

Вайскопф Михаил Яковлевич

Еврейский университет в Иерусалиме,
Израиль, 91905, Иерусалим, гора Скопус, 1
michweisskopf@gmail.com

Почему так трудно экранизировать *Шинель* Гоголя

Для цитирования: Вайскопф М. Я. Почему так трудно экранизировать *Шинель* Гоголя. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2022, 19 (3): 533–545.
<https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.308>

Гоголевская проза таит в себе множество смысловых подвохов, обусловленных религиозно-метафизической спецификой мышления писателя, надежно упрятанной под слоем гротескной фабулы и метафоричности. Это относится и к относительно раннему периоду творчества Н. В. Гоголя, но еще более обстоятельно разработан этот многоуровневый подход на петербургском материале. Уже в повести *Нос* столица империи трактуется писателем как безбожный бюрократический град, позабывший и о христианстве, и о человеческом тепле. Весь сюжет повести — это горестная пародия на христианство. *Шинель* содержит сложнейшую систему кодов, без усвоения которой производит иллюзорное впечатление реалистического произведения. Между тем ее скрытая, но поддающаяся реконструкции символика включает в себя постоянную и целенаправленную деформацию реальности — в частности, магическое искажение самой хронологии действия и его ключевых эпизодов, таких, например, как крещение героя. Гоголевский Петербург здесь представляет собой город, населенный мертвецами. Особое место в *Шинели* занимает фигура портного Петровича: в ней прочитывается и демоническая составляющая, подкрепленная множеством признаков дьявола, и указание на имя создателя Петербурга, Петра Великого, включенное в inferнальный контекст. Бездушно-бюрократический уклад смыкается в повести с темой вечного ледяного ада, в котором пребывает и сам герой, и другие обитатели этого некрополя и в котором брезжит лишь слабая надежда на духовное воскресение. Немалую роль в *Шинели* играют связи с *Золотым горшком* Э. Т. А. Гофмана: переписчик Акакий Акакиевич Башмачкин сопричастен мистике. Глубинный план повести связан с переходом от знака (буквы) к смыслу. Но обретенное значение оборачивается для героя искушением: шинель ведет героя в царство соблазнов, пробуждая неведомое ему ранее влечение к внешней реальности. Все сказанное делает чрезвычайно проблематичной адекватную экранизацию повести *Шинель*.

Ключевые слова: Н. В. Гоголь, *Петербургские повести*, экранизация, Э. Т. А. Гофман, Ф. М. Достоевский.

Проза Н. В. Гоголя таит в себе множество смысловых подвохов, обусловленных религиозно-метафизической спецификой мышления писателя, надежно упрятанной под слоем гротескной фабулы и метафоричности. Другими словами, подспудный пласт его творчества всякий раз нуждается в тщательной реконструкции. Это касается и относительно раннего периода творчества Гоголя — в частности, «Повести о том, как Иван Иванович поссорился с Иваном Никифоровичем» и, под совер-

шенно иным углом, других произведений с украинской тематикой, таких как «Вий» и «Тарас Бульба». В наибольшей концентрации, однако, такой многоплановостью отличается «Шинель». Повесть содержит сложнейшую систему кодов, без усвоения которой производит иллюзорное впечатление реалистического произведения — и даже некоего манифеста русского реализма, согласно апокрифической максиме Достоевского «Все мы вышли из “Шинели” Гоголя»¹. Между тем ее скрытая, но подпадающая реконструкции символика включает в себя постоянную и целенаправленную деформацию реальности — в частности, магическое искажение самой хронологии действия и его ключевых эпизодов, таких, например, как крещение героя. Цель работы состоит в том, чтобы продемонстрировать необычайную сложность повести, делающую «Шинель» практически невозможной для адекватной экранизации.

В статье «Иллюстрации» Ю. Н. Тынянов заметил: «Чем живее, осязательнее поэтическое слово, тем менее оно переводимо на язык живописи». И далее, с оглядкой на В. Розанова: «Самый конкретный — до иллюзий — писатель, Гоголь, менее всего поддается переводу на живопись»; «Идея по следам Гоголя, художник даст карикатуру на текст, а идея другим путем, даст другую конкретность, которая будет теснить и темнить словесную конкретность Гоголя» [Тынянов 1977: 311–312]. На мой взгляд, сказанное вполне справедливо применительно не только к статичной, а потому заведомо отрывочной иллюстрации, но, увы, и к динамичной экранизации гоголевских сочинений — особенно таких, как «Шинель», — хотя именно Тынянов деятельно участвовал в создании одноименного фильма.

Фатальным препятствием для него и других формалистов — как, впрочем, и для остальных советских интерпретаторов — оказался многосложный глубинно-символический пласт «словесной конкретности» Гоголя, о существовании которого они не догадывались. Когда Тынянов говорит, к примеру, о том, что в «Носе» смешаны визуально абсолютно несовместимые категории: часть лица и Нос — статский советник, «садящийся в дилижанс», — никаких сомнений это, конечно, не вызывает [Тынянов 1977: 318]. Но я предлагаю внимательнее присмотреться к символическому фону казусных нестыковок, созданных писателем-мистиком. Часть лица довольно спорно соотносена тут с носом как барочной аллегорией Св. Духа, деградировавшего в бездушном карьерно-бюрократическом царстве.

С первых же слов действие повести приурочено к 25 марта — т. е. к Благовещению² — и тем самым налагается на евангельский подтекст. А Петербург между тем дан как абсолютно безбожный город³, одержимый чиновничьей и прочей суетой. Главный храм столицы в этот великий праздничный день пуст, увеселительные же заведения открыты (кстати, вопреки формальному запрету). Еще одна ключевая, но при этом как бы утопленная или замаскированная датировка: дело происходит в пятницу, т. е. в особо маркированный для христиан день недели. Вообще же под видом «странного происшествия» у Гоголя обрисован здесь распад христианского

¹ См.: [Соловьев 1891: 89; Бочаров, Манн 1988: 183–185]. Есть и другие точки зрения, где авторство приписывается французскому критику Эжену Воюэ, который опубликовал в “Revue des Deux Mondes” (1885) статью о Достоевском [Рейсер 1968: 184–187].

² На то, что события повести приурочены к Благовещению, указывали И. Д. Ермаков [Ермаков 1924: 207], О. Г. Дилакторская [Дилакторская 1986: 86–92].

³ Об этой подоплеке повести см.: [Ульянов 1959: 130–131].

сообщества как единого, по ап. Павлу, «Тела Христова», а сама жизнь столицы является собой горестную пародию на Новый Завет. Вот наиболее значимый ее пример. В **пятницу, в сумерках**, Майор Ковалев, скорбя об утрате своего носа, причитает: «Боже мой! Боже мой! За что это такое несчастье?»⁴ Это почти кощунственная, но продиктованная религиозным отчаянием писателя, цитата из Евангелия — возглас Спасителя, распинаемого именно в **пятницу, вечером**: «Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?» (Мф. 27:46). Возможно ли передать всю эту символику средствами кино?

Тем не менее, как не раз отмечалось — Андреем Белым, Ю. М. Лотманом и др., в собственно визуальном плане Гоголь все же очень близок именно к поэтике кино, к технике смены крупного и дальнего планов; а применительно к одной динамической сцене «Тараса Бульбы» Белый говорит даже о «чуде ракурса» [Белый 1934: 131]. Следует уточнить, правда, что в таких случаях подразумевается преимущественно украинская («малороссийская»), т. е. наиболее живописная и насыщенная пейзажной энергетикой часть его прозы. Но это ничего не говорит о других, семантически насыщенных слоях украинских циклов, где прячутся вещи, в сегодняшних технических условиях решительно не поддающиеся экранизации и — что несравненно важнее — взрывающие привычное представление о сюжете.

В начале «Повести о том, как Иван Иванович поссорился с Иваном Никифоровичем» сообщается среди всего прочего, что один из ее персонажей — Пупопуз — «**до сих пор** еще... обедает **по воскресным дням** у судьи»⁵, при этом судья обозначается как «покойный» (Повесть. С. 224). А в конце текста рассказчик, снова навещая Миргород и своих героев, с утрированным умилением вспоминает прошлое, бросая как бы вскользь: «Судья Демьян Демьянович уже тогда был покойником» (Повесть. С. 275). Остается предположить, что воскресал он именно по этим **воскресным дням**, потчuya других — впрочем, ничуть не более живых — насельников города, самим названием символизирующего весь наш земной мир («Скучно на этом свете, господа!»). Город-мир предстает как скопище мертвецов, приводимых в действие копеечными «страстями»; от грозно восстающих трупов «Страшной местности» и «Вия» их отличает разве что непроходимое убожество.

Впрочем, упомянутое здесь гастрономическое воскресение — лишь одна из гоголевских ловушек такого рода, перечень которых я опускаю. На сей раз я ограничусь значительно более поздней и несравненно более изощренной «Шинелью» — на мой взгляд, самым сложным произведением Гоголя и одним из самых сложных памятников европейской литературы. Предлагаю простой монтаж соответствующих мест повести. По необходимости за рамками изложения останется почти вся — к слову сказать, огромная — историко-литературная проблематика «Шинели». Итак:

Родился Акакий Акакиевич против ночи, **если только не изменяет память**, на 23 марта. **Покойница** матушка, чиновница и очень хорошая женщина, расположилась, как следует, окрестить ребенка. **Матушка еще лежала на кровати против дверей...** (Шинель. С. 142)⁶.

⁴ Цит. по: [Гоголь 1938]. (Далее — Шинель.) С. 64.

⁵ Цит. по: [Гоголь 1937]. (Далее — Повесть.) С. 225–226.

⁶ Здесь и далее выделено мной. — М. В.

Родильнице предоставили на выбор любое из трех [имен], какое она хочет выбрать: Моккия, Соссия или назвать ребенка во имя мученика Хоздазата. «Нет, — подумала **покойница**, — имена-то все такие». Чтобы угодить ей, развернули календарь в другом месте; вышли опять три имени: Трифилий, Дула и Варахасий. Вот это наказание, — проговорила **старуха**, — какие все имена; я, право, никогда и не слыхивала таких (Шинель. С. 142).

«Ну, уж я вижу, — сказала **старуха**, — что, видно, его такая судьба. Уже если так, пусть лучше будет он называться, как и отец его. Отец был Акакий, так пусть и сын будет Акакий». **Таким образом и произошел Акакий Акакиевич**. Ребенка окрестили... (Шинель. С. 142).

Перед нами ступенчатая, тщательно выстроенная фикция, которая оставляет читателя в полном неведении относительно сути происходящего.

Начну с того, что «старухи» и в те времена не рожали, не говоря уже о «покойницах». Понятно, что речь тут идет о той же самой мертвечине, что изображена была в повести о двух Иванах, — только здесь она скреплена уже не с малороссийской травестией вселенского града, а с Петербургом, холодным (во всех смыслах) средоточием империи, к которому Гоголь, судя по «петербургским повестям», питал поистине мистический страх.

Лишь в двух случаях из шести определение «покойница» или «старуха» в повести отсутствует: один раз автор называет ее «родильницей», а другой — просто «матушкой»: «Матушка еще лежала на кровати против дверей» (Шинель. С. 142), — т. е., добавим, именно так, как укладывают покойников. Если же вспомнить, что к ним причислен и отец новорожденного (он «**был Акакий**»), станет ясно, что в «Шинели» запечатлен мертворожденный герой, произошедший от брачного союза двух мертвецов⁷.

Дело, очевидно, не только в самом герое и его родителях: мертв весь этот город как таковой. Соответственно, в нем размыта или просто устранена граница между живым и мертвым:

...сторож, должен был возвратиться ни с чем, давши отчет, что **не может больше прийти, и на запрос «почему?» выразился словами: «Да так, уж он умер, четвертого дня похоронили»** (Шинель. С. 169).

В полиции сделано было распоряжение **поймать мертвеца во что бы то ни стало, живого или мертвого**, и наказать его, в пример другим, жесточайшим образом, и в том едва было даже не успели (Шинель. С. 170).

По Петербургу пронеслись вдруг слухи, что у Калинкина моста и далеко подальше **стал показываться по ночам мертвец** в виде чиновника, ищущего какой-то утащенной шинели (Шинель. С. 169).

С другой стороны, мы не можем с непреложной достоверностью решить, относится ли эта мертвенность лишь к сущностному видению империи в глазах Гоголя или же она помимо того является скрытым указанием на демиургическое своево-

⁷ Скучность воображения и слабое знакомство с киноведением не позволяют мне представить, какими нынешними средствами смогло бы кино передать эту символическую подоплеку происходящего — хотя на один, и весьма удачный, пример позволительно будет все же сослаться: это блестящий британский фильм «Другие» («The Others», 2001, реж. Алехандро Аменабар).

лие авторской фантазии, заgrimированной под нарождавшийся как раз тогда прореализм. На последнюю игровую возможность указывает, в частности, фиктивная родословная героя:

Фамилия чиновника была Башмачкин. Уже по самому имени видно, что она когда-то произошла от башмака; но когда, в какое время и каким образом произошла она от башмака, ничего этого не известно. И отец, и дед, и даже **шурин**, и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах, переменяя только раза три в год подметки (Шинель. С. 142).

Сто лет назад формалист Б. М. Эйхенбаум в своей нашумевшей статье о «Шинели» то обстоятельство, что среди предков героя почему-то назван «шурин», отнес к каламбурным чертам гоголевского комического сказа, доведенным до абсурда [Эйхенбаум 1969: 313]. На мой взгляд, дело совсем в ином: какой, собственно, шурин, т. е. **брат жены**, мог быть у холостого Башмачкина?

Ничуть не более достоверно описано также крещение героя, решительно нарушающее и канон, и реальные традиции. Во-первых, оно тут дано незамедлительно вслед за его рождением, хотя, согласно обычаю, после него должно пройти хотя бы несколько дней. Во-вторых, полагалось совершать его в церкви и только в исключительных случаях — на дому. В-третьих, не принято было проводить его «против ночи», как это делается в повести, — предпочиталось утреннее или дневное время, обычно после литургии. Даже выбор имен в святцах (как давно подметил эмигрантский исследователь Д. И. Чижевский) выдуман повествователем: в указанных местах их нет [Чижевский 1938: 172–195]. Показательно также целенаправленное исключение священника из итогового текста (в черновиках он еще присутствовал): получилось, что таинство вообще проводилось без него. Перечисленные правила нарушаются лишь в особых случаях, связанных с условиями малонаселенной и труднодоступной для клира местности либо с угрозой для жизни младенца, но у Гоголя, как вытекает из контекста, все происходит в столице и никакой опасности для того, кого крестят, нет. Заведомо неразрешимым остается вопрос: показана ли здесь черная месса, сообразная теме и городу, или же это забавы авторского воображения, подсмеивающегося над доверчивым читателем?

Абсолютно фиктивно и само время сюжета, схваченное оцепенелой статикой ахронного героя:

Когда и в какое время он поступил в департамент и кто определил его, этого никто не мог припомнить. Сколько ни переменялось директоров и всяких начальников, его видели всё на одном и том же месте, в том же положении, в той же самой должности, тем же чиновником для письма, так что потом уверились, что **он, видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове** (Шинель. С. 143).

Для лучшего уяснения проблемы времени в «Шинели» нам стоит обратиться к хронологическим указаниям Гоголя. Подсчитываем:

Акакий Акакиевич думал, думал и решил, что нужно будет уменьшить обыкновенные издержки, хотя, **по крайней мере, в продолжение одного года...** (Шинель. С. 154).

В продолжение **каждого месяца** он хотя один раз наведывался к Петровичу... (Шинель. С. 155).

Еще каких-нибудь два-три месяца небольшого голодания... (Шинель. С. 155).

Об этом думали **еще за полгода прежде и редкий месяц не заходили** в лавки при-
меняться к ценам... (Шинель. С. 155).

И наконец: «Петрович провозился за шинелью всего **две недели...**» (Шинель. С. 155). Между тем действие завязывается по мере усиления мороза. Но теперь, уже после изготовления шинели, рассказчик как ни в чем не бывало сообщает: «Начинались уже довольно крепкие морозы и, казалось, грозили еще более усилиться» (Шинель. С. 156). Все это значит, что перед нами **вечная зима** — т. е. царство ада, его версия, хорошо известная в поэтике романтизма. Это тот самый inferнальный итог, к которому у Андерсена стремится Кай, околдованный демонической Снежной королевой: напомню, что в ее дворце он тщетно пытается сложить из льда слово «**вечность**».

В «Шинели», однако, постоянно пересекаются мотивы снега и бумаги — так, сначала на Башмачкина глумливые сослуживцы сыпят бумажки, называя это снегом, а потом, ближе к концу повести, он действительно будет осыпан снегом. Не знаю, каким способом кино сможет передать эту почти тождественную символику мотивов? Хотя возможно, что такие метафорические средства для нее все же найдутся.

Пока нас занимает, тем не менее, создатель самой шинели — портной Петрович. Он обрисован в утрированно натуралистических или протореалистических, приземленно бытовых тонах, соответствующих крепнувшей в начале 1840-х гг. (время создания повести) моде на показ маленького человека в его либо комическом, либо трогательном повседневном убожестве. Но перед нами всего лишь гоголевская микрия, скрывающая совершенно иные, главные аспекты внешне заурядного и безобидного образа.

Акакий Акакиевич решил, что шинель нужно будет снести к Петровичу, портному, жившему где-то в четвертом этаже по черной лестнице, который, несмотря на свой **кривой глаз и рябизну по всему лицу**, занимался довольно удачно починкой чиновничьих и всяких других панталон и фраков... (Шинель. С. 147–148).

...увидел Петровича, сидевшего на широком деревянном некрашеном столе и **подвернувшего под себя ноги свои, как турецкий паша**. <...> И прежде всего бросился в глаза **большой палец, очень известный Акакию Акакиевичу, с каким-то изуродованным ногтем, толстым и крепким, как у черепахи череп** (Шинель. С. 148–149). А вот я лучше приду к нему в воскресный день утром: он после канунешной **субботы будет косить глазом** и заспавшись... (Шинель. С. 152).

На деле эта вроде бы заурядная и полукомическая фигура преподносится в подчеркнута демонических тонах⁸. Само слово *черт* пять раз встречается в повести, из них четыре раза — в связи с Петровичем. Даже смрад его обиталища имеет двойной смысл: это и «низкая» подробность во вкусе натуралистической — то бишь протореалистической — поэтики, и обычная примета беса в литературном

⁸ О демоничности фигуры портного Петровича см. [Чижевский 1938].

сознании (ср. жилище полудемонических контрабандистов в лермонтовской «Тамани»: «Там нечисто» [Лермонтов 1990: 190]. Маркированная тут его «турецкая» поза, пусть и характерная для портных, у Гоголя — обычная примета бесовщины. *Кривой и рябой* в фольклоре, особенно украинском, соприродном Гоголю, — расхожая маркировка дьявола. Сам его «изуродованный ноготь», соотнесенный с хтонической «черепахой», дан подчеркнуто крупным планом, что Эйхенбаум несколько наивно объяснил поэтикой «гротеска», хотя это явный реликт сатанинской хромоты. Петрович изображен в ауре курьезной алкогольной набожности, отразившейся в его привычке напиваться по всем церковным праздникам, — но здесь мы узнаем, что пьет он как раз по субботам («шабаш» в народном сознании). Словом, везде и всюду бытовой ряд в «Шинели» великолепно выполняет роль камуфляжа.

Чрезвычайно значим в то же время ракурс в описании встречи героя с портным, изуродованный ноготь которого оказывается на переднем плане. Вся эта сцена передает зловещую диспропорцию фигур, причем не только внешнюю, но и глубинно-смысловую:

— Что же такое? — сказал Петрович и обсмотрел в то же время своим единственным глазом весь вицмундир его, начиная с воротника до рукавов, **спинки**, фалд и петель, — что все было ему очень знакомо, **потому что было собственной его работы** (Шинель. С. 150).

Итак, Петрович, сидя **перед** визитером, своим единственным глазом просматривает его *спинку* — т. е. взглядом пронизывает его насквозь. Следует двусмысленное уточнение: ведь все это «было собственной его работы». Иначе говоря, в издании привносится оттенок магической одушевленности.

Позднее магическая диспропорция персонажей снова будет передана посредством, казалось бы, второстепенной детали:

Он вынул шинель из **носового платка, в котором ее принес; платок был только что от прачки, он уже потом свернул его и положил в карман для употребления** (Шинель. С. 156).

Как видим, речь идет о платке именно карманном, носовом (я здесь оставляю в стороне важный сам по себе вопрос о специфической «носологии» писателя). В то время платки часто бывали довольно большими, но, конечно, не настолько, чтобы в такой, карманный, можно было упаковать целую шинель с меховым воротником.

А потом, когда Башмачкин облачился в обновку,

Петрович вышел вслед за ним и, оставаясь на улице, долго еще смотрел издали на шинель и потом пошел нарочно в сторону, чтобы, обогнувши кривым переулком, забежать вновь на улицу и **посмотреть еще раз на свою шинель с другой стороны, то есть прямо в лицо** (Шинель. С. 157).

Шинель вообще тяготеет у Гоголя к персонификации (отсюда и появление у шинели «лица») — ведь герой мечтал найти в ней «какую-то приятную подружку жизни», готовую проходить вместе с ним «жизненную дорогу». Встает вопрос об инфернальной демиургии Петровича. Американский исследователь Д. Ранкур-

Лаферрьер уже увязывал образ этого бесовского пьяницы и табачника с Петром Великим как «антихристом» в народном восприятии [Rancour-Laferriere 1982: 227]. Вообще говоря, имя Петр часто, уже с «Вечеров на хуторе близ Диканьки», окружено было у Гоголя демонологической аурой: здесь и Петрусь, продавший душу черту в «Вечере накануне Ивана Купала», и сатанинский Петро в «Страшной мести».

Не только в «Шинели», но и в других повестях петербургского круга имя создателя города подается в демонологическом контексте. «Шинель» же была написана в период гоголевского сближения со славянофилами, страстно ненавидевшими и самого Петра Великого, и «Петра творенье» (которому они противопоставляли благочестивую Москву). В первом издании «Портрета» антихриста-ростовщика звали **Петромихали** — ср. знаменитый псевдоним царя: **Петр Михайлов**. В «Шинели» же первый российский император — это некое инфернальное божество, сквозящее за портным Петровичем.

Важно принять во внимание и то обстоятельство, что Гоголь работал над «Шинелью», в частности, тогда, когда жил у своего старого друга М. П. Погодина, как раз готовившего передовую статью для первого же номера своего «Москвитянина» — «Петр Великий» (позднее, однако, Гоголь бесцеремонно обругает Погодина в своей публицистике). То был экстагический панегирик вездесущему и всеведущему демиургу, создателю имперской России, «у которого в руках концы всех наших нитей соединяются в один узел»; **«Он видит все»; «Вы получаете чин — по табели о рангах Петра Великого»**. Применительно к нашей теме самое знаменательное в этом дифирамбе, пожалуй, то, что император запечатлен в нем как некий патрон и предтеча гоголевского портного: **«Пора одеваться — наше платье сшито по фасону, данному Петром Первым, мундир — по его форме»** [Москвитянин 1841: 3, 9–10]. Но ведь Петрович выказывает и черты бюрократического демиурга. Во время осмотра старой, прохудившейся шинели, или «капота» Башмачкина,

Петрович взял капот... и полез рукою на окно за круглой табакеркой с **портретом какого-то генерала, какого именно, неизвестно, потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем и потом заклеено четвероугольным лоскуточком бумажки**. Понюхав табак, Петрович растопырил капот... Потом... вновь снял крышку с генералом, заклеенным бумажкой, и, натащивши в нос табак, закрыл, спрятав табакерку и наконец сказал:

— Нет, нельзя поправить: худой гардероб! <...>

У Акакия Акакиевича затуманило в глазах, и все, что ни было в комнате, так и пошло пред ним путаться. **Он видел ясно одного только генерала с заклеенным бумажкой лицом, находившегося на крышке Петровичевой табакерки** (Шинель. С. 150–151).

По давнему наблюдению нидерландского исследователя Ф. К. Дриссена, этот **безлицый генерал** с табакерки преобразится потом в живого **генерала** — **Значительное лицо** [Driessen 1965: 207] — того самого, который, собственно, и убивает несчастного просителя, насмерть запуганного его громовым голосом.

Напрашивается между тем смежный вопрос о роли самой **значительности**, т. е. смысла, семантики, скрытой за сюжетным действием и за служебными функциями героя-переписчика:

Там, в этом переписыванье, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его (Шинель. С. 144).

Маловероятно, чтобы при сегодняшних возможностях какая-либо кинотехника сумеет передать этот аспект образа, получающий тем не менее важное сюжетно-символическое развитие (впоследствии буквы как бы внедряются в самую личность героя). В любом случае профессия переписчика, которой с таким экстагическим воодушевлением предается Акакий Акакиевич, в романтической традиции сопряжена с мистикой — как и любая каллиграфия (ср. ее колоссальную религиозную роль в китайской, японской и исламской культуре)⁹. Пусть тут это всего лишь канцелярское воспроизведение казенных текстов — за ним прячется старая (в том числе масонская) идея о том, что копии — путь к утраченному некогда потустороннему оригиналу. Акакий Акакиевич являет собой как бы некое промежуточное звено между гофмановским переписчиком мистических манускриптов Ансельмом из «Золотого горшка» и мистическим эпилептиком и каллиграфистом-любителем Мышкиным из «Идиота» Ф. М. Достоевского.

Объем публикации не позволяет мне подробнее остановиться на этой обширной теме, но у нас есть ее трагический сюжетный извод в мотиве «значительности». Она появляется сначала в лице Петровича, «**значительно** сжавшего губы», вынося вердикт о шинели, а затем сосредотачивается в лице генерала, будто созданного тем же портным из его табакерки. Чин и тождественная ему *значительность* заменили этому петербургскому гомункулу подлинную личность, мертвая табель о рангах — душу.

Глубинный план повести связан именно с переходом от знака — букв, которые с наслаждением переписывал Башмачкин, — к открывающемуся за ним смыслу. Но это обретенное значение оборачивается для героя искушением и разрушительной фикцией. Добытая шинель ведет Акакия Акакиевича в царство соблазнов, пробуждая неведомое ему ранее влечение к внешней реальности. По пути к столоначальнику, пригласившему его на именины, он «остановился с любопытством перед освещенным окошком магазина посмотреть на картину, где изображена была какая-то **красивая женщина, которая скидала с себя башмак**, обнаживши, таким образом, всю ногу, очень недурную» (Шинель. С. 158–159). Здесь нам придется обратиться к началу повести, где описаны измышательства сослуживцев над кротким и безответным героем: они «рассказывали тут же пред ним разные составленные про него истории; **про его хозяйку, семидесятилетнюю старуху, говорили, что она бьет его, спрашивали, когда будет их свадьба, сыпали на голову ему бумажки, называя это снегом**» (Шинель. С. 143). Эта сцена получит сюжетную актуализацию на обратном пути, после ограбления Башмачкина:

Акакий Акакиевич прибежал домой в совершенном беспорядке... **бок и грудь и все панталоны были в снегу. Старуха, хозяйка квартиры его, услыша страшный стук в дверь**, поспешно вскочила с постели и с башмаком на одной только ноге побежа-

⁹ Подробно о каллиграфии см.: [Вайскопф 2002: 436–449].

ла отворять дверь, придерживая на груди своей, из скромности, рукою рубашку... (Шинель. С. 162).

Напомню про отмеченную мной ранее корреляцию бумаги (канцелярщины) и снега в общем показе ледяного бесчеловечного мира. А в целом эпизод представляет собой символическую реализацию чиновничьих издевательств, описанных выше. **Красивая женщина, скидывавшая башмак**, наяву обернулась семидесятилетней **старухой с башмаком на одной ноге**. Глубинный комизм открывается в самом этом воссоединении **Башмачкина с башмаком**. Есть тут и травестированный мотив нового рождения, словно отсылающий нас к тому же началу повести, с ее героем, рожденным старухой-покойницей. Вот как выглядит украинский народный образ повивальной бабки: «А бабусенька готовусенька — **В одном чоботи** и без пояса» [Маслова 1984: 106].

Дидактически-резюмирующая часть повествования сулит читателям, однако, какую-то зачаточную версию катарсиса — там, где автор, описав кончину героя, убитого «распеканием», возвращается к Значительному лицу: «Он был в душе добрый человек, ...но генеральский чин совершенно сбил его с толку» (Шинель. С. 165). И далее:

...долг справедливости требует сказать, что одно значительное лицо, скоро по уходе бедного, распеченного в пух Акакия Акакиевича, почувствовал что-то вроде сожаления. Сострадание было ему не чуждо; его сердцу были доступны многие добрые движения, несмотря на то что чин весьма часто мешал им обнаруживаться (Шинель. С. 170–171).

Теперь его наказывает и отчасти вразумляет покойник:

...ужас значительного лица превзошел все границы, когда он увидел, что рот мертвеца pokrивился и, пахнувши на него страшно могилою, произнес такие речи: «А! так вот ты наконец! наконец я тебя того, поймал за воротник! твоей-то шинели мне и нужно! не похлопотал об моей, да еще и распек, — отдавай же теперь свою!» (Шинель. С. 172).

Пережитый генералом страх венчается кое-каким смягчением его нрава, вселяющим слабую надежду на просветы христианского милосердия в этом застылом мире. Мертвый «под видом стащенной шинели сдирает со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели: на кошках, на бобрах, на вате, енотовые, лисьи, медвежьи шубы — словом, всякого рода меха и кожи, какие только придумали люди для прикрытия собственной» (Шинель. С. 169). Понятно, что подразумевается в конечном счете снятие губительных оболочек с живой личности. Примечательно, однако, что снимаются тут последовательно шесть одеяний. Так в и в созвучных мистических ритуалах адепт последовательно надевал и совлекал с себя семь одежд или звериных личин, обозначающих астральную власть судьбы, чтобы, отбросив последнюю из них, обрести, наконец, свободную, божественную сущность¹⁰. У Гоголя **седьмой** одеждой, вслед за «медвежьей шубой», сорванной мстителем-Баш-

¹⁰ Гоголь мог быть знаком с митраистской литургией и мистериями Изиды при содействии как свято отеческой (Ориген и др.), так и оккультистской и масонской литературы. См.: [Вайскопф 2002: 476–477].

мачкиным, окажется генеральская шинель, а в вербальном плане ее срывание тождественно укору, обращенному героем к трепещущей человеческой совести Значительного лица, спрятавшейся было за чиновничьим обличем. Я не знаю, какими религиозными источниками располагал Гоголь (их, впрочем, в его годы хватало), но нельзя не принимать в расчет и невероятной силы его метафизической интуиции.

Конечно, кино вправе давать любые интерпретации классики, приспособлявая ее к собственным потребностям. Порой экранизация намного удачнее исходного материала, пример тому — хотя бы великий фильм Стэнли Кубрика «Барри Линдон», несопоставимый с довольно бесцветным романом У. Теккерея, который лег в основу сценария. Задача экранизации «Шинели», однако, неизмеримо сложнее. Хотелось бы верить, что любой будущий фильм на эту тему, включая его мультипликационные версии, не слишком исказит литературный материал. К сожалению, здесь пришлось коснуться повести Гоголя лишь в конспективном виде, но, мне кажется, и в такой подаче можно составить представление о сложности задачи, возникающей перед гипотетическим сценаристом и оператором.

Достоевскому часто приписывается фраза: «Все мы вышли из “Шинели” Гоголя». Весь вопрос — куда именно вышли? Хотелось бы, чтобы экранизация гоголевского шедевра не слишком далеко от него отодвинулась.

Источники

- Гоголь 1937 — Гоголь Н. В. *Полное собрание сочинений*. В 14 т. Т. 2. Миргород. М.; Л.: Академия наук СССР, 1937.
- Гоголь 1938 — Гоголь Н. В. *Полное собрание сочинений*. В 14 т. Т. 3. Повести. М.; Л.: Академия наук СССР, 1938.
- Лермонтов 1990 — Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. В кн.: Лермонтов М. Ю. *Сочинения*. В 2 т. Т. 2. М.: Правда, 1990.
- Маслова 1984 — Маслова Г. С. *Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях XIX — начала XX вв.* М.: Наука, 1984.
- Москвитянин 1841 — *Москвитянин*. 1841, 1, (1).
- Соловьев 1891 — Соловьев Е. А. *Ф. М. Достоевский: Его жизнь и литературная деятельность*. СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1891.

Литература

- Белый 1934 — Белый А. *Мастерство Гоголя*. М.: ОГИЗ; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1934.
- Бочаров, Манн 1988 — Бочаров С., Манн Ю. Все мы вышли из гоголевской «Шинели». *Вопросы литературы*. 1988, (6): 183–185.
- Вайскопф 2002 — Вайскопф М. Я. *Сюжет Гоголя. Морфология, идеология, контекст*. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2002.
- Дилакторская 1986 — Дилакторская О. Г. *Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя*. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1986.
- Ермаков 1924 — Ермаков И. Д. *Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя (органичность произведений Гоголя)*. М.; Пг.: Гос. изд-во, 1924.
- Рейсер 1968 — Рейсер С. «Все мы вышли из гоголевской “Шинели”». *Вопросы литературы*. 1968, (2): 184–187.
- Тынянов 1977 — Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. М.: Наука, 1977.
- Ульянов 1959 — Ульянов Н. Арабеск или Апокалипсис? *Новый журнал*. 1959, (LVII): 116–131.
- Чижевский 1938 — Чижевский Д. О «Шинели» Гоголя. *Современные записки*. 1938, (XVII): 172–195.

- Эйхенбаум 1969 — Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя. В кн.: Эйхенбаум Б. *О прозе*: сб. ст. Л.: Художественная литература, 1969.
- Driessen 1965 — Driessen F. C. *Gogol as a Short-Story Writer. A Study of His Technique of Composition*. The Hague: Mouton, 1965.
- Rancour-Laferrriere 1982 — Rancour-Laferrriere D. *Out from under Gogol's "Overcoat". A Psychoanalytic Study*. Ann Arbor: Ardis, 1982.

Статья поступила в редакцию 10 декабря 2021 г.

Статья рекомендована к печати 7 апреля 2022 г.

Mikhail Ja. Weisskopf

Hebrew University of Jerusalem,
1, Mount Scopus, Jerusalem, 91905, Israel
michweisskopf@gmail.com

Why is it so difficult to film Gogol's *Overcoat*

For citation: Weisskopf M. Ja. Why is it so difficult to film Gogol's *Overcoat*. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2022, 19 (3): 533–545.

<https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.308> (In Russian)

Nikolai Gogol's prose conceals semantic hidden agenda safely disguised by grotesque fabula and metaphors. We can find the phenomena in Gogol's early works but this multilevel approach is even more elaborately designed in his later period when his attention was occupied with St Petersburg material. *The Overcoat* contains a complex system of codes. Unless a reader is aware of them the story may produce on him an illusory impression of a realistic composition (indeed, it was even mistaken for a kind of manifesto of Russian realism). Its symbolism is hidden, but amenable to reconstruction. The whole plot of Gogol's story is a woeful parody on Christianity. Gogol's Petersburg here is intentionally presented as a city inhabited by the dead. A special place in *The Overcoat* is occupied by the figure of the tailor Petrovich: it contains both a demonic component, supported by many signs of the devil, and an indication of the name of the founder of St Petersburg, Peter the Great. A significant role in *The Overcoat* is played by connections with E. T. A. Hoffmann's *Golden Pot* and F. M. Dostoevsky's *The Idiot*: as a copyist, Akakii Akakievich Bashmachkin is involved in mysticism. The deep plan of the story is connected with the transition from sign to meaning. But the acquired meaning turns into a temptation for the hero: the overcoat leads Akakii into the realm of temptations, awakening a previously unknown attraction to external reality. All of this makes it extremely problematic to make an adequate film adaptation of *The Overcoat*.

Keywords: N. V. Gogol, *Petersburg Tales*, film adaptation, E. T. A. Hoffmann, F. M. Dostoevsky.

References

- Белый 1934 — Belyi A. *The Masterstery of Gogol*. Moscow: OGIZ; Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1934. (In Russian)
- Бочаров, Манн 1988 — Bocharov S., Mann Yu. We all came out of Gogol's "Overcoat". *Voprosy literatury*. 1988, (6): 183–185. (In Russian)
- Вайскопф 2002 — Weisskopf M. Ia. Gogol's Plot. *Morfology, ideology, context*. Moscow: Rossiiskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet Publ., 2002. (In Russian)
- Дилаторская 1986 — Dilaktorskaia O. G. *Fantasy in "Petersburg Tales" by N. V. Gogol*. Vladivostok: Izdatel'stvo Dal'nevostochnogo universiteta Publ., 1986. (In Russian)
- Ермаков 1924 — Ermakov I. D. *Essays on the analysis of the work of N. V. Gogol (Organicity in Gogol's work)*. Moscow; Petrograd: Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1924. (In Russian)

- Рейсер 1968 — Reiser S. “We all came out of Gogol’s ‘Overcoat’”. *Voprosy literatury*. 1968, (2): 184–187. (In Russian)
- Тынянов 1977 — Tynianov Iu. N. Poetics. *History of literature. Cinema*. Moscow: Nauka Publ., 1977. (In Russian)
- Ульянов 1959 — Ulyanov N. Arabesque or Apocalypse? *Novyi zhurnal*. 1959, (LVII): 116–131. (In Russian)
- Чижевский 1938 — Chizhevskii D. About Gogol’s “Overcoat”. *Sovremennye zapiski*. 1938, (XVII): 172–195. (In Russian)
- Эйхенбаум 1969 — Eikhenbaum B. How Gogol’s “Overcoat” made. In: Eikhenbaum B. *O proze: sbornik statei*. Leningrad: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1969. (In Russian)
- Driessen 1965 — Driessen F. C. *Gogol as a Short-Story Writer. A Study of His Technique of Composition*. The Hague: Mouton, 1965.
- Rancour-Laferrriere 1982 — Rancour-Laferrriere D. *Out from under Gogol’s “Overcoat”. A Psychoanalytic Study*. Ann Arbour: Ardis, 1982.

Received: December 10, 2021

Accepted: April 7, 2022