

Баранов Дмитрий Кириллович

Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого,
Россия, 173003, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41
baranovdk@gmail.com

Саша Соколов и Н. В. Гоголь: проблематизация персонажа

Для цитирования: Баранов Д. К. Саша Соколов и Н. В. Гоголь: проблематизация персонажа. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература.* 2018, 15 (4): 638–650. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu09.2018.411>

Ориентация Саши Соколова («Школа для дураков») на прозу Н. В. Гоголя («Шинель», «Мертвые души») эксплицирована в романе. Соколов наследует от Гоголя некоторые принципы работы с персонажной системой. В «Шинели» размываются границы между персонажем и изображенным миром или речью повествователя: Башмачкин теряет свою целостность, превращаясь из полноценного героя в элемент петербургского мифа. Подобное происходит и с героем Соколова, превращающегося в нимфею. Рождение некоторых персонажей «Школы для дураков» из речи повествователя представляется сознательной игрой с гоголевским приемом. В «Мертвых душах» в речи повествователя часто возникают элементы, традиционно являющиеся составной частью полноценного героя (имя, внешность, действия, характер и т. д.), однако сам герой не реализуется на уровне предметного ряда. Подобное возникает и в отступлениях повествователя «Школы для дураков». Персонажная система романа Соколова, где все герои связаны на уровне мотивной системы и, более того, в какой-то степени являются двойниками, отражениями друг друга, схожа с той, которую описывали исследователи комедии Гоголя «Ревизор». Таким образом, постмодернистские черты поэтики Соколова прежде всего связаны с ориентацией на гоголевскую традицию. Истоки же проблематизации персонажа в прозе Гоголя можно обнаружить уже в довольно ранних текстах автора — во второй книге цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки». Утрата некоторыми персонажами смысловой целостности в гоголевской прозе способствует разрушению границ и между повествовательными инстанциями, и между художественным и реальным миром. Сопоставление финалов «Мертвых душ» и «Школы для дураков» позволяет увидеть, что Соколов ориентируется на поэму, однако переосмысляет элементы поэтики Гоголя. Доводя до предела стремление Гоголя к многозначности, Соколов намекает на «выход» героев своего романа во внешнюю реальность, но одновременно ставит под вопрос саму возможность такого «выхода».

Ключевые слова: Н. В. Гоголь, Саша Соколов, персонаж, нарратология, сравнительный анализ, постмодернизм.

Способы проблематизации персонажа

Исследование специфики русского постмодернизма предполагает обязательное изучение связи постмодернистских текстов с классической литературной традицией. Одним из важнейших предшественников Саши Соколова следует на-

звать Н. В. Гоголя. На обращение Соколова к гоголевской традиции уже указывали ученые, однако характер работы автора с текстами предшественника все еще требует уточнения. Так, И. В. Азеева обнаруживает сходство «Школы для дураков» Соколова и «Записок сумасшедшего» Гоголя на уровне словообразования и общих принципов построения шизофренического сознания главных героев [Азеева 2015: 96–99]. Мы же хотим обратить внимание на связь романа с другими гоголевскими текстами. Так, отмеченное Азеевой словосочетание «гоголевские шинели» [Азеева 2015: 99] поддерживается перекличкой между Аркадием Аркадиевичем Акатовым и Акакием Акакиевичем. Показательно, что при первом описании персонажа Соколова повествователь долго пытается понять, во что обут академик, и это вызывает в памяти фамилию гоголевского героя — Башмачкин. Впрочем, связь между Аркадием Аркадиевичем и Акакием Акакиевичем слабо реализуется на уровне характера персонажей или их роли в сюжете. Представляется, что указание на «Шинель» связано с тем, что именно в знаменитой гоголевской повести яснее всего проявляются некоторые принципы проблематизации персонажа, которые наследует в своем творчестве Соколов.

Построение Гоголем персонажной системы — тема разработанная¹ [Гуковский 1959; Степанов 1955; Манн 2007; Маркович 1989]. Не касаясь принципов построения характеров героев, сделаем одно частное замечание: в связи с тем, что в гоголевском творчестве акцент, как правило, переносится на язык, что зачастую ведет к ослаблению роли сюжета [Эйхенбаум 1969: 311; Маркович 1989: 52], в прозе Гоголя граница между персонажем и предметным миром либо между одним и другим персонажем может быть размыта. Подобное наблюдается в «Шинели».

Смерть Башмачкина описывается так, чтобы в глазах читателя одним из виновников смерти героя, наравне с распекавшим его генералом или ворами, отобравшими шинель, был Петербург и его климат: «Благодаря великодушному содействию петербургского климата болезнь пошла быстрее...»² [Шинель: 167]. После смерти героя смешиваются реальность и фантастика, поэтому становятся возможными разные интерпретации событий, читатель вынужден сомневаться в достоверности происходящего [Маркович 1989: 19–27; Манн 2007: 86–87].

Эпизод, в котором шинель отбирают у значительного лица, виновного в гибели героя, выглядит так:

«Изредка мешал ему, однако же, **порывистый ветер**, который, выхватившись вдруг **Бог знает откуда и нивесть от какой причины**, так и резал в лицо, <...> хлопуча <...> **шинельный** воротник или вдруг с неестественною силою набрасывая ему его на голову и доставляя, таким образом, **вечные хлопоты из него выкарабкаться**. Вдруг почувствовал значительное лицо, что его ухватил кто-то весьма крепко за во-

¹ См.: Шевырев С. П. Похождения Чичикова, или Мертвые души [1842]. В кн.: Соболев Л. И. (ред.). *Критика 40-х годов XIX в.* М.: Олимп; АСТ, 2002. С. 133–184; Аксаков К. С. Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова, или Мертвые души [1842]. В кн.: Аксаков К. С., Аксаков И. С. *Литературная критика*. М.: Современник, 1981. С. 141–150; Мережковский Д. С. *Гоголь и чорт: исследование*. М.: Скорпион, 1906; Гишпиус В. В. Сборище уродов [1924]. В кн.: Гишпиус В. *Гоголь*; Зеньковский В. *Н. В. Гоголь*. СПб.: Logos, 1994. С. 121–132.

² Гоголь Н. В. Шинель. В кн.: Гоголь Н. В. *Полное собрание сочинений*. В 14 т. Т. 3: Повести. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1938. С. 139–174. — Ссылки на это произведение приводятся в тексте статьи в квадратных скобках с указанием названия произведения и страницы.

воротник. Обернувшись, он заметил <...> Акакия Акакиевича. <...> рот мертвеца покривился и <...> произнес такие речи: „А! так вот ты наконец! **наконец я тебя того, поймал за воротник! твоей-то шинели мне и нужно!**“³ [Шинель: 172].

Бросается в глаза параллель между действиями Башмачкина (или призрака, который, по слухам, срывает шинели) и ветра. Ветер хватается значительное лицо за шинельный воротник так, что из него хлопотно выбраться, — Акакий Акакиевич крепко держит за тот же воротник. Ветер появился «вдруг Бог знает откуда» — так как Башмачкин умер, он тоже в каком-то смысле неожиданно появился Бог знает откуда. Ветер появился «нивесть от какой причины», и это перекликается с появлением Акакия по принципу противопоставления: последний искал именно значительное лицо, чтобы получить шинель именно этого человека.

Приведенная цитата также отсылает читателя к сцене грабежа: «„А ведь **шинель-то моя!**“ — сказал один из них громовым голосом, **схвативши его за воротник**» [Шинель: 161]. Грабитель хватается героя именно за воротник, а фраза «шинель-то моя» связана с тем, что привидению Башмачкина нужна шинель конкретного человека — значительного лица.

В открытом для интерпретаций финале повести привидение чиновника-мертвеца, как отмечал В. М. Маркович, обладает теми же характеристиками, что и «реальные грабители»: усы и большой кулак [Маркович 1989: 26].

Таким образом, «Шинель» может быть прочитана как повесть о том, как персонаж, сталкивающийся с мистическим и враждебным гоголевским Петербургом, теряет себя. Ограбленный, убитый человеческим равнодушием и петербургским климатом, Башмачкин становится все менее реальным (повышается степень ненадежности повествователя, становятся возможны разные интерпретации происходящего), он уподобляется петербургскому ветру и грабителям, которые отобрали смысл его жизни, а затем окончательно растворяется в пространстве Петербурга: «...направив шаги, как казалось, к Обухову мосту, скрылось совершенно в ночной темноте» [Шинель: 174]. В итоге сама привычная категория персонажа проблематизируется, ведь фигура Акакия Акакиевича теряет свои пространственные и смысловые границы, Башмачкин становится уже не персонажем, но элементом Петербургского мифа, реализующимся в первую очередь на уровне языка повествователя.

Гоголевский прием растворения персонажа в окружающем мире (и частичное превращение во что-то иное) реализуется в «Школе для дураков» в эпизоде с исчезновением музыкантов, от которых остается лишь музыка, после чего главный герой превращается в нимфею:

«Музыканты уселись на свежих еловых пнях <...> Но вот на поляну являются косари <...> — музыка играет — резким махом срезает те травяные стебли <...> Трубач захлебывается на полуноте и тихо уходит в чащу <...> весь оркестр скрывается в чаще <...> но музыка все равно играет. Она <...> осталась на поляне, и косари, посрамленные чудом, плачут <...> Она живет сама по себе <...> человек исчез, перешел в звуки, а мы никогда не узнаем об этом <...> я, очевидно, тоже исчез. Я превратился тогда

³ Здесь и далее выделение полужирным мое. Выделение разрядкой далее — Соколова. — Д. Б.

в нимфею <...> а точнее сказать так: я частично исчез в белую речную лилию»⁴ [Школа для дураков: 38–40].

Музыканты исчезают, их музыка остается, герой «частично исчезает в нимфею», и сам говорит об этом — так гоголевский прием подается максимально явно. Также легко заметить, что автор «Школы для дураков», создавая героев, зачастую использует гоголевский прием «с обратным знаком»: если Башмачкин Гоголя — персонаж, который растворялся в окружающем мире, точнее в языковой реальности повествователя, то персонажи Соколова зачастую рождаются из этой реальности. Появление из «ветки акации» и «ветки железной дороги» Веты Акатовой, из «розы ветров» — Розы Ветровой, а из слова «билеты» — реки Леты было многократно описано в научной литературе (см.: [Азеева 2015: 79; Липовецкий 1997: 183]).

Отметим также, что мотивное соотнесение и в какой-то степени превращение Башмачкина в другого персонажа — то ли в привидение, то ли в собственного грабителя, то ли в случайного человека — прием, который Соколов доводит до предела, создавая персонажную систему, где мотивно уравненные герои оказываются бесконечными двойниками и отражениями друг друга. Границы между персонажами «Школы для дураков» расплываются (подробнее об этом см.: [Марутина 2002: 136–183]). Описанная ситуация позволяет увидеть структурное сходство «Школы для дураков» с комедией Гоголя «Ревизор». Так, Маркович, отмечая, что персонажи «Ревизора» зеркально отражаются друг в друге, приходит к выводу, который может быть использован и при описании «Школы для дураков»: «Различия индивидуальностей <...> перекрываются повторами и совпадениями; в калейдоскопической игре удваивающих, зеркально симметричных и перекрестных взаимоотражений границы отдельных фигур становятся нечеткими» [Маркович 1988: 139]. Соколов намекает на игру с гоголевской комедией: она, видимо, подсказывает Соколову имя одного из важнейших героев — почтальона Михеева. Этот герой «рождается» из случайного появления в одном предложении двух гоголевских внесценических персонажей: «Почтмейстер точь-в-точь наш департаментский сторож Михеев; должно быть, также, подлец, пьет горькую»⁵ [Ревизор: 80].

Размывание смысловых границ персонажа, казалось бы, можно прочитывать как знак постмодернистского сознания. Именно так Квон Чжен Им трактует введение Соколовым образа «человека-палимпсеста» [Квон 1999: 147–151]. А Т.Н. Маркова так же интерпретирует схожие особенности поэтики Пелевина [Маркова 2003: 185–212]. Неудивительно, что «Школу для дураков» принято считать постмодернистским романом (начало этой традиции восприятия в русском литературоведении положил, видимо, М.Н. Липовецкий [Липовецкий 1997]). Для осознания специфики русского постмодернизма важно помнить о том, что некоторые черты соколовского творчества, очевидно, являются следствием ориентации на гоголевскую прозу.

⁴ Соколов С. *Школа для дураков*. СПб.: Азбука-Аттикус, 2017. — Ссылки на это произведение приводятся в тексте статьи в квадратных скобках с указанием названия произведения и страницы.

⁵ Гоголь Н.В. *Ревизор*. В кн.: Гоголь Н.В. *Полное собрание сочинений и писем*. В 23 т. Т.4. М.: Наука; Ин-т мировой литературы РАН, 2003. С. 5–86. — Ссылки на это произведение приводятся в тексте статьи в квадратных скобках с указанием названия произведения и страницы.

Описанный выше способ проблематизации персонажа — не единственный, встречающийся в гоголевской прозе. Приведем цитату из поэмы «Мертвые души»:

«Подъезжая к крыльцу, заметил он выглянувшие из окна почти в одно время два лица: женское, в венце, узкое, длинное, как огурец, и мужское, круглое, широкое, как молдаванские тыквы, называемые горлянками, изо которых делают на Руси балалайки, двухструнные легкие балалайки, красу и потеху ухватливого двадцатилетнего парня, мигача и щеголя, и подмигивающего и посвистывающего на белогрдых и белошейных девиц, собравшихся послушать его тихострунного треньканья. Выглянувши, оба лица в ту же минуту спрятались»⁶ [МД, кн. 1: 89–90].

Так возникает некий «парень», который обладает возрастом («двадцатилетний»), характером («мигач и щеголь»), поведением («подмигивает и посвистывает»), предметом (балалайка — его «краса и потеха») и навыками (умеет «тихострунно тренькать»). Этот «парень» — упоминаемое лицо, не существующее на уровне предметного ряда и не влияющее на движение сюжета, — прописан подробнее, чем лица четы Собакевичей, которых Чичиков увидел «вживую». За счет речи повествователя возникает то, что можно назвать **персонажностью без персонажа** — в тексте есть традиционные черты героя, но не сам герой.

Нечто подобное можно наблюдать у Соколова в потоках сознания героя, когда появляются речь или характеристики персонажей, никак не реализующихся на уровне предметного ряда:

«Потом еще <...> все было мрак и вихорь. Когда дым рассеялся, на площадке никого не было, но по берегу реки шел Бураго, инженер, носки его трепетал ветер. Я говорю только одно, генерал, я говорю только одно, генерал: что, Маша, грибы собирала?» [Школа для дураков: 176].

С описанным приемом переключается и частое у Соколова достраивание повествователем речи предполагаемого читателя без всякой характеристики этого читателя: автор как бы подстраивается под голос требующей «позитивного содержания» и умеющей говорить только штампами читательской массы. Важно, что и в «Мертвых душах», и в «Школе для дураков» речь «читателя» ни в коем случае не совпадает с той речью, которая могла бы принадлежать реципиенту, действительно предполагаемому текстом.

У Гоголя:

«Да, мои добрые читатели, вам бы не хотелось видеть обнаруженную человеческую бедность. „Зачем, — говорите вы, — к чему это? Разве мы не знаем сами, что есть много презренного и глупого в жизни? И без того случается нам часто видеть то, что вовсе неутешительно. Лучше же представляйте нам прекрасное, увлекательное. Пусть лучше позабудемся мы!“» [МД, кн. 1: 228].

⁶ Гоголь Н. В. Мертвые души. В кн.: Гоголь Н. В. *Полное собрание сочинений и писем*. В 23 т. Т. 7. В 2 кн. М.: Наука; Ин-т мировой литературы РАН, 2012. — Ссылки на это произведение приводятся в тексте статьи в квадратных скобках с указанием аббревиатуры названия произведения (МД), номера книги и страницы.

У Соколова:

«...если назвать ШКОЛА ДЛЯ ДУРАКОВ, то некоторые читатели удивятся: называется ШКОЛА, а рассказывается только о двух или трех учениках, а где же, мол, остальные, где все те юные характеры, удивительные в своем разнообразии, коими столь богаты наши сегодняшние школы!» [Школа для дураков: 244]

Имплицитный читатель гоголевской поэмы не захочет «позабиться», а имплицитный читатель романа Соколова не будет восхищаться «характерами, коими богаты сегодняшние школы». В обоих случаях приводится издательский пример противоречащей авторскому замыслу реакции на произведение.

Истоки и функции приема

Эволюция гоголевской прозы с точки зрения проблематизации персонажа требует отдельного исследования, мы же позволим себе обратиться лишь к одному раннему произведению, в котором, как представляется, границы между героем и другими элементами текстовой реальности размываются впервые, и связано это с тем, как Гоголь играет с романтической фантастикой.

Речь идет о завершающей цикл «Вечера на хуторе близ Диканьки» повести «Заколдованное место». Тема фантастики в прозе Гоголя хорошо разработана (см., например: [Манн 2007: 54–116]), и мы лишь обратим внимание на то, чем последняя повесть отличается от предыдущих, почему она завершает цикл. В «Заколдованном месте» происходит что-то мистическое (человек, попадая в определенное место, переносится из него в другое), однако впервые в цикле нечистая сила не персонифицирована. Черт, который в нескольких текстах «Вечеров» появлялся как полноценный персонаж, существует разве что в сознании главного героя:

«Влез в курень <...> принялся <...> приголубливать **черта** такими словами, какие я еще отроду не слыхивал»⁷ [Вечера: 243];

«Осмотрелся — никого нет. — Нет, не любит, видно, **черт** табуку!» [Вечера: 244];

«И с той поры заклял дед и нас верить когда-либо **черту**» [Вечера: 245].

Реальное же наличие в истории какой-то персонифицированной нечистой силы под вопросом, ведь многое из того, что происходит с дедом в месте, куда он переносится, может быть лишь игрой его воображения. Повествователь акцентирует на этом внимание:

«...проговорил дед, **протирая глаза**. Осмотрелся — **никого нет**. <...> Со страхом оборотился он: боже ты мой, какая ночь! **ни звезд, ни месяца** <...> И **чудится** деду, что из-за нее мигает какая-то харя <...> и уже ударился было бежать, да огляделся и стал, увидевши, что **все было по-прежнему**. <...> нет ли кого: кажись, что нет; но вот **чудится ему**, что пень дерева пыхтит и дуется, показываются уши, наливаются красные глаза...» [Вечера: 244].

⁷ Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. В кн.: Гоголь Н. В. *Полное собрание сочинений и писем*. В 23 т. Т. 1. М.: Наука; Ин-т мировой литературы РАН, 2003. С. 67–245. — Ссылки на это произведение приводятся в тексте статьи в квадратных скобках с указанием сокращенного названия произведения (Вечера) и страницы.

Черт же, вместо того чтобы стать персонификацией нечистой силы, персонажем, часто возникает в речи героев — но как часть того или иного выражения:

«Вишь, **чертовы** дети! разве так танцуют?» [Вечера: 241];

«Вишь, **чертова** баба!» [Вечера: 245];

«А куда тебя, дед, **черти** дели сегодня?» [Вечера: 242].

Особенно комичным видится обращение деда к то ли существующему, то ли не существующему чудовищу: «**Черт** с тобою! — сказал дед, бросив котел. — На тебе и клад твой!» [Вечера: 244].

Последнее предложение повести, казалось бы, уводящее читателя в сторону от основной истории и в каком-то смысле лишнее, демонстрирует развитие мотива черта. До этого слово *черт* появлялось исключительно в прямой или косвенной речи персонажей, теперь же трансформация черта-персонажа в элемент языка доходит до логического конца, ведь последнее предложение принадлежит повествователю:

«Засеют как следует, а взойдет такое, что и разобрать нельзя: арбуз не арбуз, тыква не тыква, огурец не огурец... **черт** знает что такое!» (Вечера: 245).

Так в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» происходит постепенное превращение фантастического персонажа в элемент языка — прием, который позже приобретет более ясные формы и будет использоваться автором в рамках уже не цикла, но того или иного отдельного текста. Возникновение подобного приема, очевидно, связано с эволюцией гоголевской поэтики — все большим переносом внимания автора с уровня предметного ряда на уровень языка⁸ и переходом от романтизма к реализму. Эти особенности развития прозы Гоголя, на наш взгляд, определили и одну из основных функций описанного приема.

В своем понимании эволюции Гоголя мы следуем концепции, предложенной Е. А. Филоновым. Исследователь демонстрирует, что Гоголь переходит от романтической конвенции взаимодействия текста с читателем (согласно которой читатель погружается в произведение, осознавая его полную художественную условность и принимая предлагаемые ему правила существования изображенного мира как условия игры, которую он покинет, закончив чтение) к реалистической конвенции (при которой читатель, взаимодействуя с текстом, постоянно должен обращаться к внешней реальности, к личному опыту, к диалогическому взаимодействию сфер этического и эстетического) [Филонов 2015: 58–60].

В «Петербургских повестях» персонажи, теряя свою автономность, в первую очередь служили созданию изображенного мира — гоголевского Петербурга (хотя связь персонажей с предметным рядом текста ослаблялась, а с элементами языкового уровня — усиливалась). А в «Ревизоре» персонажи строятся несколько иначе: как отмечал Маркович, читатель или зритель должен узнавать в героях себя, на

⁸ Показательно наблюдение В. М. Марковича по поводу «Петербургских повестей»: «Именно здесь отчетливо прозвучал призыв не доверять фактической реальности современного общественного бытия — всему, что доступно прямому восприятию, наблюдению и воспроизведению» [Маркович 1989: 200]. В. В. Набоков утверждал, что произведения Гоголя — «феномен языка, а не идей» [Набоков 2004: 511].

этот эффект рассчитана и вся структура комедии — от эпитафии до немой сцены [Маркович 2008: 235–246]. Узнавание, соотнесение себя и героев ложится и в основу восприятия читателями поэмы «Мертвые души».

Интересующие нас периферийные явления персонажной системы — персонажи, появляющиеся лишь на уровне речи повествователя, — часто способствуют реализации реалистической конвенции взаимоотношений текста и читателя. Они облегчают понимание читателем сходства с полноценными героями, обуславливают узнавание тех или иных ситуаций.

Так, реконструкция повествователем речи «неправильного» читателя, которую мы приводили ранее, сопровождается мимолетным появлением гипотетического помещика, который говорит в целом то же самое, что говорил «читатель»:

«Зачем ты, брат, говоришь мне, что дела в хозяйстве идут скверно? — говорит помещик приказчику. — Я, брат, это знаю без тебя, да у тебя речей разве нет других, что ли? Ты дай мне позабыть это, не знать этого, я тогда счастлив» [МД, кн. 1: 228].

Подобная иллюстрация явно апеллирует к личному опыту читателя, который может представить подобный диалог во внешней реальности.

Повествователь «Мертвых душ» развивает свою мысль, давая еще более развернутую иллюстрацию своим тезисам. Так появляется история о Мокии Кифовиче и Кифе Мокиевиче [МД, кн. 1: 229–230] — практически полноценных персонажах, обладающих даже речью и историей, но при этом выполняющих иллюстративную функцию и никак не связанных с фабулой поэмы (подробно о функциях притчи см.: [Кривонос 1985: 118–120]).

Скопление «персонажей»-иллюстраций в финальной главе служит очевидной задаче — донести до читателя мысль: что-то от Чичикова кроется в самом же читателе («А кто из вас <...> углубит вовнутрь собственной души сей тяжелый запрос: „А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?“» [МД, кн. 2: 230]). Для того чтобы облегчить читателю узнавание черт Чичикова в себе, Гоголь в финале «Мертвых душ» нарушает иерархию повествовательных уровней, более того, ставит повествователя и героя в один ряд с читателем, тем самым обеспечивая выход замкнутого, казалось бы, художественного мира во внешнюю реальность:

«Но мы стали говорить довольно громко, позабыв, что герой наш <...> уже проснулся и легко может услышать так часто повторяемую свою фамилию <...> Читателю с полугоря, рассердится ли на него Чичиков или нет, но что до автора, то он ни в каком случае не должен ссориться с своим героем: еще не мало пути и дороги придется им пройти вдвоем рука в руку; две большие части впереди — это не безделица» [МД, кн. 1: 231].

В результате становится возможным финал, в котором брничка Чичикова через символическое обобщение [Маркович 2008: 232–233] превращается в тройку-Русь, и это обобщение претендует на то, чтобы иметь непосредственное отношение к реальности — к историческому движению России [МД, кн. 2: 689]. Обратим внимание на то, что финал поэмы, при всей торжественности речи повествователя, видится исследователям неоднозначным [МД, кн. 2: 783–784]. Впрочем, неоднозначность финала обусловлена всей логикой поэмы: текст «выходит в реальность» и не дает забыть, что во внешнем мире можно встретить многих Чичиковых.

Соколов в финале «Школы для дураков» ориентируется на «Мертвые души» Гоголя. Уравнивание «автора книги» и персонажей, отчасти возникавшее в первом разговоре «автора» и Нимфеи, доводится до предела и напоминает о соответствующем эпизоде у Гоголя:

«...как бы написать так, чтобы понравилось всем будущим читателям и, в первую очередь, естественно, вам, героям книги <...> Но боюсь, что ему, Николаю Горимировичу, не понравится: <...> он <...> вашему отцу <...> скажет: знаете, мол, какой о нас с вами пасквиль состряпали? <...> Антинаш <...> И боюсь <...> меня сразу отправят туда, к доктору Заузе» [Школа для дураков: 242–243].

В последних абзацах романа, как и в поэме Гоголя, происходит важная метаморфоза: «автор» и герой, **взявшись за руки**, выходят на улицу, чтобы купить бумаги для продолжения книги⁹, т. е. читатель наблюдает выход «автора» и героя во внешнюю реальность (об этом см.: [Азеева 2015: 52–53]). Сама возможность прямого соотнесения изображенного мира с миром читателя намечалась с самого начала романа посвящением от автора конкретному человеку — «слабоумному мальчику Вите Пляскину».

Наконец, отметим, что финал романа, как и в случае с гоголевской поэмой, неоднозначен. Многие исследователи отмечали, что финал «Школы для дураков» на удивление светлый [Липовецкий 1997: 196; Егоров 2002: 205–206]. Однако, например, А. А. Карбышев говорил об открытости финала в связи с тем, что повествование завершается предчувствием неизвестного будущего [Карбышев 2010: 93]. Более важным представляется другое: осознание Нимфеей того, что рододендроны, как и другие представители природного мира, лучше, чем люди (им не обидно умирать), никак не отменяет того факта, что ни автор, ни тем более читатель в рододендроны никогда не превратятся.

Превращение героя и автора в прохожих называется «чудесным». В романе слово *чудо* использовалось лишь однажды — в эпизоде исчезновения музыкантов, музыка которых продолжила играть¹⁰, т. е. в эпизоде, предвещающем превращение героя в нимфею. Таким образом, превращение героя в цветок сопоставляется с превращением героя в прохожего. Учитывая всю структуру романа, построенного во многом на романтическом противопоставлении природного мира, связанного с настоящим искусством, прозаическому, близкому, человеческому, — замена превращения в лилию превращением в одного из тысяч людей должна восприниматься резко негативно.

Переосмысление Соколовым гоголевской традиции

И размывание иерархии повествовательных инстанций, и введение в изображенный мир конструируемого повествователем читателя, и расшатывание границ между художественным текстом и внешней реальностью, и неоднозначность фина-

⁹ У Гоголя: «...еще не мало пути и дороги придется им пройти вдвоем рука в руку; две большие части впереди» [МД, кн. 1: 231].

¹⁰ «...музыка все равно играет. Она <...> осталась на поляне, и косари, посрамленные чудом, плачут и утирают мокрые лица рукавами своих красных косовороток» [Школа для дураков: 40].

ла — все это указывает на то, что Соколов учитывает опыт Гоголя. Внимательный взгляд на финал «Школы для дураков» позволяет обнаружить переосмысление в нем гоголевских приемов.

Так, если повествователь Гоголя боится просто разбудить и обидеть Чичикова, «автор» Соколова боится, что некоторые герои нанесут вред ему самому, более того, «отправят туда, к доктору Заузе» — в пространство внутри текста, туда, куда боялся попасть Нимфея. Отметим, что в процитированном ранее гипотетическом разговоре директора и прокурора используется формулировка «антинаш пасквиль». Пасквиль представляет собой текст, содержащий ложные сведения, искажающий действительность, т. е., с точки зрения этих героев, «автор книги» неправильно отразил «настоящую реальность» их мира. Так создается иллюзия автономного существования замкнутого мира, изображенного в романе. Упомянутое ранее посвящение романа тоже поддерживает этот смысл. Квон Чжен Им отмечал, что имя Витя Пляскин отсылает к названию неврологического синдрома — пляска святого Вита [Квон 1999: 141]. Биография святого Вита, чье имя используется в названии болезни, тесно перекликается с жизнью главного героя романа. Вит — ребенок — под руководством своего наставника отрекается от язычества и принимает христианство, из-за чего конфликтует со своим отцом и претерпевает муки (подробнее о св. Вите см.: [Йовчева 2006]). Если имя Вити Пляскина указывает не на внешний, а на изображенный мир, то и «автор» посвящения должен прочитываться не как реальный Александр Соколов, но как «автор книги». А значит, рамка романа (посвящение и финал книги) способствует не выходу элементов изображенного мира во внешнюю реальность (как у Гоголя), а наоборот — замыканию художественного мира на самом себе. Одним из центральных мотивов романа является стремление героя-повествователя бежать из мира, который ему не нравится [Азеева 2015: 48]. Финал романа заставляет усомниться в успешности этой попытки. Впрочем, именно усомниться, а не прийти к выводу о том, что выход героя во внешний мир не удался.

Финал «Мертвых душ» неоднозначен, однако нет причин сомневаться в попытке Гоголя в финале поэмы «выйти» во внешнюю реальность. Как писал Маркович, «изображение тут должно было прямо перейти в действительное изменение общественной жизни: Гоголь, судя по всему, вполне серьезно помышлял о том, что само чтение его поэмы может обернуться реальным преобразованием читателей, что утопические картины задуманного им третьего тома станут прологом к „светлому воскресению“» [Маркович 1989: 200]. Проблематизация персонажа делает такую задачу потенциально осуществимой: «растворение» героя в изображенном мире или внезапное появление иллюстративной «персонажности без персонажа» способствуют размыванию границ повествовательных инстанций, и играющему повествователю проще создать иллюзию, что миры героев и читателя равноправны и сопоставимы. Соколов продолжает традиции Гоголя, но «выход» во внешнюю реальность, данный намеком в финале «Школы для дураков», оказывается под вопросом. Так гоголевская многозначность и неопределенность доводится до предела.

Литература

- Азеева 2015 — Азеева И. В. *Саши Соколов «Школа для дураков»: опыт интерпретации игрового текста*. Ярославль: Изд-во Ярославского гос. театрального ин-та, 2015.
- Гуковский 1959 — Гуковский Г. А. *Реализм Гоголя*. М.; Л.: Гос. изд-во художественной литературы, 1959.
- Егоров 2002 — Егоров М. Ю. *Продуцирование текста как художественный феномен в романе Саши Соколова «Школа для дураков»*. Дис. ... канд. филол. наук. Ярославль: Ярославский гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского, 2002.
- Йовчева 2006 — Йовчева М. Святой Вит в древнеславянской книжности. *Древняя Русь: Вопросы медиевистики*. 2006, 26 (4): 10–19.
- Карбышев 2010 — Карбышев А. А. *Эволюция прозы Саши Соколова в жанрово-стилевом аспекте*. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Алтайский гос. ун-т. Барнаул, 2010.
- Квон 1999 — Квон Чжен Им. *Современная русская постмодернистская проза: Венедикт Ерофеев и Саши Соколов*. Дис. ... канд. филол. наук. Московский гос. ун-т. М., 1999.
- Кривонос 1985 — Кривонос В. Ш. *«Мертвые души» Гоголя и становление новой русской прозы: Проблемы повествования*. Воронеж: Изд-во Воронежского гос. ун-та, 1985.
- Липовецкий 1997 — Липовецкий М. Н. *Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики*. Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. пед. ун-та, 1997.
- Манн 2007 — Манн Ю. В. *Творчество Гоголя: Смысл и форма*. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского гос. ун-та, 2007.
- Маркова 2003 — Маркова Т. Н. *Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин)*. М.: Московский гос. открытый ун-т, 2003.
- Маркович 1988 — Маркович В. М. Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор». В кн.: Маркович В. М. (ред.). *Анализ драматического произведения*. Л.: Изд-во Ленинградского гос. ун-та, 1988. С. 135–163.
- Маркович 1989 — Маркович В. М. *Петербургские повести Н. В. Гоголя*. Л.: Художественная литература, 1989.
- Маркович 2008 — Маркович В. М. *Избранные работы*. СПб.: Ломоносовъ, 2008.
- Марутина 2002 — Марутина И. В. «Москва–Петушки» Вен. Ерофеева и «Школа для дураков» Саши Соколова в контексте русской литературы. Дис. ... канд. филол. наук. Литературный ин-т им. А. М. Горького. М., 2002.
- Набоков 2004 — Набоков В. В. Николай Гоголь. В кн.: Набоков В. В. *Собрание сочинений американского периода*. В 5 т. Т. 1. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 400–524.
- Степанов 1955 — Степанов Н. Л. Гоголь Н. В. *История русской литературы*. В 10 т. Т. 7. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1955. С. 129–260.
- Филонов 2015 — Филонов Е. А. *Эволюция повествовательной системы Н. В. Гоголя*. Дис. ... канд. филол. наук. Санкт-Петербургский гос. ун-т. СПб., 2015.
- Эйхенбаум 1969 — Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя [1919]. В кн.: Эйхенбаум Б. М. *О прозе*. Л.: Художественная литература, 1969. С. 306–326.

Статья поступила в редакцию 15 марта 2018 г.
Статья рекомендована в печать 15 июня 2018 г.

Dmitry Kirillovich Baranov

Novgorod State University named after Yaroslav Mudry,
41, Bolshaya St. Petersburg street, Veliky Novgorod, 173003, Russia
baranovdk@gmail.com

Sasha Sokolov and N. Gogol: Character problematisation

For citation: Baranov D. K. [Sasha Sokolov and N. Gogol: character problematisation]. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2018, 15 (4): 638–650. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu09.2018.411> (In Russian)

Sasha Sokolov in his novel *A School for Fools* focuses on Nikolai Gogol's prose (*The Overcoat*, *Dead Souls*). Sokolov inherits some principles of work with the character system from Gogol. In *The Overcoat* we can observe how the boundaries between the character and the depicted world or the narrator's speech are blurred. Bashmachkin loses his integrity, turning from an independent hero into an element of a St. Petersburg myth. In Sokolov's novel we see a similar situation, for example, in the episode where the protagonist transforms into a water lily. The birth of some characters of *A School for Fools* from the speech of the narrator is interpreted as playing with Gogol's method. In *Dead Souls*, the elements that are traditionally considered parts of a hero (name, actions, characteristics, etc.) often appear in the speech of the narrator, but the hero himself does not exist in the depicted world. Narrator's digressions in *A School for Fools* show a similar situation. Thus, postmodern features of Sokolov's poetics are actually associated with Gogol's tradition. The origins of Gogol's character problematisation lie in *Evenings on a Farm Near Dikanka*. The loss of semantic integrity by some characters in Gogol's prose contributes to the destruction of the boundaries between the narrative instances, and between the real world and the depicted one. Gogol strove for ambiguity, and Sokolov brings that aspiration to the limit: Sokolov implies that the main character of his novel "goes out" into an external reality, but at the same time Sokolov casts doubt on the very possibility of such transition.

Keywords: N. V. Gogol, Sasha Sokolov, character, narratology, comparative study, postmodernism.

References

- Азеева 2015 — Azeeva I. V. *Sasha Sokolov «Shkola dlya durakov»: opyt interpretacii igrovogo teksta*. Yaroslavl: Yaroslavl State Theatrical Institute Press, 2015. (In Russian)
- Гуковский 1959 — Gukovsky G. A. *Realizm Gogolya*. Moscow; Leningrad: State Publishing House of Fiction, 1959. (In Russian)
- Егоров 2002 — Egorov M. Yu. *Producirovanie teksta kak xudozhestvennyj fenomen v romane Sashi Sokolova «Shkola dlya durakov»*. PhD thesis (Philology). Yaroslavl: Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinskii, 2002. (In Russian)
- Йовчева 2006 — Jovčeva M. [Saint Vitus in the Old Slavonic Book]. *Old Russia: The Questions of Middle Ages*. 2006, 26 (4): 10–19. (In Russian)
- Карбышев 2010 — Karbyshev A. A. *Evoljuciya prozy Sashi Sokolova v zhanrovo-stilevom aspekte*. PhD thesis (Philology). Altai State University. Barnaul, 2010. (In Russian)
- Квон 1999 — Kvon Chzhen Im. *Sovremennaya russkaya postmodernistskaya proza: Venedikt Erofeev i Sasha Sokolov*. PhD thesis (Philology). Moscow State University. Moscow, 1999. (In Russian)
- Кривонос 1985 — Krivonos V. Sh. «Mertvye dushi» Gogolya i stanovlenie novej russkoj prozy: Problemy povestvovaniya. Voronezh: Voronezh State University Press, 1985. (In Russian)
- Липовецкий 1997 — Lipovecky M. N. *Russkiy postmodernizm: Ocherki istoricheskoy poetiki*. Ekaterinburg: Ural State Pedagogical University Press, 1997. (In Russian)
- Манн 2007 — Mann Yu. V. *Tvorchestvo Gogolya: Smysl i forma*. St. Petersburg: St. Petersburg State University Press, 2007. (In Russian)
- Маркова 2003 — Markova T. N. *Sovremennaya proza: konstrukciya i smysl: (V. Makanin, L. Petrushevskaya, V. Pelevin)*. Moscow: Moscow State Open University Press, 2003. (In Russian)
- Маркович 1988 — Markovich V. M. Komediya N. V. Gogolya «Revizor». In: Markovich V. M. (ed.). *Analiz dramaticheskogo proizvedeniya*. Leningrad: Leningrad State University Press, 1988. P.135–163. (In Russian)
- Маркович 1989 — Markovich V. M. *Peterburgskie povesti N. V. Gogolya*. Leningrad: Xudozhestvennaya literatura Publ., 1989. (In Russian)
- Маркович 2008 — Markovich V. M. *Izbrannye raboty*. St. Petersburg: Lomonosov Publ., 2008. (In Russian)
- Марутина 2002 — Marutina I. V. «Moskva–Petushki» Ven. Erofeeva i «Shkola dlya durakov» Sashi Sokolova v kontekste russkoj literatury. PhD thesis (Philology). Literary Institute named after A. M. Gorky. Moscow, 2002. (In Russian)

- Набоков 2004 — Nabokov V. V. Nikolay Gogol. In: Nabokov V. V. *Sobranie sochinenij amerikanskogo perioda*. In 5 vols. Vol. 1. St. Petersburg: Simpozium Publ., 2004. P. 400–524.
- Степанов 1955 — Stepanov N. L. Gogol N. V. In: *Istoriya russkoj literatury*. In 10 vols. Vol. 7. Moscow; Leningrad: Academy of Sciences of the USSR Press, 1955. P. 129–260. (In Russian)
- Филонов 2015 — Filonov E. A. *Evoljucija povestvovatelnoj sistemy N. V. Gogolya*. PhD thesis (Philology). St. Petersburg State University. St. Petersburg, 2015. (In Russian)
- Эйхенбаум 1969 — Eichenbaum B. M. Kak sdelana «Shinel» Gogolya [1919]. Eichenbaum B. M. *O proze*. Leningrad: Xudozhestvennaya literatura Publ., 1969. P. 306–326. (In Russian)

Received: March 15, 2018

Accepted: June 15, 2018