровского в составе Большого театра. Опера «Нос» до сегодняшнего дня остается в репертуаре театра.

³ П. В. Дмитриев так вспоминает о постановке Б. А. Покровского 1974 года: «Отчетливо помню свои впечатления тех лет — необычайно скупой по своим выразительным средствам, в прямом смысле слова камерный, но оттого не менее сильный по оказываемому им воздействию на зрителя, почти монохромный и очень цельный спектакль Покровского вряд ли в ближайшие годы будет оспорен как художественный результат» [Дмитриев 2004: 10].

В то время Шостакович уже был серьезно болен, однако нашел в себе силы присутствовать почти на всех репетициях и на премьере. Через несколько месяцев композитор умер. Следующая постановка «Носа» на отечественной сцене состоялась в 2004 году, в Мариинском театре. Затем оперу поставили в США: в 2009 году в Бостонской опере, а в 2010 — в нью-йоркской «Метрополитен-опера».

В основе музыкальной структуры оперы лежит принцип контрастов и оппозиций: противопоставляются реальное и гротесковое, комическое и серьезное, сниженное и возвышенное. Все элементы сосуществуют и взаимодействуют друг с другом, обладая равной значимостью; ни текст, ни музыка не выступают на первый план. Контраст между высоким и низким создают два эпизода: в Казанском соборе и на окраине Петербурга, где толпа людей гонится за носом, пытаясь его поймать. Пространство собора изображается стилизованно и в большей степени оркестровыми, чем вокальными средствами. Шостакович отмечал: «Музыка в этой картине грандиозная и торжественная. Этнографии церковных напевов нет. Музыка передает самый характер собора. В постановке здесь необходим сатирический разлад с музыкой»⁴. В сцене с толпой на окраине Петербурга в третьем действии представлена городская «низовая» культура, нашедшая отражение в повести (см. главу 4, «Хроника повседневной жизни и народных суеверий»).

⁴ Отчет о работе аспиранта Ленинградской государственной консерватории Дмитрия Шостаковича. Май 1928. Архив ЛГОЛК. Цит. по [Шостакович 1981: б/с]. А. Туманов отмечает в либретто оперы любопытную особенность: в нем «восстановлен» Казанский собор, который присутствовал в гоголевском тексте изначально, но после первой публикации повести под давлением цензуры был заменен на Гостиный двор. Первоначальная версия была снова напечатана почти век спустя, в 1928 году в издании ГИЗа под редакцией Б. М. Эйхенбаума. Либретто оперы «Нос» было написано осенью 1927 года, что указывает на знакомство Шостаковича либо с первоначальной версией гоголевской повести, либо с изменениями, внесенными в текст Эйхенбаумом. Туманов считает интересными обе возможности, в особенности вторую, позволяющую допустить личное знакомство Шостаковича и Эйхенбаума [Tumanov 1995: 539–540].

Многочисленные контрасты, присутствующие в опере, типичны для «петербургского текста русской литературы». В то время, когда Шостакович писал либретто и музыку, понятия «петербургский текст» еще не существовало, но сама традиция уже сложилась, и повесть «Нос» была ее частью. Л. О. Акопян, автор книги «Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества», пишет, что, обратившись к петербургской традиции русской литературы, композитор отразил комическую и космическую сторону вещей. В опере Шостаковича, как и в повести Гоголя, Петербург предстает загадочным местом, где происходят невероятные, фантастические и абсурдные события [Акопян 2004: 78].

Фантасмагорические звуки ударных в интерлюдиях и галопах воссоздают шум центральных улиц Петербурга. Музыкальная имитация безудержного движения в этих пассажах напоминает финал гоголевского «Невского проспекта»:

Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валятся с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать всё не в настоящем виде [3: 46].

Шостакович не раз подчеркивал, что для него было важно сохранить контраст между комическим и серьезным, характерный для гоголевской повести. В 1930 году он отмечал:

Несмотря на весь комизм происходящего на сцене, музыка не комикует. Считаю это правильным, так как Гоголь все комические происшествя излагает в серьезном тоне. В этом сила и достоинство гоголевского юмора. Он не «острит». Музыка тоже старается не «острить» [Летопись жизни и творчества Шостаковича 2016: 436].

Многие принимают на веру это заявление композитора, однако некоторые исследователи полагают, что ему не следует безоговорочно доверять:

Шостакович лукавил, когда писал, что его «музыка не комикует». Напротив, именно это его музыка и делает на протяжении всей партитуры — сначала в оркестровом «чихании», открывающем оперу, затем в нарочито гнусавом пении самого носа, а в финальных сценах разворачиваясь в музыкальные пародии на русскую романтическую оперу. Между тем, общие замечания Шостаковича точны [Finlay 1983: 198].

Различные контрасты, которые создаются и акцентируются в музыкальном плане, поддерживают гротесковую атмосферу, тогда как атональная музыкальная фактура некоторых фрагментов оперы создает ощущение абсурдности, опять-таки присущее повести.

На вопрос, что побудило его написать оперу по «Носу», Шостакович отвечал:

Сюжет «Носа» привлек меня своим фантастическим, нелепым содержанием, изложенным Гоголем в сугубо реалистических тонах. Сатирический текст Гоголя я не считал нужным усиливать «иронической» или «пародийной» окраской музыки, а, наоборот, дал ему вполне серьезное музыкальное сопровождение. Контраст комического действия и серьезной музыки симфонического характера призван создать основной театральный эффект; прием этот кажется тем более оправданным, что и сам Гоголь излагает комические перипетии сюжета в том нарочито серьезном, приподнятом тоне. Самый текст «Носа» наиболее выразителен из всех «петербургских повестей», и меня очень привлекла работа по омузыкаливанию произношения гоголевского слова; в основу положен именно этот принцип. <...> В «Носе» элементы действия и музыки уравнены. Ни то, ни другое не занимает преобладающего места. Таким образом, я попытался создать синтез музыки и театрального представления⁵.

⁵ Впервые опубликовано в «Красной газете» 24 июля 1928 года, затем перепечатано в «Новом зрителе» (1928. № 35). Цит. по [Летопись жизни и творчества Шостаковича 2016: 346].

Шостакович подчеркивал, что «текст „Носа“ по языку ярче, выразительнее прочих „петербургских повестей“ Гоголя», что повесть «ставит много интересных задач в смысле „омузыкаления“ этого текста» [Летопись... 2016: 435].

Опера воссоздает «яркий и выразительный» язык повести. Пение в ней перемежается с разговорными интонациями. Речитативы звучат нетрадиционно: в конце фразы интонация зачастую не понижается, а повышается. Иногда акценты становятся «нелогичными», то есть приходится на безударные слоги — как, например, во фразе «хочется мне горячего хлебца с луком». За счет этого речитативы приобретают исключительную новизну и комичность [Бретаницкая 1974: 50]. Музыковед М. Р. Черкашина так высказывается об использовании в партитуре народных инструментов и современного ударного инструмента флекساتона:

Это сочетание академических и неакадемических инструментов (схожим образом автор повести сочетает традиционный литературный стиль с элементами внелитературной, повседневной речи) способствует созданию особого тембрового колорита. Оркестровка красочна, она изобилует подчеркнута «развязными» тембрами, резкими, приглушенными, ворчливыми звуками, упорно вторгающимися в музыкальную ткань тремоло и глиссандо. Композитор бесстрашно отбрасывает академические нормы, отвергает традиционное использование оркестра как идеально связанной и сбалансированной звуковой массы, подобной самостоятельному музыкальному инструменту с богатым тембровым регистром [Tcherkashina 1992: 234].

Устную природу гоголевского повествования композитор подчеркивает также при помощи других приемов. Перелагая прозаический и в значительной мере разговорный текст повести на язык музыки, Шостакович использует искаженное звучание, неестественную тесситуру и непривычные способы артикуляции. Лорел Фэй отмечает: «Декламационное и угловатое вокальное письмо требует целого ряда непривычных вокальных приемов, в том числе гнусавого носового тембра, который, что вполне ожидаемо, используется в партии самого носа» [Fay 1984: 232].

Ощущение гротескности создается пением в крайне высокой тесситуре, натуралистической имитацией (музыка воспроизводит звуки храпа, чихания и бритья), а также внезапными переходами от традиционных тональностей к атональности и диссонансам.

Пение в «Носе» соседствует с декламацией. Экспрессионистские вокальные приемы — *Sprechgesang* (нем. «речевое пение») и *Sprechstimme* (нем. «речевой голос») — которые использовались во многих сочинениях А. Шенберга и в операх А. Берга «Воцтек» и «Лулу», создают эффект разговорного повествования. Рид Меррилл отмечает:

Гротескно перемешанные события сюжета преломляются в столь же причудливом либретто, а вокальные и разговорные звуковые эффекты (характерная для Шостаковича разновидность шенберговского «речевого пения») постоянно расходятся с привычными ожиданиями слушателей; третий источник конфликта и путаницы создается оркестром, который, кажется, также противопоставлен и вокальному диалогу, и сюжету [Merrill 1990: 304].

Использование разговорной речи в опере служит для изображения «низовой» городской культуры. Так, например, когда цирюльник обнаруживает нос в хлебе, жена, прогоняя его из дома, сорок шесть раз повторяет слово «вон». Сочетание литературного и разговорного стилей, характерное для повести, находит соответствие в сочетании классических и народных инструментов, которые вторят друг другу во время диалога между цирюльником и квартальным.

Рассматривая тесную связь оперы с работами русских формалистов, музыковед Александр Туманов утверждает, что в «Носе» Шостакович воссоздает гоголевскую технику сказа, указывая на возможное знакомство Шостаковича со статьей Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя» (1919):

При разработке музыкальной и драматической концепции «Носа» Шостакович пользуется сказовыми приемами. Диалоги в опере чередуются с оркестровыми фрагментами, что в точности соответствует описанной Эйхенбаумом компози-

ционной структуре сказа. Опера Шостаковича развивается по образцу «воспроизводящего» сказа, как в форме живого диалога, так и в чисто музыкальной форме оркестрового или симфонического сказа [Tumanov 1995: 536–537].

Исследователь отмечает, что оркестровые фрагменты оперы представляют собой не «объективное описание событий, а сатирическое воплощение драматического действия в музыке, где отчетливо слышится голос автора» [Там же].

Наблюдения Туманова созвучны соображениям о наличии сказа в гоголевском «Носе», высказанным выше, в разделе «Языковая игра как двигатель сюжета». В связи с этим следует еще раз подчеркнуть, что, хотя велика вероятность знакомства Шостаковича со статьей Эйхенбаума о гоголевской «Шинели», в ней ни слова не говорится об использовании техники сказа в «Носе»⁶.

Опера состоит из трех действий (десяти картин), отражающих трехчастную структуру повести. Как правило, либретто упрощает сюжет литературного произведения, лежащего в основе оперы, но в данном случае этого не происходит. Опущены только некоторые сцены — эпизоды в кондитерской, краткое столкновение с носом неподалеку от Казанского собора и посещение частного пристава. С другой стороны, в противоположность ограниченному числу персонажей гоголевской повести, в опере насчитывается шестьдесят восемь сольных вокальных партий и девять разговорных ролей, участвуют хор и оркестр. Согласно оперным традициям, «Нос» включает в себя несколько динамичных массовых сцен. Кульминация оперы приходится на седьмую картину третьего действия, происходящую на окраине Петербурга у почтовой станции, когда нос пытается уехать в Ригу. За носом гоняется толпа людей, среди которых полицейские, путешественники — мужчины, женщины и дети, — студенты, торговка булками; все они выкрикивают: «Так его! Так его! Так его!»

⁶ Эйхенбаум, Тынянов, Жирмунский и другие литературоведы-формалисты были сотрудниками Государственного института истории искусств (Зубовского института), в котором молодой Шостакович играл свои первые три симфонии.

В оперу включены заимствования из других литературных произведений. Прежде всего, это цитаты из сочинений самого Гоголя: «Сорочинской ярмарки», «Майской ночи», «Ночи перед Рождеством», «Старосветских помещиков», «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Тараса Бульбы» и «Женитьбы» [Бретаницкая 1983: 17]. Наиболее примечательны заимствования из комедии «Женитьба», введенные в эпизод с дочерью Подточиной, за которой ухаживает Ковалев. В повести эта героиня только упоминается, в опере же дочь Подточиной появляется на сцене в восьмой картине, когда ее мать получает письмо от Ковалева.

Самая гротескная вставка включена в третье действие: десять полицейских, сидя в засаде на почтовой станции, ожидают появления носа и распевают, по выражению Рида Меррилла, «необычайно грубую и гротескную песню, смысл и контекст которой загадочны:

Поджав хвост, как собака,
как Каин, он затрясся весь,
из носа потекла табака...» [Merrill 1990: 311].

Источником этой песни послужил эпиграф к восьмой главе гоголевской «Сорочинской ярмарки». Это строки из героико-комической поэмы И. П. Котляревского «Энеида» (1791), написанной на украинском языке:

...Піджав хвіст, мов собака,
Мов Каїн затрусивсь увесь;
Із носа потекла табака [1: 127].

Вырванные из контекста, эти строки из юмористической поэмы XVIII века звучат бессмысленно и поэтому чрезвычайно комично. То, что эту песню исполняет хор полицейских, создает еще большее ощущение абсурдности.

Известно, что Шостакович обладал прекрасным чувством юмора. Его переписка с друзьями изобилует шутками, каламбу-

рами и игрой слов. Его соавтор Г. Е. Ионин, которому во время работы над либретто не было и двадцати лет, также отличался тонким чувством юмора⁷. Включение в либретто этого фрагмента — не что иное, как юношеская шалость талантливых и остроумных авторов, а несуразность вставки вполне соответствует духу гоголевской словесной игры в «Носе».

Особый интерес представляет цитата из «Братьев Карамазовых» Достоевского. В шестой картине второго действия слуга Иван, лежа на диване, поет песню Смердякова. По замечанию Кэрил Эмерсон, это литературное заимствование заставляет вспомнить теорию пародии, выдвинутую Ю. Н. Тыняновым в работе о Гоголе и Достоевском:

Таким образом, перед нами один из примеров литературного монтажа: три прозаических текста (1836–1881–1928) не столько располагаются рядом, сколько просвечивают друг в друге. Первый и третий пародийны и гротескны, второй нарочито серьезен. Но концовка каждой фразы всегда соотносится с предшествующими контекстами (которые, по существу, представляют собой совершенно иные миры). В этом наслоении контекстов и миров состоит сущность русской литературной традиции, где нередко — как писал Тынянов в 1921 году, рассуждая о пародировании Достоевским Гоголя, — пародия трагедии становится комедией, а пародия комедии обретает потенциал трагедии [Emerson 2004: 193].

Текст песни Смердякова, притязающей на выражение романтических и религиозных чувств, нарочито безвкусен:

Непобедимой силой привержен я к милой.
Господи, помилуй ее и меня!
Царская корона — была б моя милая здорова!
Господи, помилуй ее и меня!

⁷ Способность к иностранным языкам (он владел четырьмя) и веселый нрав Ионина («Еонина») описаны Л. Пантелеевым и Г. Г. Белых. См. [Белых, Пантелеев 1960].

В эпизоде, где слуга Иван исполняет песню Смердякова, звучание балалайки контрастирует с рефреном «Господи помилуй», который традиционно поется во время православной литургии. Слова молитвы комически модифицированы: традиционное «помилуй мя» изменено на сентиментальное «помилуй меня и ее». Возвышенный стилистический регистр контрастирует со сниженным (пожелание здоровья возлюбленной, выраженное разговорным языком), наподобие того, как это происходит в позднем вокальном цикле Шостаковича «Четыре стихотворения капитана Лебядкина» (ор. 146), написанном на стихи второстепенного персонажа романа Достоевского «Бесы» [Бланк 2012].

Включение в либретто песни Смердякова примечательно еще и как своеобразная параллель гоголевской словесной игре с фразеологизмами, о которой шла речь в первой части. В либретто перед песней Смердякова, которую поет Иван, помещена сценическая ремарка: «Квартира Ковалева. В передней на диване лежит Иван, плюет в потолок и играет на балалайке». Как упоминалось ранее, фразеологизм «плевать в потолок» означает «тратить время попусту». Шостакович выражает этот фразеологизм музыкальными средствами: слуга играет на балалайке и поет глупую песню.

Примечательно, что, вводя строки из романа Достоевского, написанного в 1879–1880 годах, в либретто оперы по гоголевской повести 1830-х годов, молодой Шостакович пересекает временные границы. Перелагая гоголевскую повесть на язык музыки, он также интерпретирует ее в духе 1920-х годов — времени особого интереса к Гоголю со стороны литературоведов, времени авангардных художественных экспериментов. По своему духу опера Шостаковича тесно связана с общей культурной атмосферой этой эпохи.

Некоторые музыковеды отмечали, что на оперу «Нос» оказал влияние художественный стиль В. Э. Мейерхольда, особенно в плане сочетания драматического театра и музыки. Эта связь закономерна. Шостакович был знаком с экспериментальным подходом Мейерхольда к театральной режиссуре, в том числе с его постановкой в ГосТИМе (Государственном Театре имени

В. Э. Мейерхольда) гоголевского «Ревизора» в 1926 году. Шостакович видел спектакль в Ленинграде в 1927 году, когда он приступил к сочинению «Носа». Значительная часть работы над оперой пришлось на 1928 год, когда Шостакович жил в московской квартире Мейерхольда и работал пианистом и заведующим музыкальной частью в его театре. Композитор рассчитывал, что Мейерхольд поставит «Нос» в Большом театре. Еще до возвращения в Ленинград, где впоследствии будет написано третье действие, Шостакович показывал Мейерхольду клавиры первого и второго действий⁸. Сам Шостакович подтверждал влияние Мейерхольда, в особенности воздействие постановки «Ревизора» на «Нос»: «Несомненно, он оказал на меня творческое влияние. Я как-то по-иному даже стал писать музыку. Хотелось мне в чем-то стать похожим на Мейерхольда. <...> Заражало вечное стремление Мейерхольда двигаться вперед, искать и каждый раз говорить новое слово» [Шостакович 1978: 299–300].

Другие исследователи писали о связи «Носа» с западной оперной традицией, в частности, оперой А. Берга «Воцтек» по пьесе Г. Бюхнера. Обе оперы написаны по произведениям, созданным в 1830-е годы. Обе открываются сценой бритья, в обеих есть эпизод с участием доктора и обе повествуют о злоключениях главного героя. Опять-таки, эти параллели закономерны. В июне 1926 года состоялась премьера «Воццека» в Ленинграде, и Шостакович присутствовал на спектакле. Некоторые музыковеды указывают на стилистические различия двух этих опер, подчеркивая свойственную «Носу» пародийность, отсутствующую в «Воццеке» [Бретаницкая 1974: 49].

Сексуальные намеки в «Носе» заставляют вспомнить фрейдистский подход И. Д. Ермакова и его «Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя» (1923). Майор Ковалев в опере предстает любителем женского пола. Как уже говорилось, Иван, слуга Ковалева, поет песню Смердякова о милой. В третьем действии полицейские во фривольной манере обращаются к торговке бу-

⁸ О влиянии Мейерхольда на Шостаковича см. [Бубенникова 1973: 43].

бликами: «Какая славная бабешка. Очень лакомый кусочек! А подойди-ка сюда!», что вызвало недовольство советского оперного критика В. М. Богданова-Березовского:

Это не короткий эпизод, а развернутая сцена, в которой музыка дополняет недосказанное, достигая сильнейшего напряжения звучности. Было бы бессмысленным искать здесь сатиру на нравы николаевской эпохи. Это просто сексуальный эпизод, «обыгрываемый» автором ради собственного удовольствия [Богданов-Березовский 1940: 121].

Также отмечалось, что по своему духу опера «Нос» родственна произведениям поэтов-обэриутов, и это не случайно, поскольку молодому Шостаковичу импонировала творческая смелость представителей ОБЭРИУ, с которыми он был лично знаком. В 1930 году он собирался написать оперу «Карась» на либретто Н. М. Олейникова по его одноименному стихотворению (1927). Музыковед Т. Н. Левая так комментирует эту близость:

Ортодоксальная серьезность контрапунктических форм в сочетании с сопутствующими им ситуационными нелепицами рождает весьма специфический результат: ту самую поэтику абсурда, которая сближала молодого композитора с поэтами советского андеграунда, и прежде всего, с Даниилом Хармсом [Левая 2010: 387]⁹.

Л. О. Акопян отмечает, что Шостакович ввел в оперу тему «преследования, унижения и избиения слабых сильными», характерную для конца 1920-х годов, когда создавался «Нос». Нескольким персонажам оперы отведена роль жертвы, которую

⁹ Левая замечает, что миниатюры Хармса обладают симфоническими качествами: постоянные трансформации сюжета подчеркивают идею непостижимости и бесконечной иррациональности бытия. Другой музыкальной формой, к которой обращался Хармс, была, по мнению Левай, барочная полифония, как, например, в хармсовских «Случаях». О Шостаковиче и ОБЭРИУ см. также [Бланк 2016].

преследуют полицейские или толпа. В повести Гоголя этой темы нет, однако она присутствует в творчестве Хармса, Олейникова и Введенского [Акопян 2015: 529].

Этот авангардный дух 1920-х годов был удачно передан в нью-йоркской постановке, премьеры которой состоялась 5 марта 2010 года в «Метрополитен-опера». Режиссер Уильям Кентридж, одновременно выступивший в качестве художника-постановщика, сумел подчеркнуть связь оперы Шостаковича с эстетикой русского и советского авангарда, черпая вдохновение для визуальной составляющей спектакля из работ художников Л. С. Поповой, К. С. Малевича, В. Е. Татлина, В. Ф. Степановой, А. М. Родченко и Эль Лисицкого [Gough 2010: 9]¹⁰.

Связь оперы «Нос» с творчеством художников, писателей и режиссеров первой половины XX века показана и в недавно вышедшем анимационном фильме Андрея Хржановского «Нос, или Заговор „не таких“» (2020). Еще в 1960-е годы Шостакович дал Хржановскому согласие на экранизацию оперы. Более полувека спустя режиссер создал мультфильм, главными персонажами которого стали Гоголь, Шостакович, Мейерхольд, М. А. Булгаков, С. М. Эйзенштейн и многие другие. После показа фильма на Роттердамском фестивале кинокритик Антон Долин отметил, что этот анимационный фильм — «уникальная, единственная картина, в которой кинематограф и анимация по выразительности и глубине ни в чем не уступают „старшим“ музыке и литературе» [Долин 2020].

С повестью Гоголя фильм связан своим гротесковым и фантазмагорическим характером, а также тем, что все три его части концептуально соотносятся с заключительными словами рассказчика: «Как авторы могут брать подобные сюжеты. <...> Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых... но и во-вторых тоже нет пользы».

¹⁰ Помимо постановки оперы Кентридж увековечил свое видение частной жизни носа в цикле из тридцати гравюр, созданных в 2006–2009 годах. Они были опубликованы в виде книги под заглавием «Нос Уильяма Кентриджа» (Kentridge W. Nose. Johannesburg: David Krut, 2010).

В фильме эти слова вложены в уста двух дамочек, сидящих в театральной ложе после второго действия оперы «Нос» и недоумевающих, как авторы могут брать подобные сюжеты. Далее те же дамочки возникают на фоне пригородных дач, где они потешаются над чудачествами Шостаковича, выкрикивая за его спиной «шпана!», «он выродок, выродок!». В своих дневниках Е. Л. Шварц рассказывает, как однажды в его присутствии эти грубые слова в адрес Шостаковича были произнесены женой одного из уважаемых композиторов [Шварц 1990: 332].

«Как авторы могут брать подобные сюжеты?» — вопрос, характерный не только для обывателей и жен завистливых коллег. Наиболее остро он встал, когда в 1936 году в газете «Правда» вышла статья под названием «Сумбур вместо музыки», громившая оперу «Леди Макбет Мценского уезда» (1934) за ее «антинародный, формалистический характер» и положившая начало травле Шостаковича.

Осуждение «чуждого народу формализма в искусстве» — главная тема второй части фильма Хржановского. После просмотра эпизода оперы «Нос», в котором майор Ковалев (своими испуганными глазами похожий на серого волчка из «Сказки сказок» Ю. Б. Норштейна) безуспешно пытается приклеить себе нос, Сталин, сидя в театральной ложе, качает головой. На совещании в аванложе он произносит вкрадчивым тоном: «Я не буду говорить, но, по-моему, это какофония, сумбур вместо музыки». Жданов, Молотов, Микоян, Каганович и Буденный вторят ему: «сумбур».

Заключение к теме дается в третьей части фильма, построенной на одноактной сатирической мини-опере Шостаковича «Антиформалистический раек» (1948–1968). На собрании музыкальных деятелей осуждается формализм в музыке: «Товарищи! Реалистическую музыку пишут народные композиторы, а формалистическую музыку пишут антинародные композиторы. Спрашивается, почему реалистическую музыку пишут народные композиторы, а формалистическую музыку пишут антинародные композиторы?» Поначалу эти слова в исполнении Сталина на мотив «Сулико» кажутся смешными, но скоро становится не до

смеха. В этот момент снова вспоминается вопрос «Как авторы могут брать подобные сюжеты?», относящийся уже не только к Гоголю и Шостаковичу, а ко всем «не таким» — художникам, писателям, ученым, мыслящим и творящим нестандартно и нетривиально.

На экране возникают документы — фотографии приговоров об арестах и расстрелах, тюремные фотографии Мейерхольда, тюремные записи Мейерхольда о том, как его, «больного шестидесятишестилетнего старика» били; тюремные фотографии Исаака Бабеля, Павла Флоренского, Осипа Мандельштама, Николая Вавилова, Николая Гумилева, Варлама Шаламова, Георгия Жженова, Ольги Берггольц, Даниила Андреева, Александра Введенского, Даниила Хармса. Фотографий становится много как звезд на небе: по примеру гоголевских концовок, фокус переносится в небеса. Некогда смешная фраза «как авторы могут брать подобные сюжеты?» переосмысливается в трагедийном ключе. И музыка Шостаковича, уже из до-минорного струнного квартета № 8, с его зловеще взвизгивающими нотами, становится реквиемом по всем «не таким».

Чтобы не завершать обзор интерпретаций повести «Нос» на этой трагической резкой ноте, в следующей главе необходимо сказать несколько слов о связи повести с европейским модернизмом.

Игра с реальностью: Гоголь, Кафка, Дали

О связи повести «Нос» с творчеством Франца Кафки, в частности, его новеллой «Превращение» (1915), главный герой которой, как и майор Ковалев, проснувшись, сталкивается с неким сверхъестественным явлением, упоминалось не раз. Анализируя сходство между Гоголем и Кафкой, видный специалист по русскому модернизму Виктор Эрлих отмечает, что «в гоголевском абсурдном повествовании отсутствует ощущение экзистенциальной катастрофы. Однако с более мрачной новеллой Кафки его роднит несоответствие между „реалистической“ формой выражения и крайне невероятным центральным событием» [Erlich 1956: 102]. Это сочетание, как и мотив превращения, присутствующий в обоих текстах, является «свидетельством „сюрреалистической“, перевернутой с ног на голову природы их уникальных миров» [Там же: 104].

Хотя Кафке было известно творчество Гоголя, свидетельств о непосредственном влиянии «Носа» на «Превращение» нет. Польский литературовед Роман Карст указывает, что в письмах и дневниках Кафки имя Гоголя упоминается редко. Кафка читал «Мертвые души» и «Ревизора», но уже после того, как написал «Превращение» [Karst 1975: 68]:

Едва ли возможно определить, был ли Кафка знаком со всем творчеством Гоголя и насколько он подпал под очарование этого русского писателя; более того, это не самые важные вопросы. Не стоит преувеличивать значимость сходства между двумя этими авторами, вызванного случайностью или просто особенностями литературного процесса [Там же].

Некоторые исследователи указывают на отчетливую параллель между смертью Гоголя и персонажа рассказа Кафки «Голодарь» («Ein Hungerkünstler», 1922), а также сходное отношение обоих писателей к собственному творчеству [Fetzer, Lawson 1978]. Выдвигалось предположение, что о последних днях жизни Гоголя, его добровольном голодании и смерти Кафка мог узнать из книги Д. С. Мережковского «Гоголь. Жизнь, творчество и религия», переведенной на немецкий язык в 1911 году, а также из работы Н. Н. Баженова «Болезнь и смерть Гоголя» (1902).

Анализируя использование гротеска у Гоголя и Кафки, Р. Струк высказывает мнение, что сходство тем и мотивов в «Носе» и «Превращении» может восходить к Гофману, которого хорошо знали оба писателя [Struc 1971: 135]; это лишний раз подтверждает связь повести Гоголя с европейской литературой, о которой говорилось в главе 6 «Эхо немецкого романтизма».

Сопоставляя «Нос» и «Превращение», Ю. В. Манн подчеркивает, что ни в том, ни в другом произведении мы не найдем персонифицированной причины фантастических событий. Они остаются необъяснимыми: «Нечто невероятное и непредвиденное вторгается в повседневный и тривиальный распорядок вещей. На контрасте экстраординарности и тривиальности построена реакция персонажей» [Манн 1999: 163]. Произошедшее изменение невозможно объяснить рационально, тем не менее персонажей Гоголя и Кафки не смущает отсутствие причинно-следственных связей; они не удивляются самому событию. Их заботят сугубо прагматические вопросы. Грегор Замза беспокоится, что его начальник рассердится из-за его отсутствия на службе. Майор Ковалев удручен тем, что не сможет посещать знакомых женщин. Основная идея гоголеведческих работ Ю. В. Манна — о сочетании в творчестве Гоголя реальных и фантастических черт — приложима и к Кафке, в чьих произведениях абсурдность и реальность составляют единое целое.

По мнению Ю. В. Манна, параллели между «Носом» и «Превращением» служат доказательством того, что Гоголь предвосхитил модернистскую эстетику:

Совершившийся в XX веке, особенно ко второй его половине, выход Гоголя на авансцену мировой культуры, ощущение его как необычайно актуального художника, предвосхитившего тенденции иррациональности и абсурдизма в современном искусстве, — именно это событие выдвинуло соотношение двух имен как историко-литературную проблему [Манн 1999: 173].

Сосуществование реального и фантастического (нелепого, причудливого) в прозе Гоголя позволяет сопоставить его творчество с творчеством представителей модернизма не только в литературе, но и в изобразительном искусстве.

Сюрреализм, зародившийся в XX веке, кратко упоминался в работах о творчестве Гоголя. Так, например, Д. И. Чижевский писал: «Если бы существовал русский „сюрреализм“ как оформленное течение, он, наверное, объявил бы Гоголя своим литературным предком» [Чижевский 1951: 127]. В книге Саймона Карлинского «Сексуальный лабиринт Николая Гоголя» слово «сюрреализм» входит в название главы, посвященной «Носу». По словам Карлинского, «наряду с Льюисом Кэрроллом Гоголь и Лотреамон принадлежат к избранному кругу настоящих сюрреалистов в литературе XIX века» [Karlinsky 1976: 124]. Исследователь приходит к выводу о том, что гоголевское «видение сюрреального в обыденном» остается «непревзойденным» [Там же: 130]. Нил Корнуэлл завершает свою работу об абсурде у Гоголя рассмотрением сюрреалистической техники писателя, исследуя параллели и сходства в творчестве и личной жизни Гоголя и Антонена Арто, французского сюрреалиста и абсурдиста, основателя «театра жестокости» [Cornwell 2004: 8].

Гоголевская сюрреалистическая техника особенно заметно проявляется в изображении гротескных и монструозных существ, которые обычно выглядят одновременно и страшными, и комическими, а иногда непристойными, в слиянии реального и воображаемого, естественного и сверхъестественного. Этой смесью сна и реальности пронизан весь «причудливый и волнующий мир» гоголевской прозы в целом и «Нос» в частности.

О сюрреализме Гоголя правомерно говорить, если для определения этого термина воспользоваться формулировкой, предложенной специалистом по современной испанской литературе Полом Илие в книге «Сюрреалистическое направление в испанской литературе»:

Есть несколько критериев, позволяющих определить, является ли то или иное произведение сюрреалистическим. Вероятно, наиболее показательным то субъективное воздействие, которое произведение оказывает на зрителя, — ощущение, что он оказался в причудливом, волнующем мире. Безусловно, такое воздействие производят работы Де Кирико, Эрнста, Дали, Танги и Магритта. Странные ощущения сверхъестественности, нелепости и абсурдности составляют часть эстетического опыта сюрреализма. Впрочем, более объективным критерием выступает техника иррациональности, использующая новый тип нелогичности, основанной на свободных ассоциациях. Так, традиционные формы выражения смысла заменяются произвольным сопоставлением слов, идей и образов. Эти бессистемные связи создают реальность, не скованную законами логики, причинности или синтаксиса. В результате появляется произведение искусства, наполненное необычными сближениями, разнородными планами реальности и всевозможными психологическими диссоциациями. Причинами этого могут служить чистый психический автоматизм или же сознательное стремление создать причудливый и гротескный мир, однако эстетические следствия одинаковы в обоих случаях. Таким образом, сюрреализм выдвигает на первый план искаженные формы и эмоции отчуждения. Это часто достигается за счет художественного использования сновидений и галлюцинаций, применения к искусству фрейдистского психоанализа, а также обращения к оккультизму и сверхъестественному. Но чаще всего художник использует эти элементы в сочетании с другими, более осознанными приемами. Следовательно, произведение искусства может быть сюрреалистическим лишь отчасти, но при этом представлять интерес своим вкладом в сюрреалистическую эстетику [Ilie 1968: 5].

Близость поэтики Гоголя к сюрреализму, возникшему спустя более чем полвека после его смерти, становится особенно очевидной при сопоставлении образов повести «Нос» с работами Сальвадора Дали¹. В качестве первого сходства отметим использование как Гоголем, так и Дали приема гротескной фрагментации человеческого тела.

Приверженность к этому приему проявляется на протяжении всего творчества Дали. Отрезанные части тела — пальцы, руки, груди — впервые появляются на его полотнах в 1927–1928 годах, когда художник постепенно обращался к сюрреализму. На этих картинах можно увидеть лица без носов («Больной мальчик (Автопортрет в Кадакисе)», ок. 1923) и без ртов («Мрачная игра», 1929; «Загадка желания», 1929; «Великий мастурбатор», 1929). На более позднем этапе творчества Дали изображает отрезанные руки («Внутриатомное равновесие пера лебедя», 1947), отдельно существующие губы и глаза (рисунки к «Завороженному» А. Хичкока, 1945), усы («Усы Дали», 1950) и ноги («Первородный грех», 1941). Он изображает В. И. Ленина с продолговатыми голыми ягодицами («Загадка Вильгельма Телля», 1933)².

Хаим Финкельштейн предлагает психоаналитическое объяснение приверженности Дали к технике фрагментации, указывая, что этот прием восходит к предложенной Жаком Лаканом концепции *corps morcelé* (раздробленного тела) и его теории «стадии зеркала»:

По определению Лакана, на этой стадии, начинающейся в возрасте полугода, ребенок, видя собственное отражение в зеркале, воспринимает свое тело целиком и осознает себя как единую сущность. В первые полгода жизни ребенок не

¹ Эта часть главы основана на моем неопубликованном докладе «Завоевание иррационального: читая Гоголя вместе с Сальвадором Дали», представленном на конференции Американской ассоциации преподавателей славянских и восточноевропейских языков в декабре 1998 года в Сан-Франциско.

² Отдельно существующие части тела появляются, хотя и не столь часто, на картинах других сюрреалистов: полуабстрактных работах Хоана Миро, полотнах Макса Эрнста и Рене Магритта.

ощущает себя как индивидуальность и воспринимает себя состоящим из кусков. Видя себя в зеркале, ребенок противопоставляет целостность своего отражения собственному ощущению «раздробленного тела» [Finkelstein 1996: 235].

Дали был лично знаком с Лаканом; они обменивались идеями и оказывали влияние друг на друга³. Художника увлекла идея Лакана о «раздробленном теле». В «50 магических секретах мастерства» Дали рассуждает о Ван Гоге, отрезавшем себе ухо:

Ван Гог был сумасшедшим и потому бессмысленно, великодушно и бескорыстно отрезал себе бритвой левое ухо. Я отнюдь не сумасшедший и все же готов отрезать правую руку, но отнюдь не задаром: я согласен это сделать при условии, что мне дано будет увидеть Вермеера Делфтского, который сидит за мольбертом и увлеченно работает [Дали 2002: 13].

³ В их первой встрече, описанной художником в автобиографической книге «Моя тайная жизнь» (1942), присутствует и «носологический» момент:

«Ровно в 6 часов позвонили в дверь. Я отложил в сторону медную пластинку и отворил дверь. Это был Жак Лакан, и мы тут же начали весьма серьезную беседу. Мы поразились, насколько наши взгляды, по схожим мотивам, противоположны утверждениям конституционалистов, которые были тогда в большой моде. Мы проговорили два часа в настоящем диалектическом сумбуре. Уходя, Жак Лакан обещал поддерживать со мной регулярные контакты для обмена мнениями.

После его ухода я долго размашисто ходил по мастерской, стремясь обобщить наш разговор и более объективно сопоставить те редкие расхождения, которые обнаружили между нами. Но не меньше меня заинтересовало, а точнее, обеспокоило, почему молодой психиатр так настойчиво разглядывал меня, что за странная улыбка скользила по его губам и отчего он еле сдерживал свое удивление. Предавался ли он морфологическому изучению моей физиономии, оживленной волнующими меня идеями? Я получил ответ на эту загадку, когда отправился мыть руки — при этом всегда особенно ясно видно, какие вопросы чего стоят. Но на этот раз мне ответило зеркало. Оказывается, на протяжении двух часов я рассуждал с молодым светилом психиатрии о трансцендентных проблемах, забыв отклеить квадратик белой бумаги с кончика носа! И не подозревая о смешном маленьком обстоятельстве, толковал важно, объективно и серьезно! Какой циничный мистификатор мог бы сыграть эту роль до конца?» [Дали 2003: 35–37]

Психоаналитическая трактовка «Носа» уже рассматривалась в главе 5, но сейчас следует упомянуть, что идеи Лакана о «стадии зеркала» и «раздробленном теле» соотносятся с сюжетом повести «Нос» и первоначальным намерением «Гоголя» озаглавить повесть «Сон», поскольку они проливают свет на роль зеркала в повести. Ковалев постоянно смотрит на себя в зеркало (семь раз, в основном после пробуждения). Согласно Лакану, «раздробленное тело» проявляет себя главным образом в сновидениях, тем самым создавая «чувство внезапной дезинтеграции личности» [Lacan 1966: 97].

В «Носе» раздробление тела представляет собой основное событие сюжета, но и в других произведениях Гоголя части тела и предметы одежды подчас отделяются от своих владельцев и время от времени исчезают. Усы, бакенбарды, рукава, шляпы и башмаки прогуливаются по Петербургу в начале «Невского проспекта». Люди с отсутствующими частями лица появляются в украинских повестях Гоголя: «...у Ивана Никифоровича глаза маленькие, желтоватые, совершенно пропадающие между густых бровей и пухлых щек» («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», 1834). В «Мертвых душах» «у Манилова от радости остались только нос да губы на лице, глаза совершенно исчезли» [6: 140]. Другой персонаж поэмы, Ноздрев, жульничавший во время игры в карты, «иногда возвращался только с одной бакенбардой, которая скоро вырастала вновь» [6: 70]. В «Мертвых душах» встречается следующий портрет: «Тень со светом перемешалась совершенно, и, казалось, самые предметы перемешались тоже. Пестрый шлагбаум принял какой-то неопределенный цвет; усы у стоявшего на часах солдата казались на лбу и гораздо выше глаз, а носа как будто не было вовсе» [6: 130].

Подобно Гоголю, Дали экспериментировал с перестановкой частей тела. Его картина «Дематериализация под носом у Нерона» (1947) изображает мраморный бюст Нерона, нос у которого перенесен с лица на шею. В выполненном Дали гипсовом слепке классического бюста «Оторинологическая голова Венеры» (1964; 1970) нос и ухо у Венеры поменяны местами.

События повести Гоголя — отделение носа от лица майора Ковалева и его независимое существование в обличье статского

советника — могут рассматриваться как сюрреальные. Часто указывалось, что нос превращается в статского советника, а затем статский советник превращается в нос [Анненский 1979: 8–10; Shukman 1989: 64]. Но на самом деле мы как читатели «Носа» не видим никаких трансформаций. Самое удивительное в повести Гоголя то, что нос *является* статским советником, а статский советник *является* носом.

Дали использует схожий метод, создавая двойные образы, представляющие одновременно два различных объекта. В некоторых его работах «очеловеченные» носы предстают в качестве частей двойных образов. Так, на иллюстрации для обложки журнала «Сансет» (1947) перевернутый женский нос *одновременно* представляет собой человека в военном мундире, а женские глаза — погоны на этом мундире. На картине Дали «Великий параноик» (1936) нос образован мужским торсом, а на картине «Исчезающее изображение» — женским телом. Носы фигурируют и в других работах Дали — например, в интерьерах. На основе фотографии популярной в 1920-е годы актрисы Мэй Уэст он спроектировал сюрреалистическую комнату с предметами мебели в виде носа, губ и глаз актрисы (1934–1935). Дали называл множественные изображения «параноидальными» и развивал теорию паранойи в нескольких теоретических работах.

Не исключено, что Дали читал повесть «Нос», однако вопрос, так ли это, не имеет первостепенной важности⁴. Близость худо-

⁴ Жена Дали Гала (Е. И. Дьяконова), русская по происхождению, выросла в окружении книг, и собрание русской классики хранилось в ее библиотеке как ценнейшее сокровище. См. статью Э. де Диего, куратора выставки Дали, состоявшейся в Барселоне летом 2018 года [de Diego 2018]. В молодости Гала дружила с А. И. Цветаевой, была знакома и со старшей сестрой подруги М. И. Цветаевой. Заядлая читательница, она приохотила к современной русской литературе своего первого мужа, П. Элюара. Пожившиеся в 1917 году Гала и Элюар вместе работали над переводом пьесы А. А. Блока «Балаганчик». Мейлан Солли отмечает: «Благодаря своему воздействию на Сальвадора и круг их общих друзей-художников, а также сюрреалистическим текстам и объектам, которые создавала она сама, Гала оказала огромное влияние на авангардное искусство» [Solly 2018]. См. также [Minder 2018].

жественных стилей Гоголя и Дали может объясняться сходством их личностей и темпераментов, на что справедливо указывают С. И. Реснянский и Б. Н. Чикин:

Личности обоих органически соответствовали характеру и содержанию их творчества; личность, духовность определяли их «метафизические» устремления, а мировоззрение, вера формировали их личностные установки и поведение. Здесь мы находим целое «море» общих моментов: постоянное, «онтологическое» чувство одиночества; отчужденность от окружающих и от самих себя, самоотчужденность; многочисленные странности в их поведении и образе жизни, обращающие на себя внимание окружающих и не дающие покоя ни тем ни другим; явные отклонения от «нормы» в их психике, заставляющие окружающих явно и неявно считать их «сумасшедшими»; в восприятии обоих окружающими превалировали неприятие, непонимание; оба были странниками и по жизни, и «по душе»; вера обоих была хоть и сильной, но не ортодоксальной, зачастую казавшейся «еретической», противоречащей общепризнанным, церковным и религиозным, канонам и принципам; оба в творчестве своем предпочитали одинаковые художественные методы и приемы: гиперболизацию, преувеличения, гротеск, «смелые» аналогии и метафоры, остранный юмор, неопределенность, двойственность, «неумеренную» фантазию, хаотическое смещение деталей и мелочей, реальности и вымысла, сосредоточение внимания на страшном, непонятном, «исключительном», на «изломах» и уродливостях действительности, на нелогичности, абсурдности бытия и др. [Реснянский, Чикин 2009: 83].

В силу их склонности к религиозной мистике и у Гоголя, и у Дали случались видения, приводившие обоих к игре с реальностью. Подобно романтикам и символистам, сюрреалисты описывали галлюцинации, но, в отличие от своих предшественников, избегали неясности и нечеткости изображения. В поисках путей к освоению иррационального Дали обращался к фотографии и документальным фильмам — двум основным источникам точных и конкретных деталей. По словам самого художника,

образы его сюрреалистических полотен заимствовались из реальности внешнего мира лишь затем, чтобы стать «иллюстрацией и доказательством» той реальности, которая существовала в его воображении [Dalí 1971: 15]. Это объясняет, почему отдельные предметы на его полотнах выглядят исключительно реалистично или, как иногда отмечается, «фотореалистично»⁵.

Гоголевские кошмарные видения воспроизводятся со столь же реалистичной конкретностью: на носе надет «мундир, шитый золотом, с большим стоячим воротником», «замшевые панталоны» и «шляпа с плюмажем». Топография в повести соответствует реальности: действие происходит на Вознесенском и Невском проспектах, Конюшенной улице, в Казанском соборе, Таврическом саду, на Полицейском и Аничковом мостах.

Но вместе с тем эта реальность — плод воображения Гоголя. По признанию самого писателя, болезненные видения, изображенные в «Мертвых душах», возникли из его собственных галлюцинаций: «Выдумывать кошмаров — я также не выдумал, кошмары эти давили мою собственную душу: что было в душе, то из нее и вышло» [8: 297]. «Нос» написан автором, который одновременно был реалистом и мистиком, великим параноиком и искусным художником. «Бог дал мне многостороннюю природу», — признавался Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» [8: 293].

Как говорилось в главе 7 «Чистый абсурд», повествование в «Носе» не подчиняется законам причинности, свойственным психологическому роману XIX века. Фрагментация человеческого тела и другие ничем не обусловленные события, происходящие в повести (появление носа в хлебе у цирюльника и самостоятельное существование носа в обличье статского советника), не находят аналогий в других произведениях Гоголя. В «Невском проспекте» бакенбарды, усы, шляпы, платья, шарфы и дамские рукава ходят по главной улице города, но это в известной мере метонимия, тогда как нос не является метонимией человека; он сам человек. Он говорит и действует как реальное существо:

⁵ Например «Корзина с хлебом» (1945).

выпрыгивает из кареты, хмурится, молится и пытается уехать в Ригу. Подобные действия необъяснимы с позитивистской точки зрения, присущей литературе середины XIX века.

Как мы попытались показать в последних двух главах, повесть «Нос», стоящая особняком в контексте русской литературы XIX века, весьма близка по своей эстетике явлениям художественной жизни 1920–1930 годов — абсурдизму Даниила Хармса и Франца Кафки, гротеску раннего Д. Д. Шостаковича и сюрреализму Сальвадора Дали. В эпоху модернизма, когда возникло новое ощущение реальности, художники уходили от объективности изображения, при этом оставляя за собой право пользоваться реалистическими средствами выразительности, что приводило к созданию зыбкой, фрагментированной и абсурдной картины мира. Гоголь предвосхитил такое восприятие реальности в своей повести «Нос».

Вместо заключения

Трудно, если вообще возможно, найти в мировой литературе другое такое произведение, которое интерпретировалось бы как шутка, фарс, анекдот, социальная сатира, психоаналитическое исследование, антицерковный памфлет, отражение народных суеверий и чистая бессмыслица. Трудно найти другое такое произведение, которое рассматривалось бы как дань романтизму, реализму и абсурдизму, а также предтеча сюрреализма и социалистического реализма; которое бы сближалось с картинами Босха, Брейгеля и Дали. Произведение, столь отличное от других сочинений того же автора, но тесно связанное с творчеством поэтов, художников и композиторов, живших спустя сто лет после его создания.

И хотя некоторые из представленных здесь интерпретаций повести «Нос» представляются нам интереснее других, мы попытались изложить их все в равной степени беспристрастно. В каждой из них прослеживается своя логика и имеются меткие наблюдения, однако наше убеждение остается таким же, как и в начале: в основе причудливого и странного сюжета этой повести лежит мастерская языковая игра Гоголя.

Сокращения и условные обозначения

Даль — Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Издание книгопродавца-типографа М. О. Вольфа, 1880–1882.

Жуков — Жуков В. П. Словарь русских пословиц и поговорок. М.: Русский язык, 2000.

МАС — Словарь русского языка: В 4 т. (Малый академический словарь) / Ред. А. П. Евгеньева. М.: Русский язык; Полиграфресурсы, 1999.

Михельсон — Михельсон М. И. Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии: В 2 т. СПб.: Тип. Академии наук, 1902–1903.

СРФ — Бирих А. К., Мокиенко В. М., Степанова Л. И. Словарь русской фразеологии. Историко-этимологический справочник / Ред. В. М. Мокиенко. СПб.: Фолио-Пресс, 1998.

СЦИРЯ — Словарь церковно-славянского и русского языка, составленный Вторым Отделением Императорской Академии наук: В 4 т. СПб.: Тип. Императ. Акад. Наук, 1847.

СЭСРЯ — Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Ред. М. Н. Кожина. М.: Флинта; Наука, 2006.

ТСРЯ — Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М.: Азъ, 1994.

Ушаков — Ушаков Д. Н. Толковый словарь русского языка: В 4 т. М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1939.

ФССРЯ — Фразеологический словарь современного русского языка / Ред. А. Н. Тихонов. М.: Флинта; Наука, 2004.

ФСФ — Федоров А. С. Фразеологический словарь русского литературного языка. М.: АСТ; Астрель, 2008.

Источники

Бродский 1992 — Бродский И. А. Нобелевская лекция // Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1992. Т. 1. С. 5–16.

Быт пушкинского Петербурга 2003 — Быт пушкинского Петербурга: Опыт энциклопедического словаря. Т. 1 (А–К) / Редкол. И. С. Чистова и др. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2003.

Быт пушкинского Петербурга 2005 — Быт пушкинского Петербурга. Опыт энциклопедического словаря. Т. 2 (Л–Я) / Редкол. И. С. Чистова и др. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2005.

Гоголь 1937–1952 — Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952.

Гоголь в воспоминаниях современников 1952 — Гоголь в воспоминаниях современников / Ред. С. И. Машинский. М.: Гослитиздат, 1952.

Грибоедов 1987 — Грибоедов А. С. Горе от ума. М.: Наука, 1987.

Дали 2002 — Дали С. 50 магических секретов мастерства. М.: Эксмо, 2002.

Дали 2003 — Дали С. Моя тайная жизнь. М.: Попурри, 2003.

Достоевский 1972 — Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 1. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1972.

Достоевский 1973 — Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 5. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1973.

Короленко 1956 — Короленко В. Г. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 10. М.: ГИХЛ, 1956.

Полное собрание законов Российской империи 1830 — Полное собрание законов Российской империи с 1649 года. Т. XXIII. С 1789 по 6 ноября 1796. СПб., 1830.

Прыжов 2008 — Прыжов И. Г. Двадцать шесть московских дур и дураков: Исследования. Очерки. Письма. М.: Эксмо, 2008.

Пушкин 1937 — Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 6. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937.

Пушкин 1947 — Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 2. Кн. 1. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1947.

Пушкин 1949 — Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 12. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1949.

Синдаловский 2003 — Синдаловский Н. А. Словарь петербуржца. СПб.: Норинт, 2003.

Три века Санкт-Петербурга 2006 — Три века Санкт-Петербурга. Энциклопедия: В 3 т. Т. 2: Кн. 5. СПб.: Факультет филологии и искусства СПбГУ, 2006.

Три века Санкт-Петербурга 2008 — Три века Санкт-Петербурга. Энциклопедия: В 3 т. Т. 2: Кн. 6. СПб.: Факультет филологии и искусства СПбГУ, 2008.

Тургенев 1978 — Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 1. М.: Наука, 1978.

Тургенев 1981 — Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 6. М.: Наука, 1981.

Хармс 1988 — Хармс Д. И. Полет в небеса: Стихи, проза, драмы, письма. Л.: Советский писатель, 1988.

Шостакович 1978 — Шостакович Д. Д. Из воспоминаний // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда / Ред.-сост. Л. Д. Вендровская, А. В. Февральский. М.: ВТО, 1978. С. 296–300.

Шостакович 1980 — Шостакович Д. Д. Шостакович о времени и о себе. 1926–1975 / Сост. М. Яковлев. Ред. Г. Прибегина. М.: Советский композитор, 1980.

Шостакович 1981 — Шостакович Д. Д. Собрание сочинений. Т. 18. Нос. Опера в трех действиях, десяти картинах / Ред. В. А. Екимовский, И. А. Шостакович. М.: Музыка, 1981.

Gogol 1995 — Gogol N. Petersburg Tales, Marriage, The Government Inspector / Transl. by Christopher English. Oxford: Oxford University Press, 1995.

Gogol 1998 — Gogol N. The Collected Tales of Nikolai Gogol / Transl. by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky. New York: Pantheon Books, 1998.

Gogol 2014 — Gogol N. The Nose / Transl. by Ian Dreiblatt. London: Melville House, 2014.

Библиография

Акопян 2004 — Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004.

Акопян 2015 — Акопян Л. О. Опера «Нос». История создания // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений: В 150 т. Т. 50. «Нос». Партитура. М.: DСSH, 2015. С. 526–531.

Анненский 1979 — Анненский И. Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979.

Баженов 1909 — Баженов Н. Н. История московского доллгауза, ныне Московской городской Преображенской больницы для душевнобольных. М.: Издание Московского городского общественного управления, 1909.

Бахтин 2000 — Бахтин М. М. Несколько отрывков из записей лекций, которые не вошли в публикацию [Гоголь] // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 2. М.: Русские словари, 2000. С. 412–427.

Бахтин 2002 — Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. С. 7–300.

Бахтин 2010 — Бахтин М. М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Языки славянских культур, 2010. Т. 4. Кн. 2. С. 511–521.

Белинский 1953а — Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 1. Статьи и рецензии. Художественные произведения. 1829–1835. М.: Изд-во АН СССР, 1953.

Белинский 1953б — Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 3. Статьи и рецензии. Пятидесятилетний дядюшка. 1839–1840. М.: Изд-во АН СССР, 1953.

Белинский 1955 — Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 6. Статьи и рецензии. 1842–1843. М.: Изд-во АН СССР, 1955.

Белый 1934 — Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л.: ОГИЗ; ГИХЛ, 1934.

Белый 2008 — Белый А. Гоголь // Гоголь в русской критике: антология / Сост. С. Г. Бочаров. М.: Фортуна, 2008. С. 264–277.

Белых, Пантелеев 1960 — Белых Г. Г., Пантелеев Л. Республика ШКИД. Л.: Советский писатель, 1960.

Бельтраме 2003 — Бельтраме Ф. К вопросу о парадоксальности богоискания в повести Гоголя «Нос» // Гоголь как явление мировой литературы / Ред. Ю. В. Манн. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 168–177.

Бердяев 1990 — Бердяев Н. А. Духи русской революции // Из глубины: Сборник статей о русской революции. М.: Издательство Московского университета, 1990. С. 55–89.

Бланк 1995 — Бланк К. По заколдованным местам Гоголя // Новое литературное обозрение. 1995. № 11. С. 177–180.

Бланк 2012 — Бланк К. Стихи капитана Лебядкина: Шостакович и Достоевский // Opera Musicologica: Научный журнал Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. 2012. № 3. С. 23–42.

Бланк 2016 — Бланк К. Шостакович, Достоевский, Лебядкин и ОБЭРИУ // Liber amicorum Людмиле Ковнацкой: сборник / Ред., сост.: О. Б. Манулкина, Л. О. Адэр, Н. К. Дроздецкая. СПб.: Библиороссика, 2016. С. 345–348.

Богданов-Березовский 1940 — Богданов-Березовский В. М. Советская опера. Л.: Издание Ленинградского отделения ВТО, 1940.

Бочаров 1999 — Бочаров С. Г. Вокруг «Носа» // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 98–120.

Бретаницкая 1974 — Бретаницкая А. Л. О музыкальной драматургии оперы «Нос» // Советская музыка. 1974. № 9. С. 47–53.

Бубенникова 1973 — Бубенникова Л. К. Мейерхольд и Шостакович (Из истории создания оперы «Нос») // Советская музыка. 1974. № 3. С. 43–48.

Букс 2004 — Букс Н. Locus-poeticus: salon de coiffure в русской культуре начала XX века // Slavic Almanac. 2004. Vol. 10. № 1. P. 2–23.

Вайскопф 2003 — Вайскопф М. Я. Птица-тройка и колесница души. М.: Новое литературное обозрение, 2003.

Вересаев 1990 — Вересаев В. Гоголь в жизни. Систематический свод подлинных свидетельств современников. М.: Московский рабочий, 1990.

Виноградов 1925 — Виноградов В. В. Гоголь и натуральная школа. Л.: Образование, 1925.

Виноградов 1976а — Виноградов В. В. Натуралистический гротеск: Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос» // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. М.: Наука, 1976. С. 5–44.

Виноградов 1976б — Виноградов В. В. Школа сентиментального натурализма // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. М.: Наука, 1976. С. 141–187.

Виноградов 1976в — Виноградов В. В. Этюды о стиле Гоголя // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. М.: Наука, 1976. С. 228–266.

Виноградов 1980 — Виноградов В. В. Проблема сказа в стилистике // Виноградов В. В. О языке художественной прозы: Избранные труды. М.: Наука, 1980. С. 42–55.

Виноградов 1990 — Виноградов В. В. Язык Гоголя // Виноградов В. В. Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя: Избранные труды. М.: Наука, 2003. С. 271–290.

Виноградов 2003 — Виноградов В. В. Язык Гоголя и его значение в истории русского языка // Виноградов В. В. Язык и стиль русских писателей. От Гоголя до Ахматовой: Избранные труды. М.: Наука, 2003. С. 54–96.

Витгенштейн 2018 — Витгенштейн Л. Философские исследования. М.: АСТ, 2018.

Гинзбург 1977 — Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л.: Художественная литература, 1977.

Гиппиус 1966 — Гиппиус В. В. Творческий путь Гоголя // Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.: Наука, 1966. С. 46–200.

Гончаров 1997 — Гончаров С. Л. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1997.

Горный 2000 — Горный С. Санкт-Петербург (Видения) / Сост., вступ. статья и комментарии А. М. Конечного. СПб.: Гиперион, 2000.

Григорьев 1967 — Григорьев А. А. Литературная критика. М.: Художественная литература, 1967.

Гуковский 1959 — Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л.: ГИХЛ, 1952.

Демиденко 2011 — Демиденко Ю. Б. Рестораны, трактиры, чайные... Из истории общественного питания в Петербурге XVIII — начала XX века. М.: Центрополиграф, 2011.

Дилакторская 1984 — Дилакторская О. Г. Фантастическое в повести Н. В. Гоголя «Нос» // Русская литература. 1984. № 1. С. 153–166.

Дилакторская 1995 — Дилакторская О. Г. Художественный мир петербургских повестей Н. В. Гоголя // Гоголь Н. В. Петербургские повести / Издание подготовила О. Г. Дилакторская. СПб.: Наука, 1995. С. 207–257.

Дмитриев 2004 — Дмитриев П. В. Третий нос: В Мариинском театре состоялась премьера оперы Дмитрия Шостаковича // Невское время. 2004. 16 апреля. № 70. С. 10.

Дмитриева 2011 — Дмитриева Е. Е. Н. В. Гоголь в западноевропейском контексте: между языками и культурами. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 271–305.

Долин 2020 — Долин А. «Нос, или Заговор „не таких“» — Шостакович, Гоголь, Мейерхольд встречаются на страшной ярмарке. Мультфильм о крахе авангарда от классика анимации Андрея Хржановского (27.01.2020). URL: <https://meduza.io/feature/2020/01/27/nos-ili-zagovor-netakih-shostakovich-gogol-meyerhold-vstrechayutsya-na-strashnoy-yarmarke> (дата обращения 31.03.2021).

Дружинин 2012 — Дружинин П. А. Идеология и филология. Ленинград, 1940-е годы: В 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2012. Т. 2.

Евдокимова 2002 — Евдокимова С. Город земной и град небесный: Петербург в повести Гоголя «Нос» // Петербургская тема и «Петербургский текст» в русской литературе XVIII–XX веков / Ред. В. М. Маркович. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2002.

Ермаков 1999 — Ермаков И. Д. Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя // Ермаков И. Д. Психоанализ литературы: Пушкин, Гоголь, Достоевский. М.: Новое литературное обозрение, 1999.

Ермилов 1952 — Ермилов В. В. Гоголь. М.: Советский писатель, 1952.

Зеньковский 1961 — Зеньковский В. В. Н. В. Гоголь. Париж: YMCA-Press, 1961.

Иваницкий 2003 — Иваницкий А. И. Гоголь и Гофман: гротеск и его преодоление // Н. В. Гоголь и мировая культура: Вторые гоголевские чтения. Сборник докладов. М.: Книжный дом «Университет», 2003. С. 167–180.

Козинцев Г. М. Пространство трагедии (Дневник режиссера). Л.: Искусство, 1983.

Левая 2010 — Левая Т. Н. Необарокко и абсурд (еще раз об опере «Нос» Шостаковича) // Этот многообразный мир музыки: Сборник статей к 80-летию М. Г. Арановского. М.: Государственный Институт искусствознания, 2010. С. 386–391.

Летопись жизни и творчества Шостаковича 2016 — Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича: В 5 т. Т. 1: 1903–1930. М.: DСSH, 2016.

Лотман 1974 — Лотман Ю. М. Гоголь и соотнесение «смеховой культуры» с комическим и серьезным в русской национальной традиции // Материалы I Всесоюзного (5) симпозиума по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1974. С. 131–133.

Лотман 2015 — Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство-СПб, 2002. С. 208–221.

Макогоненко 1985 — Макогоненко Г. П. Гоголь и Пушкин. Л.: Советский писатель, 1985.

Мандельштам 1902 — Мандельштам И. Е. О характере гоголевского стиля: глава из истории русского литературного языка. Гельсингфорс: Новая типография Гувудстадсбладет, 1902.

Манн 1973 — Манн Ю. В. Эволюция гоголевской фантастики // К истории русского романтизма: Сборник статей. М.: Наука, 1973. С. 219–258.

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

Манн 1999 — Манн Ю. В. Встреча в лабиринте (Франц Кафка и Николай Гоголь) // Вопросы литературы. 1999. № 2. С. 162–186.

Маркович 1989 — Маркович В. М. Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л.: Художественная литература, 1989.

Мережковский 1906 — Мережковский Д. С. Гоголь и черт: Исследование. М.: Скорпион, 1906.

Минц 2001 — Минц К. Б. Обэриуты. Публ. А. Минц // Вопросы литературы. 2001. № 1. С. 227–294.

Мочульский 1976 — Мочульский К. В. Духовный путь Гоголя. Париж: YMCA-Press, 1976.

Набоков 1996 — Набоков В. В. Николай Гоголь // Набоков В. В. Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев. М.: Независимая газета, 1996. С. 21–130.

Панова 2017 — Панова Л. Г. Мнимое сиротство: Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма. М.: ИД ВШЭ, 2017.

Пантелеев 1980 — Пантелеев Л. Где вы, герои «Республики ШКИД» // Пантелеев Л. Приоткрывая дверь. Л.: Советский писатель, 1980. С. 189–190.

Пильщиков 2019 — Пильщиков И. А. К поэтике и семантике гоголевского «Носа», или Что скрывают говорящие детали // Литературоман(н)ия: к 90-летию Юрия Владимировича Манна. М.: РГГУ, 2019. С. 218–237.

Плетнева 2003 — Плетнева А. А. Повесть Н. В. Гоголя «Нос» и лубочная традиция // Новое литературное обозрение. 2003. № 61. С. 152–163.

Попова 2009 — Попова И. Л. Рабле и Гоголь как научный сюжет М. М. Бахтина // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2009. Т. 68. № 6. С. 12–18.

Пропп 1988 — Пропп В. Я. Природа комического у Гоголя. Публ. В. И. Ереминой // Русская литература. 1988. № 1. С. 27–43.

Пропп 1999 — Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). М.: Лабиринт, 1999.

Рассовская 2003 — Рассовская Л. П. Кощунственные произведения Пушкина и Гоголя («Гавриилиада» и «Нос») // Вестник СамГУ. 2003. Специальное издание. С. 32–44.

Реснянский, Чикин 2009 — Реснянский С. И., Чикин Б. Н. Дали и Гоголь // Реснянский С. И., Чикин Б. Н. Мерцание тайны. Другие миры. М.: Юнити, 2009. С. 74–87.

Розанов 1995 — Розанов В. В. Гений формы (К 100-летию со дня рождения Гоголя) // Розанов В. В. Собрание сочинений. О писательстве и писателях. М.: Республика, 1995. С. 345–352.

Розанов 2010 — Розанов В. В. Опавшие листья <Короб первый> // Розанов В. В. Собрание сочинений. Листва. М.: Республика; СПб.: Росток, 2010.

Санников 1999 — Санников В. З. Русский язык в зеркале языковой игры. М.: Языки русской культуры, 1999.

Светлов 1998 — Светлов С. Ф. Петербургская жизнь в конце XIX столетия (в 1892 году). СПб.: Балтийские сезоны, 2008.

Слонимский 1923 — Слонимский А. Л. Техника комического у Гоголя. Пг., 1923.

Степанов 1958 — Степанов Н. Л. Комментарии // Гоголь. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 3. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1938.

Тарасенков 1902 — Тарасенков А. Т. Последние дни жизни Гоголя. Записки его современника, доктора А. Тарасенкова. Издание второе, дополненное по рукописи. М.: Товарищество скоропечатни А. А. Левенсон, 1902.

Тименчик 2017 — Тименчик Р. Д. Руки брадобрея // Тименчик Р. Д. Статьи о русской литературе прошлого века. М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2017. С. 516–549.

Топоров 2003 — Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб.: Искусство—СПБ, 2003.

Тынянов 1921 — Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии). Пг.: ОПОЯЗ, 1921.

Тынянов 1977а — Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 150–166.

Тынянов 1977б — Тынянов Ю. Н. О сюжете и фабуле в кино // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 324–325.

Ульянов 1959 — Ульянов Н. И. Арабеск или апокалипсис? // Новый журнал. 1959. № 57. С. 116–131.

Успенский 2004 — Успенский Б. А. Время в гоголевском «Носе» («Нос» глазами этнографа) // Успенский Б. А. Историко-филологические очерки. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 49–68.

Федосюк 2020 — Федосюк М. А. Что непонятно у классиков, или Энциклопедия русского быта XIX века. М.: Флинта, 2020.

Фрейд 2006 — Фрейд З. Жуткое // Фрейд З. Собрание сочинений: В 10 т. М.: Фирма СТД, 2003–2008. Т. 4. Психологические сочинения. С. 261–297.

Чернышевский 1947 — Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений: В 15 т. Т. 3. Очерки гоголевского периода русской литературы. М.: ОГИЗ; ГИХЛ, 1947.

Чижевский 1951 — Чижевский Д. И. Неизвестный Гоголь // Новый журнал. 1951. № 27. С. 142–143.

Чижевский 1997 — Чижевский Д. И. О «Шинели» Гоголя / Примеч. и подгот. текста М. Васильевой // Дружба народов. 1997. № 1. С. 199–205.

Чижевский 2010 — Чижевский Д. И. Гоголь как художник и мыслитель. Публ. и комм. В. В. Янцена // Вопросы философии. 2010. № 1. С. 118–129.

Шварц 1990 — Шварц Е. Л. Живу беспокойно... Из дневников. Л.: Советский писатель, 1990.

Эйхенбаум 1922 — Эйхенбаум Б. М. Молодой Толстой. Петербург; Берлин: Издательство З. И. Гржебина, 1922.

Эйхенбаум 1924а — Эйхенбаум Б. М. Иллюзия сказа // Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу: Сборник статей. Л.: Academia, 1924. С. 152–156.

Эйхенбаум 1924б — Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу: Сборник статей. Л.: Academia, 1924. С. 171–195.

Эмерсон 2011 — Эмерсон К. Литературные теории 1920-х годов: Четыре направления и один практикум // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи / Ред. Е. Добренко, Г. Тиханов. М.: НЛО, 2011. С. 207–247.

Эткинд 1994 — Эткинд А. М. Эрос невозможного (История психоанализа в России). М.: Гнозис Прогресс-Комплекс, 1994.

Ямпольский 1998 — Ямпольский М. Б. Беспмятство как исток (читая Хармса). М.: Новое литературное обозрение, 1998.

Blank 2017 — Blank K. Praising the Name: The Religious Theme in Daniil Kharms // Blank K. Spaces of Creativity: Essays on Russian Literature and the Arts. Boston: Academic Studies Press, 2017. P. 106–129.

Bowman 1952 — Bowman H. E. «The Nose» // The Slavonic and East European Review. Vol. 31. № 76 (December 1952). P. 204–211.

Cornell 2002 — Cornell J. F. Anatomy of a Scandal: Self-Dismemberment in the Gospel of Matthew and in Gogol's «The Nose» // Literature and Theology: An International Journal of Religion, Theory, and Culture. Vol. 16, № 3 (September 2002). P. 275.

Cornwell 2004 — Cornwell N. The Absurd in Gogol and Gogol Criticism // Essays in Poetics: The Journal of the British Neo-Formalist Circle. Vol. 29. № 9 (Autumn 2004). P. 1–16.

Dalí 1971 — Dalí S. Oui 1: La revolution paranoiaque-critique. Paris: Editions Denoel/Gonthier, 1971.

de Diego 2018 — de Diego E. Gala: Ni musa ni esposa // El País Semanal (June 27, 2018). URL: https://elpais.com/elpais/2018/06/21/eps/1529594991_371039.html (дата обращения: 8.04.2021).

Emerson 2002 — Emerson C. Coming to Terms with Bakhtin's Carnival: Ancient, Modern, sub Specie Aeternitatis // Bakhtin and the Classics / Ed. R. Bracht Branham. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2002. P. 5–26.

Emerson 2004 — Emerson C. Shostakovich and the Russian Literary Tradition // Shostakovich and His World / Ed. Laurel Fay. Princeton: Princeton University Press, 2004. P. 183–226.

Emerson 2011 — Emerson C. Literary Theory in the 1920s: Four Options and a Practicum // A History of Russian Literary Theory and Criticism. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2011. P. 64–89.

Erlich 1956 — Erlich V. Gogol and Kafka: Note on 'Realism' and 'Surrealism' // For Roman Jakobson / Ed. Morris Halle et al. The Hague: Mouton, 1956. P. 100–108.

Evdokimov 1961 — Evdokimov P. Gogol et Dostoïevski ou la Descente aux enfers. Paris: Desclée de Brouwer, 1961.

Fanger 1979 — Fanger D. The Creation of Nikolai Gogol. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.

Fay 1984 — Fay E. The Punch in Shostakovich's Nose // Russian and Soviet Music: Essays for Boris Schwarz / Ed. M. H. Brown. Ann Arbor: University of Michigan Research Press, 1984. P. 229–243.

Fetzer, Lawson 1978 — Fetzer L., Lawson R. H. Den Tod zur Schau gestellt: Gogol und Kafkas' Hungerkünstler // Modern Austrian Literature. 1978. Vol. 11. № 1. P. 167–177.

Finkelstein 1996 — Finkelstein H. Salvador Dalí's Art and Writing, 1927–1942: The Metamorphosis of Narcissus. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Finlay 1983 — Finlay C. R. Operatic Translation and Shostakovich: The Nose // Comparative Literature. Vol. 35. № 3. Summer 1983.

Gough 2010 — Gough M. Kentridge's Nose // October. Vol. 134. Fall 2010. P. 3–27.

Hodgart 2010 — Hodgart M. Satire: Origins and Principles. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers, 2010.

Holquist 1967 — Holquist M. The Devil in Mufti': The Märchenwelt in Gogol's Short Stories // PMLA 82. № 5 (October 1967). P. 352–362.

Holquist 2000 — Holquist M. The Tyranny of Difference: Gogol and the Sacred // Cold Fusions: Aspects of the German Cultural Presence in Russia / Ed. G. Barabtarlo. New York: Berghahn Books, 2000. P. 74–101.

Ilie 1968 — Ilie P. The Surrealist Mode in Spanish Literature: An Interpretation of Basic Trends from Post-Romanticism to the Spanish Vanguard. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1968.

Ivanits 1989 — Ivanits L. Russian Folk Belief. Armonk, NY: M. E. Sharpe, 1989.

Karlinsky 1976 — Karlinsky S. The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol. Chicago: University of Chicago Press, 1976.

Karst 1975 — Karst R. The Reality of the Absurd and the Absurdity of the Real: Kafka and Gogol // Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal. Vol. 9. № 1: Literature and Ideas (Fall 1975). P. 67–81.

Lacan 1966 — Lacan J. Écrits. Paris: Éditions du Seuil, 1911.

McCarthy 1998 — McCarthy M. *Spoken Language and Applied Linguistic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Maguire 1994 — Maguire R. A. *Exploring Gogol*. Stanford: Stanford University Press, 1994.

Merrill 1990 — Merrill R. *The Grotesque in Music: Shostakovich's Muse* // *Russian Literature Triquarterly*. 1990. № 23. P. 303–314.

Meyer 2000 — Meyer P. *The Fantastic in the Everyday: Gogol's 'Nevsky Prospect' and Hoffmann's 'A New Year's Eve Adventure'* // *Cold Fusions: Aspects of the German Cultural Presence in Russia* / Ed. G. Barabtarlo. NY: Berghahn Books, 2000. P. 62–73.

Meyer 2008 — Meyer P. *How the Russians Read the French: Lermontov, Dostoevsky, Tolstoy*. Madison: University of Wisconsin Press, 2008.

Minder 2018 — Minder R. *Dalí's Wife Was More Than Model and Muse* // *New York Times*. 2018, July 30. Section C, 1.

Moon 1992 — Moon R. *Textual Aspects of Fixed Expressions in Learners' Dictionaries* // *Vocabulary and Applied Linguistics* / Ed. P. J. Arnaud and H. Béjoint. Basingstoke: Macmillan, 1992. P. 13–27.

Morson 1992 — Morson G. S. *Gogol's Parables of Explanations: Nonsense and Prosaics* // *Essays on Gogol: Logos and the Russian Word* / Ed. S. Fusso and P. Meyer. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1992. P. 200–239.

Morson 1994 — Morson G. S. *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*. New Haven: Yale University Press, 1994.

Obolensky 1984 — Obolensky A. P. *Gogol and Hieronymus Bosch: A Comparative Essay* // *Transactions of the Association of the Russian-American Scholars in the USA*. New York: Association of Russian-American Scholars in the USA, 1984. P. 115–132.

Reyffman 2016 — Reyffman I. *How Russia Learned to Write: Literature and the Imperial Table of Ranks*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2016.

Scollins 2017 — Scollins K. *Acts of Logos in Pushkin and Gogol: Petersburg Texts and Subtexts*. Boston: Academic Studies Press, 2017.

Seifrid 1993 — Seifrid T. *Suspicion toward Narrative: The Nose and the Problem of Autonomy in Gogol's 'Nos'* // *The Russian Review*. Vol. 52. № 3. July 1993. P. 382–396.

Shukman 1989 — Shukman A. *Gogol's 'The Nose' or the Devil in the Works* // *Nikolai Gogol: Text and Context* / Ed. Jane Grayson and Faith Wigzell. London: Macmillan, 1989. P. 64–82.

Solly 2018 — Solly M. *Why Gala Dalí — Muse, Model and Artist — Was More Than Just Salvador's Wife* // *Smithsonian.Com* (July 30, 2018). URL:

<https://www.smithsonianmag.com/smart-news/whygala-dalimuse-model-and-artistwas-more-just-salvadors-wife-180969776/> (дата обращения: 08.04.2021).

Spycher 1963 — Spycher P. N. V. Gogol's 'The Nose': A Satirical Comic Fantasy Born of an Impotence Complex // *Slavic and East European Journal*. 1963. Vol. 7. № 4. P. 361–374.

Stender-Petersen 1922 — Stender-Petersen A. Gogol und die deutsche Romantik // *Euphorion*. 1922. № 24. S. 291–295.

Strakšiene 2009 — Strakšiene M. Analysis of Idiom Translation Strategies from English into Lithuanian // *Studies about Languages*. 2009. № 14. P. 13–19.

Strakšiene 2010 — Strakšiene M. Analysis of Idiom Translation Strategies from English into Russian // *Studies about Languages*. 2010. № 17. P. 29–33.

Strong 1955 — Strong Jr. R. L. The Soviet Interpretation of Gogol // *The American Slavic and East European Review* 14. № 4. December 1955. P. 528–539.

Struc 1971 — Struc R. Categories of the Grotesque: Gogol and Kafka // *Franz Kafka: His Place in World Literature. Proceedings of the Comparative Literature Symposium* / Ed. W. T. Zyla. Lubbock: Texas Tech University, 1971. P. 135–154.

Tcherkashina 1992 — Tcherkashina M. Gogol and Leskov in Shostakovich's Interpretation // *International Journal of Musicology*. 1992. Vol. 1. P. 229–244

Tumanov 1995 — Tumanov A. The Correspondence of Literary Text and Musical Phraseology in D. Shostakovich's Opera «The Nose» and Gogol's Fantastic Tale: Textual Changes and Compositional Devices // *The Force of Vision: Dramas of Desire; Visions of Beauty*. Tokyo: University of Tokyo Press, 1995. Vol. 1. P. 534–543.

Yankelevich 2007 — Yankelevich M. Introduction: The Real Kharms // *Kharms D. Today I Wrote Nothing: The Selected Writings of Daniil Kharms* / Ed. and transl. M. Yankelevich. New York: Overlook Duckworth, 2007. P. 11–40.

Именной указатель

- Азадовский М. К. 143
Акопян Л. О. 162, 171, 172
Александров А. А. 157
Андреев Д. Л. 174
Анненков П. В. 127
Анненский И. Ф. 95, 101, 182
- Бабель И. Э. 174
Баженов Н. Н. 129, 130, 132, 176
Бахтин М. М. 76, 77, 80,
99–101, 111
Белинский В. Г. 75, 93, 102,
103, 108
Белый Андрей (Бугаев Б. Н.) 5, 7,
75, 85
Белых Г. Г. 168
Бельтраме Ф. 117, 118
Берг А. 165, 170
Берггольц О. Ф. 174
Бердяев Н. А. 110
Бестужев-Марлинский А. А. 42
Блок А. А. 182
Богатырев П. Г. 99
Богданов-Березовский В. М. 171
Босх И. 111–114, 186
Бочаров С. Г. 114, 115
Брейгель Старший П. 111,
112, 186
Брик О. М. 99
Бродский И. А. 86, 87
- Букс Н. 39
Буслаев А. А. 99
Буслаев Ф. И. 129
- Вавилов Н. И. 174
Вайскопф М. Я. 115–118, 137
Введенский А. И. 153, 172, 174
Вельтман А. Ф. 97
Виноградов В. В. 5, 6, 75–78, 84,
93, 96–99, 135, 136, 140, 141
Витгенштейн Л. 66
Волохонская Л. 71
Вяземский П. А. 61, 73
- Гинзбург Л. Я. 151, 152
Гиппиус В. В. 104, 107, 135
Гоголь Н. В. 5, *passim*
Гончаров С. А. 117
Горный Сергей (Оцуп А. А.) 39
Гофман Э. Т. А. 140, 141, 143, 144,
146–148, 176
Грефе К.-Ф. фон 97
Грибоедов А. С. 54, 62
Григорьев А. А. 6, 7
Гуковский Г. А. 105, 143
Гумилев Н. С. 174
- Дали С. 175, 178–183, 185, 186
Даль В. И. 45, 46, 54, 68, 70, 71, 74
Де Диего Э. 182

- Де Квинси Т. 143
Де Кирико Дж. 178
Де Санглен Я. И. 97
Дилакторская О. Г. 48, 51, 53,
56–59, 124–128, 137
Дмитриев В. В. 159
Дмитриев П. В. 160
Долин А. 172
Достоевский Ф. М. 47, 48, 77, 84,
114, 129, 132, 136, 146, 152, 153,
168, 169
Драйблатт И. 72
Дьяконова Е. И. (Гала) 182
- Евдокимов П. Н. 110, 114, 121
Евдокимова С. 116
Ермаков И. Д. 134–138, 146,
148, 170
Ермилов В. В. 103, 104, 142
- Жженов Г. С. 174
- Замятин Е. И. 159
Зеньковский В. В. 95, 110, 112,
113, 135
Зихер Э. 97
- Илие П. 178
Инглиш К. 72
Ионин Г. Е. 159, 168
Йенч Э. 147
- Карлинский С. 150, 177
Карст Р. 175
Кафка Ф. 175, 176, 185
Кентридж У. 172
Козинцев Г. М. 159, 160
Комиссаров С. И. 124
- Корейша И. Я. 129, 131, 132
Корнелл Дж. Ф. 118
Корнуэлл Н. 177
Котляревский И. П. 167
Кутузов М. И. 40
Кэрролл Л. 177
- Лакан Ж. 179–181
Ленин В. И. 142, 179
Лесков Н. С. 77, 129, 132
Лисицкий Э. 172
Лотман Ю. М. 84, 101, 146
- Магритт Р. 178, 179
Магуайр Р. А. 87
Маккарти М. 81
Макогоненко Г. П. 105
Малевич К. С. 172
Мандельштам И. Е. 5, 96, 135
Мандельштам О. Э. 39, 174
Манн Ю. В. 101, 105, 110,
143–146, 150, 176, 177
Маркович В. М. 76, 79, 80
Маркс К. 142
Масальский К. П. 75
Мейер П. 142, 146
Мейерхольд В. Э. 169, 170,
172, 174
Мережковский Д. С. 109,
110, 120, 176
Меррилл Р. 165, 167
Метьюрин Ч. Р. 143
Миллер Ф. Б. 130
Миркина Р. М. 100
Миро Х. 179
Михельсон М. И. 58, 70, 130
Морсон Г. С. 150, 152
Мочульский К. В. 113, 120

Набоков В. В. 6, 85, 95, 127, 138

Оболенский А. П. 110, 113, 114

Одоевский В. Ф. 144

Олейников Н. М. 171, 172

Островский А. Н. 129

Пантелеев Л. 159, 168

Певеар Р. 71

Петр I Великий 49, 60, 120

Плетнева А. А. 128

Погодин М. П. 93

Погорельский А. (Перов-
ский А. А.) 144

Покровский Б. А. 160

Полевой Н. А. 75

Попова Л. С. 99

Прейс А. Г. 159

Пропп В. Я. 98, 99, 101

Прохоров Л. 124

Прыжов И. Г. 129, 130, 131

Пушкин А. С. 46, 61, 73, 84, 86,
91–94, 96, 112, 118, 119, 128,
135–137, 142, 143

Рабле Ф. 99, 111

Рассовская Л. П. 118, 119, 137

Рейф К.-Ф. 74

Ремизов А. М. 77

Реснянский С. И. 183

Родченко А. М. 172

Рождественский Г. Н. 160

Розанов В. В. 85, 135

Салтыков-Щедрин М. Е. 129

Самосуд С. А. 159

Санников В. З. 67

Сейфрид Т. 86

Сенковский О. И. 75, 93

Сковорода Г. С. 117

Сколлинз К. 119, 120

Скотт В. 143

Слонимский А. Л. 98, 99, 101, 135

Смолич Н. В. 159

Спайкер П. С. 136, 137

Сталин И. В. 142, 173, 174

Стендаль (Бейль А.-М.) 151

Стендер-Петерсен А. 141, 145

Степанов Н. Л. 86, 94

Степанова В. Ф. 172

Стерн Л. 97, 100, 140, 143

Стронг Р. Л. 142

Струк Р. 176

Талалай В. Л. 160

Танги И. 178

Тарасенков А. Т. 130

Татлин В. Е. 172

Тик Л. И. 140, 141, 143

Тименчик Р. Д. 39

Толстой Л. Н. 40, 129, 141,
151, 152

Топоров В. Н. 84

Туманов А. 161, 165, 166

Тургенев А. И. 47, 59

Тургенев И. С. 61

Тынянов Ю. Н. 76–78, 98, 99, 101,
149, 153, 166, 168

Ульянов Н. И. 110–114

Успенский Б. А. 101, 122, 123

Уэст М. 182

Фангер Д. 76, 86, 150

Финкельштейн Х. 179

Флоренский П. А. 114, 115, 174

- Фосс И. Г. 140
Фрейд З. 136, 146–148
Фэй Л. 164
- Хармс Д. И. 153–157, 171, 172, 174, 185
Хичкок А. 179
Ходгарт М. Дж. К. 102
Хозрев-Мирза 33, 62, 63
Холквист М. 120, 146
Хржановский А. Ю. 172, 173
Цветаева А. И. 182
Цветаева М. И. 182
- Черкашина М. Р. 164
Чернышевский Н. Г. 95, 140, 142, 148
Чижевский Д. И. 117, 153, 156, 177
Чикин Б. Н. 183
- Шаламов В. Т. 174
Шамиссо А. фон 144
- Шевырев С. П. 92, 93, 95, 109, 140
Шенберг А. 165
Шеффер А. 148
Шиллер Ф. 98
Шостакович Д. Д. 153, 159, 161–167, 169–174, 185
Шукман Э. 138, 150
- Эйхенбаум Б. М. 5, 76, 77, 98, 101, 141, 143, 161, 165, 166
Элюар П. 182
Эмерсон К. 101, 138, 168
Эрлих В. Г. 175
Эрнст М. 178, 179
Эткинд А. М. 138
- Юнг К. Г. 136
- Якобсон Р. О. 99
Ямпольский М. Б. 157
Янкелевич М. 156

Содержание

Предисловие к русскому изданию	5
Часть первая. КАК СДЕЛАН «НОС» ГОГОЛЯ	
Николай Гоголь. НОС	11
Комментарии	37
Языковая игра как двигатель сюжета	66
Часть вторая. ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОВЕСТИ	
1. Шутка, фарс, анекдот	91
2. Социальная сатира	102
3. Профанация сакрального	109
4. Хроника повседневной жизни и народных суеверий	122
5. Экскурс в подсознание	134
6. Эхо немецкого романтизма	140
7. Чистый абсурд	149
8. Опера Шостаковича «Нос»	159
9. Игра с реальностью: Гоголь, Кафка, Дали	175
Вместо заключения	186
Сокращения и условные обозначения	187
Источники	188
Библиография	190
Именной указатель	201

Научное издание

Ксана Бланк
КАК СДЕЛАН «НОС»
Стилистический и критический комментарий
к повести Н. В. Гоголя

Директор издательства *И. В. Немировский*
Заведующий редакцией *К. Тверьянович*

Ответственный редактор *И. Знаешева*
Дизайн *И. Граве*
Редактор *О. Бараш*
Корректоры *А. Семенова, И. Миронова*
Верстка *Е. Падалки*

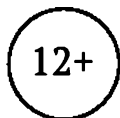
Подписано в печать 15.10.2021.
Формат издания 60 × 90 1/16. Усл. печ. л. 13,0.
Тираж 1000 экз.

Academic Studies Press
1577 Beacon Street, Brookline, MA 02446 USA
<https://www.academicstudiespress.com>

ООО «Библиороссика».
190005, Санкт-Петербург, 7-я Красноармейская ул., д. 25а

Эксклюзивные дистрибьюторы:
ООО «Караван»
ООО «КНИЖНЫЙ КЛУБ 36.6»
<http://www.club366.ru>
Тел./факс: 8(495)9264544
email: club366@club366.ru

Книги издательства можно купить
в интернет-магазине: www.bibliorossicapress.com
e-mail: sales@bibliorossicapress.ru



*Знак информационной продукции согласно
Федеральному закону от 29.12.2010 № 436-ФЗ*