

НА ПУТИ К САМООПИСЫВАЮЩЕМУ ТЕКСТУ  
(СИГНАЛЬНЫЕ СИМВОЛЫ  
В ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ *ШИНЕЛЬ*)

*Чаба Тот*

*Нужно знать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большей частью предложениями, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения.*

*(Шинель)*

*Введение*

Предлагаемая работа основывается на двух известных лингвистических учениях. С одной стороны, на теории знака А.А. Потебни (1967: 307-310), согласно которой слово имеет тройную организацию: во-первых, внутреннюю форму (или внутренний знак значения) – это стёршееся *первоначальное* значение слова; во-вторых, современное лексическое значение, которое в художественном тексте может претерпевать иносказательный сдвиг с образованием тропов; в-третьих, внешнюю форму (или внешний знак значения), т. е. ряд членораздельных звуков, из которых оно состоит. Предлагаемая работа обращается именно к внешней форме.

С другой стороны, существует знаковая типология Ч.С. Пирса (Peirce 1932, цит. по: *Ajt* 1975: 19-41), которая также указывает на тройную организацию слова-знака. Согласно второй трихотомии, любой знак может иметь, во-первых, символическое значение, которое сопоставимо с упомянутой внутренней формой, так как указывает на *прошлое* слова посредством отсылок к предтекстам; во-вторых, слово-знак имеет иконическое значение, которое сопоставимо с т.н. самим значением в типологии Потебни, так как основывается на сходстве между обозначаемыми явлениями и способно вызвать появление иносказания. В-третьих, слово-знак появляется в функции индекса, основанной на указывании обозначающего на обозначаемое. В этом случае наличествует лишь *тело* знака, например, ряд

членораздельных звуков. Предлагаемая работа обращается к индексу, который в силу сказанного сопоставим с внешней формой Потебни.

Существует ряд прочтений прозы Гоголя, многие из которых ориентируются на анализ самого текстового оформления повестей, в котором и находится большой объем семантической надтекстовой информации. Так, в сюжетосложении гоголевской прозы существенную поэтическую роль выполняют различные символы.

Под символом мы понимаем „знак, который обозначает такую обширную группу текстов (resp. понятий), что *употребление его* включает некоторый культурно-смысловой регистр, большую культурно-смысловую область” (Лотман 1987: 85-86).

Важнейшую роль в этом определении играет критерий *употребления*, поскольку именно в специфике употребления кроется различие между символами, встречающимися в культуре вообще, и символами литературного текста. Символы, которые уже вскоре после их образования в культуре можно считать *онтологически* существующими, почти априори-явлениями, попадая в литературный текст, оказываются перед проблемой преодоления особенностей материала своего воплощения: языка. Символы в культуре намного устойчивее и менее поддаются сегментации, субституции и интеграции, нежели символы литературного текста, которым необходимо преодолеть членораздельность и дискретность языка<sup>1</sup>.

Простейшая классификация выделяет два класса символов: простые – например, треугольник и крест, и сложные – например, Эйфелева башня и Медный Всадник (Лотман 1987: 85-86). Однако все они настолько устойчивы, что в своём чистом виде, кроме простого, одно- или двукратного упоминания, не способны внести весомого вклада в организацию семантической структуры литературного текста.

---

<sup>1</sup> Операции дистрибутивного анализа приведены по: Бенвенист 1974: 129-140.

### *Простейшие символы*

Следует выделить особый подкласс символов, способных приобретать сугубо символический статус лишь в литературном тексте, но обладающих по сравнению с остальными символами несравненно более широкими возможностями участия в порождении литературного текста. Вспомним риторические формулы, сохранившие следы ритуального ораторства давних дописьменных времён, которые, в основном, играли роль указания границ высказывания и меморизации текстов (Thienemann 1930: 3-45; Лотман 1981), необходимым условием чего является повышенная степень *повторяемости*.

Систематической повторяемостью в тексте обуславливается особый подкласс символов, которые мы предлагаем назвать *сигнальными символами*. Повышенная повторяемость сигнальных символов вызывает необходимость сопоставления и переосмысления элементов литературного текста читателем. Таким образом, сигнальные символы составляют своеобразный *синтаксис* произведения, в котором даются основные *правила* построения поэтического текста, который можно рассматривать и в качестве имманентной, почти замкнутой, *самоописывающей* структуры (ср. Лотман 1981: 4-5). При этом сигнальные символы являются носителями *критериев оригинальности* текста. В отличие от простейших или общекультурных символов, которые повторяются и диахронно и синхронно, сигнальные символы повторяются лишь синхронно, причём относительно способа выражения они отличаются ещё своей *заметностью* в тексте, а иногда и преувеличенным – тоже за счёт повторяемости – *графическим* объёмом. Это слова, словосочетания, а порою и целые предложения и даже периоды.<sup>2</sup> Поэтому уже при относительно небольшом числе повторов сигнальные символы способны обращать внимание читателей на себя и на своё окружение, они сигнализируют

2 В дописьменные и ранние письменные эпохи и другие простейшие символы могли иметь преувеличенный графический объём, например: „Расскажу я вам, *здесь собравшиеся*, повесть о...” Остатками таких *объёмистых* простейших символов частичного указания границ текста можно считать обращения (см. Thienemann 1930: 23-30).

о повышенной значимости определённых деталей своего окружения. Кроме того, *заметность* сигнальных символов усиливается ещё и характером их кажущейся *немотивированности* относительно общего сюжета повествования, за счёт чего эти символы становятся *участниками* повествования, способными оказать на читателя, может быть, даже большее действие, нежели сам сюжет.

#### *Зачастившие участники*

Одним из самых заметных моментов в *Шинели* и в других петербургских повестях Гоголя является *необъяснимое* и, на первый взгляд, необоснованно частое появление акта *нюхания табака*, интенсивность действия которого еще более усиливается частым его связыванием с образом петербургского *будочника* или какого-то *солдата-инвалида*.

1. [Акакий Акакиевич, Ч.Т.] натолкнулся на будочника, который (...) натряхивал из рожка на мозолистый кулак табаку...
2. ... будочник какого-то квартала (...) схвативши его [Акакия Акакиевича, Ч.Т.] за ворот, (...) вызвал своим криком двух других товарищей, которым поручил держать его, а сам полез только на одну минуту в сапог, чтобы вытащить оттуда тавлинку с табаком...
3. ...один раз обыкновенный взрослый поросёнок, кинувшись (...) сшиб его [коломенского будочника, Ч.Т.] с ног, к величайшему смеху стоящих вокруг извозчиков, с которых он вытребовал за такую издёвку по грошу на табак...

Относительно общего сюжета повести все эти моменты кажутся немотивированными, даже ненужными. Однако комбинация *нюхать табак – будочник* это сигнальный символ, играющий композиционно-структурирующую роль: обращать внимание читателя на то, что следует существенный сюжетный поворот (и, как будет показано ниже, существенное смысловое наращение).

Упомянутый символ в первый раз появляется при необходимости возвратить совсем растерявшегося Акакия Акакиевича домой (символ как бы „загораживает” путь: мешает герою в совершении неуместного по отношению к общему сюжету действия), что впоследствии приводит к тому, что у себя дома, в спокойных условиях, ему легче

принять решение о необходимости копить на чуждую ему шинель. Во втором случае участие символа в сюжете приводит к побегу мертвеца и открывающейся заново возможности приобретения по-прежнему чуждой Акакию Акакиевичу новой шинели. Третье появление символа сигнализирует читателю о том, что речь идет уже о *другом злодее*, о привидении: то есть в городе действует не одно, а два привидения.

За счёт синтаксической сигнализации возможно и коренное *изменение смысла* сюжетного окружения; таким образом образуются своеобразные *кулисы*<sup>3</sup> для текста первого уровня. Кулисы, образуемые сигнальными символами, являются носителями модальных аспектов сюжетосложения и самого стиля; посредством применения простейших сигнальных символов автор в состоянии придать определённым деталям сюжета определённую – позитивную или негивную – смысловую оценку или, точнее, окраску. Это эксплицирующееся в тексте своеобразное *мнение* автора об описываемом явлении, разумеется, эксплицируется с целью построения особого диалога с читателем.

*Повесть о том, как произошёл Акакий Акакиевич и как он стал Акакием Акакиевичем*

На первых же страницах бросается в глаза несколько странное имя чиновника: Акакий Акакиевич. Разумеется, невозможно, чтобы автор, рассказчик (в данной парадигме безразлично кто, ведь имеется *текст налицо*) не дал никаких указаний по поводу такого странного имени главного героя повести. Раз имя странное, то и сам человек не такой, как остальные, значит и на другие *атрибуты* такого человека надо обратить особое внимание:

Фамилия *чиновника* была Башмачкин. Уже по самому имени видно, что она когда-то *произошла от башимака*.<sup>4</sup>

---

3 Подобно функции указания *начала* и *конца* (имманентного) текста, в истории развития дописываемой коммуникации простые символы часто организовывали и *кулисы* – также своеобразные границы повествования, несущие в себе качества интенций рассказчика (см. Лотман 1981: 4-5).

4 *Курсив* здесь и в дальнейших цитатах из *Шинели мой* (Ч. Т.).

Слова *происхождение* и *башмак* в читательском восприятии включают культурно-смысловой коннотационный регистр, ориентированный на область народного быта, что воплощается в слове *башмак*. Впоследствии это опровергается без объяснения, что заставляет читателя присмотреться к необъяснённому. Будто рассчитывая на это, повествователь говорит:

Имя его было Акакий Акакиевич. Может быть, *читателю* оно покажется несколько странным и выисканным, но можно уверить, что его никак не искали [*ещё одно опровержение без объяснения, Ч.Т.*], а что сами собою случились такие обстоятельства, что никак нельзя было дать другого имени, и это *произошло именно* вот как: родился Акакий Акакиевич против ночи...

И, обратив внимание читателя на сюжетную значимость имени героя, повествование берётся за дальнейшее раскрытие происхождения имени, из чего читателю известны уже три элемента: *чиновник, Башмачкин, Акакий Акакиевич*. Однако поиск продолжается:

Родильнице предоставили на выбор любое из трёх, какое она хочет выбрать: Моккия, Соссия или *назвать* ребёнка *во имя мученика Хоздазата*.

*Башмачкин* или *мученик*? Народно-бытовое ли происхождение имени или же сакрально-агиографическое? На исключительную значимость имени начинают указывать такие же странные – и включающие тот же самый культурный регистр – другие имена, как и само имя Акакий. Однако *мученическое* происхождение Акакия Акакиевича сначала вроде бы опровергается:

„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 всё имена; я, право, никогда и не слыживала *таких...*”

Вроде бы о *мученическом* происхождении – и включении в коннотационную структуру повести православной и византийской культурной области – теперь уж и совершенно не может быть речи. Однако в следующем предложении стару-

ха действительно проговаривается: выясняется, что она всё-таки *слыхивала* кое-что о *таких* именах:

„Пусть бы еще Варадат или Варух, а то Трифилий и Варахасий.”

С самого первого упоминания типично греческого имени уже очевидна связь Акакия Акакиевича с православно-византийской традицией: как *отцом* православной церкви можно условиться считать церковь византийскую, так и проблема имени и происхождения развязывается вполне естественно:

„*Отец* был *Акакий*, так пусть и *сын* будет *Акакий*.” Таким образом и *произошёл* Акакий Акакиевич.

Только после установления родственных отношений в происхождении становится возможным крещение ребёнка:

Ребёнка окрестили; причём он заплакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет *титულлярный советник*. Итак, вот каким образом *произошло* всё это.

В эволюционный ряд имени – что является уже не простым именем, а целым *названием*, своеобразным перифразическим расширением признаков героя – включается ещё одно звено: *титуллярный советник*, являющийся вариативным эквивалентом упоминавшегося уже *чиновника*.

Не отказывает нам повествование и в полном симметрическом замыкании, обрамлении:

Мы привели потому это, чтобы *читатель* мог сам видеть, что это случилось совершенно по необходимости и другого имени дать было никак невозможно.

Получается следующий ряд: *чиновник* – *баишмак* – (*читатель*) – *мученик* – *отец/сын* – *титуллярный советник/чиновник* – (*читатель*). Ряд усеян многократным повтором слов *Акакий Акакиевич* и *происхождение* (как инвариант), причём обнаруживается кругообразная эволюция имени, из элементов которого начальный и конечный: *чиновник* является носителем внутреннего *настоящего* времени повествования, а средние: *мученик*, *отец/сын* это представители *прошедшего* времени. Спор о

происхождении, по сути, кружится лишь над противопоставлением *башимака* и *мученика*. Спор оканчивается явной победой последнего, что обеспечивается словами *отец/сын*, указывающими на сакральную первородность имени посредством отсылки к первейшему предтексту: *Библии* (см. ниже). Кроме того, очевидно, что обрамляющий сигнальный символ: обращение *читатель*, линейно-графически как бы исключает из этого ряда *башимак*, являющийся представителем народно-бытового культурного регистра.

#### *Антитеза и отождествление*

Внимательному читателю легко заметна своеобразная *ненужность плетения словес* вокруг имени Акакия Акакиевича: для идентификации его хватило бы простого упоминания. Однако многократная повторяемость некоторых слов здесь (и впоследствии во всей повести) служит, во-первых, остранению символического и иконического соответствий данных символов с определёнными культурно-смысловыми областями; во вторых, придаче остранённому прежде звукоряду-индексу характера заметности, то есть образованию в тексте сигнальных символов; в-третьих, чтобы заставить читателя реконструировать смысл текста с помощью обладающих смыслоизменяющими качествами сигнальных символов: в данном примере это символы, воплощающиеся в словах *Акакий Акакиевич*, *происхождение* и в слове-обращении *читатель*.

Повторяемость сигнальных символов требует от читателя постоянного возврата к прежде прочитанному и сопоставления его с дальнейшим текстом. При этом художественная структура сопоставления „может реализоваться как антитеза и отождествление” (Лотман 1972: 39). Отчасти поэтому мы можем утверждать, что многократно повторяющиеся сигнальные символы являются носителями аспектов авторской модальности в тексте, ведь, как было показано, именно сигнальные символы побуждают читателя к сопоставлению: антитезе и отождествлению тех или иных элементов сюжетного окружения сигнальных символов.

Поэтому сигнальные символы как модальные элементы ставят либо под знак положительный, либо под знак



отрицательный тот отрывок текста, к которому они относятся. Это значит, что, к примеру, в споре о происхождении имени – и одновременно всего литературного образа Акакия Акакиевича – сигнальный символ в состоянии отчётливо указать на позицию самого автора: „это произошло именно...”, а не „фамильярно”, т.е. не „от башмака”: образ главного героя важен не как *Башмачкин* (на наш взгляд, народно-бытовой регистр включается лишь в качестве одного из атрибутов героя, вовсе не главного), а скорее как воплощающий сакральные традиции византийской и православной древности топоним хриstopодобного верующего, в самом сюжете также прожившего мученическую жизнь Акакия Акакиевича, посмертные чудотворения которого, отчасти, указывают на редупликацию сюжетом характерных черт агиографической литературы средневековой Руси.

Позиция автора, выражающаяся в особенностях применения обладающих смыслоизменяющими качествами сигнальных символов, является одновременно и установкой повествования на читательское восприятие, что в рассмотренном отрывке усиливается ещё и посредством двукратного повтора сигнального символа, обрамляющего отрывок: обращение *читатель*.

#### *Фундамент и колонны*

Итак, сигнальные символы характеризуются не столько каким бы то ни было значением, сколько *значимостью* своего функционирования в организации композиционно-стилистической структуры текста, в придаче особого значения окружающим их местам. За счёт возникновения – в результате систематической повторяемости – остранения иконического значения слов, которые становятся таким образом сигнальными символами, лингвистическая природа их во многом сходна с природой *союзов, союзных и вводных слов* художественного (отчасти и нехудожественного) текста, которые, обладая лишь индексной и смыслоизменяющей функцией-значимостью, служат также для организации композиционно-стилистической упорядоченности текста – также за счёт высокой степени повторяемости. Не случайно исследователь гоголевской прозы А. Белый, строящий графическое *здание* фразы Гоголя, отличает в

качестве основного стройматериала именно союзы, союзные и вводные слова, составляющие *аркады* здания, и элементы систематического повтора, образующие *фундамент* и *колонны* гоголевской фразы (Белый 1934: 8). Сигнальные символы образуют для читателя систему указаний текста на то, как ему нужно читать текст.

#### *Первое определение сигнального символа*

В свете учения А.А. Потебни, в отличие от внутреннего знака значения, хранящего в себе этимологическую, мифологическую, сакральную первородность слов, за счёт чего и включаются культурно-смысловые регистры при оживании символов в художественном тексте; в отличие от самого значения слова, носящего в себе иконическую основу потенциально всегда возможного иносказания (Потебня 1967: 307-310), *сигнальные символы – это такие простейшие, синхронно-индексные знаки, которые состоят из единства членораздельных звуков и ближайшего значения этого единства во время восприятия его и служат для организации самоописания имманентной структуры текста, содержащего эти символы, являясь при этом воплощениями лишь сугубо внешнего знака полного значения знака.*

#### *Тривиальности*

Важно ещё раз подчеркнуть, что сигнальные символы именно благодаря своей индексной природе способны выражать авторское отношение к окружающему миру и к своему же произведению. Поскольку литература является самовыражением творческой личности, эти индексы указывают на авторские установки и на то, что автор хочет нам сказать (невзирая на считающийся уже тривиальным характер этого выражения). Кроме того, если сигнальные символы являются носителями индивидуальных творческих черт писателя, являясь обособляющим автора фактором, то эти же символы одновременно являются и связывающими, общими элементами разных произведений одного и того же автора.

„Я не умер...”

Известно, что писатель часто делал выписки из писем отцов церкви и житий святых; один из таких автографов, относящийся к 1843 году, представляет собой выписки из *Лествицы* св. Иоанна Синайского (Воропаев; Виноградов 1992). Св. Иоанн, в свою очередь, свидетельствовал о некотором мученике Акакии, который „был учеником злонравного старца, мучившего его. Акакий безропотно терпел и «по кончине, яко жив явился». Когда его спросили, умер ли он, он ответил: «я не умер (...) яко не умирает имеющий послушание»” (цит. по: Федоров 1906: 353).

Византийская церковная летопись повествует о четырёх мучениках и служителях церкви по имени Акакий (Акакиос), причём их роль не исчерпывается одним только понятием мученичества. Судьба всех их так или иначе связана с эпохой становления догмата христианской церкви, с эпохой Вселенских Соборов, начавшихся в IV веке. Как известно, главным вопросом на этих Соборах был вопрос об ипостасях, об отношении Сына к Отцу. Мы располагаем достаточно полным материалом о жизнедеятельности одного из священников по имени Акакий, который жил в эпоху появления арийского вероисповедания и споров вокруг него, что, как известно, привело впоследствии к расколу в византийской церкви. Против этого учения, объявившего принципиальное несходство Сына с Отцом и выступил священник Акакий, епископ Цесарии в Палестине и его последователи, желающие восстановления представления о единстве Святой Троицы (*Szókratész* 1984: 125, 194, 200-209, 211-214, 238-239, 264-265, 271, 273, 281).

В 40-х годах Гоголя в особенности интересовали вопросы духовно-идейного раскола как в христианской церкви вообще, так и отчасти в русской православной церкви. В письме из Дюссельдорфа от 5 октября 1843 года Гоголь просит Н.М. Языкова прислать ему несколько книг, в списке которых на первом месте стоит *Розыск* Дмитрия Ростовского, т. е. *Розыск о раскольнической брынской вере, учении и о делах их* (Воропаев 1993: 131-132, 141).

И хотя ввиду более поздней датировки выписок и письма строго филологически затруднительно принять названные

источники за непосредственные предтексты *Шинели*, что вызвано, на наш взгляд, неполнотой найденных на сегодняшний день документов, всё же несомненен факт определённой духовной настроенности писателя в начале 40-ых годов.

Вот почему Гоголю важно выделить в рассмотренном выше отрывке парадигму *отец/сын* („*Отец* был Акакий, так пусть и *сын* будет Акакий”). Здесь при синтаксической поддержке сигнальных символов, видимо, раскрывается определённая установка писателя на выражение признания сакрально-догматического представления о единстве Святой Троицы, а также необходимости единства в христианской церкви в целом и негативного подхода к явлению раскола, нарушения единства в ней. А если так, то сигнальные символы как носители аспектов авторской модальности должны указывать на те или иные мотивы повести именно таким образом, чтоб указанные ими мотивы были либо *приемлемыми, добрыми, положительными*, соответствующими миропорядку, который установлен Богом, представляющими атрибуты сакралий, либо *неприемлемыми, злыми, отрицательными*, представляющими в тексте атрибуты *беса*.

#### О „Повести”

Трактовка отрывка о номинации, рождении и происхождении Акакия Акакиевича с семиотической точки зрения является *текстом в тексте* (Лотман 1981), *текстом кода повести*, своеобразной ономактопозитической и стилистико-семиотической вставной *Повестью о том, как родился/произошёл Акакий Акакиевич и как он стал Акакием Акакиевичем* [в мифологическом сознании человека общинно-родового строя, притом, эти два акта практически совпадали (ср. Frazer 1925, 1993: 133-151; см. также Хернади 1995)]. Именно в тексте кода автор даёт нам необходимые для трактовки смыслового мира повести отсылки к культурным регистрам и источникам посредством многократного повтора ключевых слов: сигнальных символов, которые, поляризуясь согласно авторскому отношению к культуре и к своему тексту, повторяясь в дальнейшем и в других частях повести и, более того, в других произведениях автора,

указывают на возможное, а, может быть, и желаемое прочтение.

Здесь можно сделать предварительный вывод: *вставная повесть* определяет дальнейшую трактовку *Шинели*, и управление смысловым миром происходит *снизу*: меньшая часть определяет большую, часть повести выступает в качестве целой повести.

*Куда деть башмак?*

В данной стадии предлагаемой работы не ставилось задачей более тщательное исследование народно-бытового как иного регистра, к которому отсылает нас сигнальный символ *башмак*, который, видимо, несёт в повести двойную, а, возможно, и тройную или даже четвертичную функцию. В высшей степени неоднозначный, зато тем более продуктивный символ. С одной стороны, *башмак*, появляющийся в повести впоследствии на ногах у женщин, связывает повесть с регистром русского быта: башмаки носили преимущественно женщины. Образ женщины же, связываемый Гоголем, особенно в *Записках сумасшедшего*, с *чортом*, окрашивается негативно, что делает негативным и сам сигнальный символ *башмак*, который в этом случае указывает на отношение автора к женщине в целом, возможно, посредством фольклорно-мифической поэтизации её образа, включая в повесть *индивидуальный регистр* (ср. Ковач 1994а). *Башмак*, коннотирующий *ноги*, противопоставлен *переписыванию*, коннотирующему *руки* главного героя, бедствия которого наступают, когда он вынужден *ходить* (в департамент, к Петровичу, на чиновничий бал, к значительному лицу), оставляя своё привычное, *посланное богом* (см. ниже) занятие для *рук (не ходить)*: *переписывание* (Ковач 1994б). Далее, возможно, *башмак* является связывающим звеном между поэтическим перевоплощением коннотационных регистров, указывая одновременно на бытовой регистр и на эйдетическое изображение *раскола* (см. ниже). Башмаки являли собою женскую обувь, которая в быту была „выкачена на подъёме или *распорота*”; если подъём был целый и смотрел кверху, обувь эту называли *череви-ками*. Весьма примечательна поговорка: „жена не башмак (не сапог...), с ноги не сымешь (не разуешь, да не

кинешь)» (Даль 1978-1979: I: 56-57). Сюда же относится и *странность* функционирования *башмака*, который появляется только на *одной* ноге, – как будто ноги не скоординированы в парности и наблюдается нарушение их единства в предназначении. И, наконец, этимология слова *башмак* выявляет интересное двойное противоречие внутренней и внешней форм слова. „Башмак” – от тур. *basmak*, „башмак, подошва” (Фасмер 1986-1987: I: 139). Но: „баш” и „мак” – „голова” (тур.) и „опий, снотворное” (Даль 1978-1979: II: 291-292). Т. е. что-то вроде „неясной головы”, „помутневшего разума” (значение „головы” поддерживается и русским народным названием цветка „башмачки”: „адамова голова”; Даль 1978-1979: I: 56-57), а также „провидца” от тюрк. *bakmak*, „видеть” (Срезневский 1893: I: 138). Употребление Гоголем столь амбивалентного слова несколько не противоречит его писательской практике, одним из основных приёмов которой является приём амбивалентизации, своеобразного прятания смыслов и переворачивания координат (см. ниже), – в духе ещё одного культурного регистра: карнавальной традиции и раннего пассивного романтизма, также часто включаемого Гоголем в произведения (Бахтин 1965). Ввиду всех этих обстоятельств мы и условились назвать регистр „башмака” *народно-бытовым*.

„Бог пошлёт переписывать завтра”

Уже в начале повести видно, что Акакий Акакиевич совершенно не такой чиновник, как окружающие его другие чиновники, и служба его в корне отличается от их службы. Акакий Акакиевич вообще живёт в *другом мире*, который представляется ему в *переписывании*, причём герою совершенно неведомо содержание канцелярских бумаг: он выводит письма по *буквам*, которые впрямь появляются у него *на лице*. Мотив переписывания неизменных текстов сакрализуется: как еда Акакия Акакиевича состоит из того, что „послал бог на ту пору”, так и *переписывание* составляет для него духовную пищу, указанную синтаксической параллелью *бог пошлёт*:

Написавшись власть, он ложился спать, улыбаясь заранее при мысли о завтрашнем дне: что-то *бог пошлёт переписывать* завтра.

Причём практически всё, что составляет Акакия Акакиевича, „послано богом”. Даже оставшееся после смерти небольшое наследство „досталось, бог знает” кому; однако кажущееся на первый взгляд парадоксальным, приведённое тут же ясное утверждение: „*не было наследников*” как будто воспроизводит частую при смерти сакрально-народную поговорку „бог дал, бог и взял”. И лишь источник и причина всех бедствий героя: шинель, полученная от негативного Петровича, портного, словно какая-то *инородная вещь*, забирается у Акакия Акакиевича грабителями, хотя в конце концов и возвращается ему, но это связано уже с другой мотивировкой, с *приёмом амбивалентизации* у Гоголя.

При переписывании Акакий Акакиевич не делает „ни одной *ошибки в письме*”. Отсылка к событиям эпохи никоновских реформ и раскола в русской православной церкви, одним из основных моментов которой была *ошибка* в переводе сакральных текстов с греческого, в наибольшей полноте выявляется в том месте, где Акакию Акакиевичу поручают дело „поважнее, чем *обыкновенное переписывание*”:

... дело состояло только в том, чтобы *переменить заглавный титул* да *переменить* кое-где *глаголы из первого лица в третье*. Это задало ему такую работу, что он вспотел совершенно, тёр лоб и, наконец, сказал: „Нет, лучше дайте я *перепишу* что-нибудь”.

*Перемена* „заглавного титула”, олицетворяющего письменный источник церковного обряда, обычая русского или греческого, а также перемена первого лица в третье, т.е. трансформация *Я – Он, Мы – Они, Свой (обычай) – Чужой (обычай)* является семантическим повторением событий эпохи никоновских реформ. Причём за счёт многократной повторяемости и особой – специально данной автором – необычной, слабомотивированной с точки зрения сюжета трактовки внутренняя форма и лексическое значение слова *переписывание* теряется, остаётся внешняя форма, индекс с

образованием сигнального символа, точнее, начинается поэтическое *построение нового символа*, одновременно и строго индивидуального с обобщённым значением „не *переменить*, оставить в прежнем виде” и вместе с тем диахронно-конвенционального, отсылающего к определённому культурному регистру в русской истории.

#### *Общая результирующая*

Придётся включить поправки в данное выше и немногим ранее (Тот 1994: 503-504) определение сигнального символа. Обобщая многовековой исследовательский опыт, А.Ф. Лосев указывает на *минимальную общую результирующую всех символов*: символ – это „знак, по своему непосредственному содержанию не имеющий никакой связи с означаемым содержанием”. Исследователь приводит в пример крест, образ которого, т.е. его непосредственное содержание, не конвенциональное, не стоит ни в какой психофизически мотивированной общности с самой отсылкой к регистру данной сферы христианской культуры, т. е. с означаемым содержанием (Лосев 1976: 44). Образование символов, в особенности символов художественного текста, происходит по следующему сценарию:

1. Остранение старых значений.
2. При этом происходит образование знака, содержащего лишь индекс, который, обладая не значением, а лишь функцией-значительностью, требует *означения*, какой-либо конвенции или, согласно Пирсу, *закона*, предписывающего критерии употребления (Peirce 1932, цит. по: *Ajt* 1975: 34-35), причём я считаю, что такой закон может быть индивидуален, например, как составляющая *кода* творчества писателя, того же лотмановского текста в тексте.
3. Вследствие этого происходит образование сигнальных символов, которые отличаются от простых индексов, являющихся субститутами, главным образом *намеренностью употребления* (Vuysens 1943, цит. по: *Ajt* 1975: 334).
4. Происходит приобщение к новым значениям под влиянием контекста, возникает возможность появления иносказания, причём некоторые сигнальные символы должны оставаться сигнальными символами, чтоб составить син-



таксис, код, совокупность регулирующих смысловой мир произведения законов, в этом случае имеет место *неполная символизация знака*<sup>5</sup>.

5. Полностью остранив от своих старых значений, причём теряя даже приобретённое иконическое значение или вообще не приобретая его, знак, наконец, получает статус нового символа.

(Далее возможны:

6. Принятие (впрочем, отнюдь не обязательное) читающей общественностью символа, *изобретённого* писателем, вступление его в повседневный обиход, во всеобщее употребление, т. е. образование чисто конвенционального символа в его традиционном понимании.

7. Употребление таким образом *готового* символа *следующим* писателем, при этом, надо полагать, начинается заново описанный процесс. В результате литературное символообразование это не что иное, как процесс осмысления автором своего языка в непосредственной связи с культурой, т. е. литература есть культурная память, сама *ars poetica* акмеистов, во многих отношениях явившихся продолжателями гоголевской традиции.)

Лосев снова обращает внимание на то, что в принципе всякий знак есть уже символ в своей *зачаточной* форме (Лосев 1976: 44-47). Вот только трудно уловить качественные переходные моменты знаковой метаморфозы в литературном тексте, и, видимо, основным критерием возможно-

---

5 Вспомним о различии Тодоровым двух типов значений: один из них возникает в процессе языковой символизации, другой же субстантивно не поддаётся изменению, являясь неразрывной частью знака. Первый тип сопоставим с потебнианским, т. н. самим, т. е. актуальным значением, второй – с внутренней формой слова. Тодоров, подходя к вопросу преимущественно с позиций синхронии и ставя вопрос о возможности одновременно буквального и символического прочтения знака, видимо, этим самым *имплицитно* учёл третий тип – внешнюю форму слова – звукоряд, в определённый момент восприятия абсолютно не имеющий никакого значения. Без этой последней, „нулевой степени письма” немислима сама символизация, поскольку, не располагая минимальной результирующей всякого языкового знака: простого звукоряда, просто нечего символизировать (см.: Todorov 1970, цит. по: *Ajt* 1975: 435-447).

сти *опознания* сигнальных символов является их *сюжетная немотивированность*.

*Божественность. Бренность. Мученичество*

Само имя *Акакий* взято Гоголем из христианской культуры уже как совершенно *готовый*, хотя и не совсем однозначный, символ: как *акакию*, небольшой мешок с пылью или землёй, воплощающую божественность в Сотворении и вместе с тем ничтожность и бренность человеческую; ставшую имперским знаком византийского царя (Лихачев; Панченко; Поньрко 1984: 138-139); и отсылающую, наконец, к мученику *Акакию*, храм которого возвышался в Константинополе и был в своё время свидетелем многочисленных кровавых схваток между приверженцами партий разных вероисповеданий раннего христианства (*Szókratész* 1984: 198, 410-411).

*Воспроизведение и канонизация*

Чтобы поэтически осмыслить этот символ и сделать из него новый, свой символ, выражающий, видимо, желанный синтез *божественности, бренности и мученичества* человека, Гоголю необходимо было (вос)произвести его – именно посредством остранения и нового насыщения элементов семантической структуры знака. Слово *переписывание*, хотя и характеризуется доминантой индекса, – больше простого сигнального символа, поскольку уже в сюжете, в нарративной модели повести ему начинает возвращаться утерянная было мотивированность, заново приобретая частично иконическое, частично символическое значения. Это начало обратного процесса: процесса поэтической канонизации „выбранных мест” смыслового мира повествования. Речь идёт, конечно, о предположении, согласно которому *выбор* является одним из ключевых моментов и организующих принципов творчества писателя, что особенно ярко выражается у Гоголя, у которого *приём противопоставления* положительных и отрицательных модальностей порождает именно необходимость выбора как *творческого приёма* и *возможного прочтения* (вместо сравнения) как в поэтически

закодированных повестях писателя, так и в эпистолярно-исповедальном творчестве его, большей частью в *Выбранных местах из переписки с друзьями* (немаловажен выбор именно этих писем из всей обширной переписки писателя).

### *Тропы*

В *Шинели* и вообще во второй фазе творчества Гоголя, в петербургских повестях и комедиях (ср. Белый 1934: 9-25), довольно мало метафор и метонимий, а если они и имеются, то как вторичные тропы по отношению к синекдохам, приближающимся по своей природе к знаку с доминантой индексного значения и особенно к сигнальным символам. Гоголь второй фазы – синекдохичен, с одной стороны, потому что метафора и метонимия это двойные синекдохи (Тодоров 1970, цит. по: *Ajt* 1975: 439-440). С другой, как отмечал, опираясь на теорию Потебни, А. Белый, синекдоха Гоголя проявляется преимущественно в качестве гиперболизма, достигнутого фразами, осложнёнными многочисленными повторами и параллелизмами. А метафоры это, в основном, производные от этих параллелизмов, параллелизмы же, в свою очередь, управляются повторяющимися вводными словами (Белый 1934: 252-279), определённая часть которых является сигнальным символом. Поэтому на данной стадии нашей работы мы не могли показать действия иконического значения знака Пирса, а только продемонстрировали, как *работают* в тексте индексы и символы и во что они превращаются в „динамическом тексте”, т. е. в таком, где образование сигнальных символов происходит будто на глазах у читателя<sup>6</sup>.

---

6 Быть может, стоит даже поставить довольно простой вопрос: возможно ли хотя бы описание смыслового мира произведения с установкой на „абсолютно динамический текст”? Думается, различия в прочтениях будут ощутимыми, например, до пятнадцатой строки повести, где сигнальные символы ещё вообще не появились, до середины проанализированной вставной повести, где они ещё не успели повториться и остранились в достаточной степени, и после вставной повести, когда сигнальные символы уже в достаточной мере приобрели свои качества или признаки и работают над генерированием смыслов. Не говоря уже о почти безграничном нарастании смыслов, если взяться за прочтение всех

### Обычаи

Сохраняя всё же доминанту индекса, слово-сигнальный символ *переписывание* причисляется к ряду позитивных модальных понятий в тексте указаний автора (канонизируется им) и, как выясняется впоследствии в повести, никогда не окажется рядом (имеется в виду линейно-графическая оформленность текста) с понятием негативным. То же самое относится и к слову-сигналу *обыкновение*; и, в основном, обо всех ключевых словах *Шинели* можно сказать, что они упорядочены антонимически. *Обыкновению* противопоставлено негативное понимание *обычая*.

Согласно русской церковнообрядческой традиции, вплоть до никоновских реформ господствовало стремление переписывать сакральные тексты без изменений, создавая таким образом *свою* традицию. После раскола происходит „порча” традиции, поэтически данное значение *портного* у Гоголя: „тот, кто *портит*”, тот, кому противопоставлен *чиновник*, который „*чинит*” (Ковач 1994а: 40).

„Таков уж *обычай у портных...*”, – читаем мы в *Шинели*, и негативное понимание *обычая* становится рядом с негативным же пониманием *портных*, становясь грамматически выраженной *собственностью* образа *портящей* силы. Образное воплощение раскола наблюдается на протяжении всей повести. Раздваивается *шинель*: на *шинель* и *капот*, намекающий на предсказанный доктором Акакию Акакиевичу *капут*. Раздваивается сумма главного героя, необходимая для изготовления новой шинели. Первая половина имеется давно, ведь Акакий Акакиевич „имел *обыкновение*” откладывать деньги „в ящик”.

Но где взять *другие* сорок рублей? Акакий Акакиевич (...) решил, что нужно будет *уменьшить обыкновенные* издержки (...): *изгнать употребление чаю по вечерам [русская, хотя и не исконно национальная традиция, см. ниже, Ч.Т.], не зажигать по вечерам свечи [сакральная традиция, символ Христа и души человеческой, Ч.Т.]*, а если что понадобится делать, идти в комнату к хозяйке и

---

произведений автора как одного текста с „объединённым” текстом кодов по предложенной установке.

работать *при её свечке* [чужая сакральная традиция, измена старой, своей традиции, Ч.Т.]...

Это равносильно тому, чтобы ограничить, если не прекратить *переписывание*, сам внутренний мир Акакия Акакиевича, обставить его душу „оградой”. Необходимость буквально-символического прочтения данного отрывка, тяготеющего к экспликации внутренней формы Потебни, поддерживается, кроме указывающего присутствия сигнального символа (*уменьшить*) *обыкновение* (как инварианта), ещё и явной нетождественностью форм *свеча* и *свечка* (во втором случае плюс одна буква), которые, будучи символами Христа, отсылают нас ещё к одному ключевому моменту церковных реформ Никона, перемене имени Спасителя: вместо *Исус*, как было принято называть по русской традиции, *Иисус*, по греческой.

Кроме того, на важное семантическое содержание данного места указывает сигнальный символ не меньшей значимости, как *читатель*, упоминавшийся уже при анализе вставной повести, обрамляющий её в качестве символа-обращения и, выделяя тем самым значительную часть текста кодов *Шинели*, открывающий следующий отрывок:

... но где взять другую половину?... Но прежде *читателю* должно узнать, где *взялась* первая половина. [Та же самая история о происхождении, только теперь вот этой вот истинной половины, Ч.Т.] Акакий Акакиевич имел *обыкновение* со всякого истрачиваемого рубля откладывать по грошу (...) Так продолжал он с давних пор (...) Итак, половина была в *руках*.

В конце отрывка, при его обрамлении наблюдается интересная деталь: видимо, опасаясь угрозы того, что и сам сигнальный символ *читатель* может остраниться, разрушая таким образом построенную уже кодировку текста, писатель больше не повторяет его. Вместо *читателя* повторяется присигнальная синтаксическая конструкция „наречие плюс инфинитив”: „*читателю должно узнать*”, „*надобно сказать правду*”:

*Надобно сказать правду*, что сначала ему [Акакию Акакиевичу, Ч.Т.] было несколько *трудно привыкать к таким ограничениям*...

Акакий Акакиевич, который ни за что не хотел новой шинели, при одной мысли от которой, при одном „слове *новую*” у него „затуманило в глазах, и всё, что ни было в комнате, так и пошло пред ним путаться”, „поник совершенно духом”. Жизнь его, человека неспособного изменить текст, изменить *старому*, человека, который „умел быть довольным своим жребием (...) дотекла бы, может быть, до *глубокой старости*”, если бы его внутреннему миру, где еда и переписывание происходили от Бога, не понадобилась обновка его внешнего окружения: шинели, которая была работой Петровича.

### *Вторжение*

В смысловой мир произведения вторгаются негативные сигнальные символы: это *Петрович*, основными атрибутами которого являются *чорт* и упоминавшееся уже, восходящее к мифическому представлению о духе сатаны *нюхание табака*, а также смысловые эквиваленты на фонетическом уровне: *Петрович* – *портной* – *портить* – *порт* – *Петербург*, в составе которых сигнальные символы появляются в виде чисто индексного звучания и посредством относительного остранения лексического значения отсылают к образу царя Петра I-го, правление которого было серьезнейшим результатом пагубного для русской православной церкви влияния раскола. В названный ряд входит и название повести Гоголя *Портрет*, который, согласно старообрядчеству, негативен, *обдирает лик* и соответственно появляется в этой повести также в чётко определённых негативных ситуациях.

Воспроизведение образа раскола продолжается чуть ли не на всех уровнях повести. На сюжетном, к примеру, раскалывается *душа* Акакия Акакиевича: „... как будто он женился [*негативно настораживающий сигнал, Ч.Т.*], (...) как будто был *не один*”. *Шинель* становится чуть ли не объектом (новой, *иной*) веры:

... он питался *духовно*, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели. (...) Он сделался как-то *живее*, даже твёрже характером, как человек, который *уже определил и поставил себе цель*. С лица и с поступков его исчезло само собою сомнение,

нерешительность, – словом, все колеблющиеся и неопределенные черты. *Огонь порою показывался в глазах его...*

„Живее”, „огонь”, „глаза” – новые негативные атрибуты с доминантой индексного значения и сигнально-символической основой (атрибуты, поскольку эти знаки, как видно, уже успели приобрести сюжетную мотивированность и частично иконическое значение), отсылающие нас снова к повести *Портрет*, а также к *Страшной мести* и к *Мёртвым душам*, в которых, как отмечал А. Белый, наблюдается явная параллель атрибутов *иноземцев: Петромихали; Колдуна, правнука Петро; Костанжогло*, одна линия из которых составляется упомянутыми негативными атрибутами *живости и огненности глаз*, через которые действует *нечистая сила* и от которых погибает художник Чертков-Чартков. Причём как *Петромихали*, так и *Костанжогло* почему-то *греки*, т. е. представители *чуждого обычая*, почти *иноверцы* (Белый 1934: 109-110). Сразу же вспоминаются события никоновских реформ, когда был предпринят возврат к греческим церковным обрядам.

Размышления об этом чуть не навели на него [*Акакия Акакиевича, Ч.Т.*] *рассеянности* [*снова эйдос раскола, Ч.Т.*]. Один раз, *переписывая* бумагу, он чуть было даже не сделал *ошибки* [*бедствие высшей степени для Акакия Акакиевича, Ч.Т.*], так что почти вслух вскрикнул: „ух!” и *перекрестился*.

Когда *новая шинель* готова и *Петрович* набрасывает её на плечи герою, герой повести больше уж *не переписывает*. А позже, перед вечером у чиновника и роковым грабежом отказывается работать и механизм сигнально-символического акта выяснения происхождения, где сигнальные символы управляли вставной повестью почти с математической точностью:

*Где именно жил пригласивший чиновник, к сожалению, не можем сказать*<sup>7</sup>: *память начинает* нам сильно *изменять*, и *всё, что ни есть в Петербурге*, все улицы и дома *слились и смеша-*

<sup>7</sup> „Никто не знал/не мог сказать, откуда” пришли *иноземцы* (ср. Белый 1934: 109-110).

лись так в голове, что весьма трудно достать оттуда что-нибудь в порядочном виде.

### Смута

Тут, конечно, уже нет былой симметрической упорядоченности отрывка сигнальными символами; отрывки следуют один за другим довольно хаотично, будто воспроизводят или, вернее, сами воссоздают хаотичность, смешанность и туманность сюжета, связанные лишь отдельными сигнальными символами. Так, *Петербург*, конструкция „память начинает (...) изменять” и поэтические синонимы „пошло путаться”: знаки с иконическим значением *смешалось*, *слилось* (при этом смысловая синонимия инфинитивов поддерживается ещё и новым сигнальным символом, соединяющим инфинитивы синтаксически: „всё, что ни есть”) отсылают к уже упомянутым неудавшимся уговорам *Петровича*-сигнала, где при одном слове *новую* у Акакия Акакиевича „затуманило в глазах”. Это отсутствие памяти, невозможность реконструкции прошлого, т.е. полная потеря старого. Видимо, здесь снова выступает на первый план влияние злополучного *башимака* (бывшего сигнального символа, который вернули теперь ко внутренней форме, сделав из него новый, индивидуальный, присущий только Гоголю символ), причём с внутренним знаком значения, расширившимся за счёт предложенного И. Срезневским (1893: I: 138) и отвергнутого в своё время этимологами дополнительного значения от тюрк. „видеть” (см. выше). *Башимак* участвует в смысловом мире повести в значении „неясная, помутневшая, туманная голова”, „видящая”, коннотирующая (исключая отсылку к *женщине*) две важные вещи. С одной стороны, связывая *Шинель* с *Портретом*, с *Петромихали*, происхождение которого неясно, туманно, с *живостью огненных глаз* его („видящий”)<sup>8</sup>, Гоголь даёт код-отсылку к началу названной нами вставной повести, где мы читаем о неясном, туманном

8 Ещё одна цитата из *Портрета*: „«— А вот я посмотрю, как они [*глаза Петромихали, Ч.Т.*] будут *глядеть в огне*», — сказал *отец [сакрализированный в повести образ старца, Ч.Т.]*, сделавши движение швырнуть его в камин.” Можно вспомнить, кроме того, и один из отмеченных уже литературоведами центральных мотивов *Вия*: *взглянуть — пропасть*.



происхождении фамилии *Баумачкин*: „... когда, в какое время и каким образом произошла она от башмака, ничего этого неизвестно”. Причём тут же даётся однозначная антитеза: „... родился Акакий Акакиевич (...), *если* не изменяет память...”, – т. е. память (что равносильно реконструкции традиции, связи с прошлым) является непременным условием рождения однозначно позитивной модальности в лице Акакия Акакиевича, лексическое значение которого в греческом: „кроткий, смиренный, не делающий зла”. Так что не случайно в отрывке о приближении Акакия Акакиевича к квартире чиновника именно после сигнала об отказе памяти один за другим появляются именно эти атрибуты (правда, немного замаскировавшись):

... по мере приближения (...) улицы становились *живее, населённой* [иконическая отсылка к месту о том, что герой, „нося в мыслях... идею... шинели”, „был не один”, Ч.Т.], и сильнее освещены [„огненные”, Ч.Т.]. [Акакий Акакиевич разглядывает прохожих, Ч.Т.] (...) Акакий Акакиевич глядел [„глаза”, Ч.Т.] на всё это, как на *новость* [отрицательная модальность, Ч.Т.].

Таким образом *башмак* вносит в смысловой мир повести коннотацию со *смутной*<sup>9</sup>, *туманной головой с видящими насквозь живыми, огненными глазами* – значит образ самого беса или же неприемлемую, злую традицию, *обычай*, связанный с *портными*, с *Петровичем* и таким образом с *Петербургом* и *Петром I*: тем *чужим* обычаем, который был следствием никоновских реформ, раскола в русской православной церкви, чужим уже только потому, что не располагает памятью, органически оторван от прошлого, от своей традиции. Не случайно и *Петрович*, и *значительное лицо*, – важно, что оба „косят глазом” – которые носили другое

9 Не без всякого основания можно было бы предположить даже причастность к этой „смуте” Ивана Грозного, по мнению многих сыгравшего трагическую роль в ослаблении православной церкви и усилении тенденции раскола. Небезынтересно, – и об этом вполне мог знать и Гоголь – что одним из первых письменных источников, в которых упоминается слово *башмак*, является как раз *Опись имуществу Ивана IV* от 1582 года (Фасмер 1986-1987: I: 139).

имя (*Григорий, незначительное лицо*), с изменением имени сразу же вводят и *новые* обычаи:

Сначала он назывался просто Григорий (...); *Петровичем* он начал называться с тех пор, как получил отпускную и стал попивать довольно сильно по всяким праздникам, сначала по большим, а потом, без разбору, по всем церковным, где только стоял в календаре крестик. С этой поры он был верен *дедовским обычаям*.

Нужно знать, что *одно* значительное лицо недавно сделался *значительным* лицом, а до того времени он был *незначительным* лицом. (...) Впрочем, он старался усилить *значительность* многими другими средствами, именно: завел, чтобы (...) к нему являться прямо никто не смел, а чтоб шло всё *порядком* строжайшим: коллежский регистратор *докладывал* бы губернскому секретарю, губернский секретарь – титулярному или какому приходилось другому, и чтобы уже, таким образом, доходило дело до него.

Это последнее *передвижение докладов* есть не что иное, как описание настоящего *обычая*: доклады прямо на глазах читателя переходят *из уст в уста* чиновников. И всё это – результат семантики *башмака*.

#### *Башмачкин*

Акакий Акакиевич, отходя во второй, *новошинельной*, стадии жизни от своей исконной ипостаси *Акакия* и приближаясь к другой, вопреки фамилии, чуждой ему ипостаси: к *башмачкинству*, теряет атрибуты прежней жизни (*не переписывает*, например, т. е. *позитивные руки* теперь остаются без работы) и приобретает иные. Как уже упоминалось выше, заводит другие *порядки*, дабы приобрести *вторую* половину суммы денег на новую шинель. Теряет прежнюю речь, индексно-синекдохично связанную с самой ипостасью *Акакия* („этаково-то дело *этакое*...”), и приобретает иной *дар* речи, способный обвести вокруг пальца даже подготовленную к подобным *атакам* низших чиновников армию писарей в канцелярии. Кроме того, если прежде Акакий Акакиевич шёл по улице, не видя и не замечая вокруг себя ровным счётом ничего, то теперь, с новой шинелью на плечах, он видит и замечает дотоле неизвестный ему *Петербург*: большей частью шинели и „красивых *женщин*”, более того,

женщину, „которая скидала с себя *башмак*, обнаживши, таким образом, всю *ногу*, очень недурную...”. В порыве движения Акакий Акакиевич делает никогда ранее не деланные им вещи:

... даже *подбежал* было вдруг, *неизвестно* почему, за какую-то *дамою* (...), у которой всякая часть тела была исполнена *необыкновенного* [антоним *положительного* *обыкновения*, Ч.Т.] движения.<sup>10</sup>

Но это движение, порождаемое лексическим значением *башмака*, впрочем, второстепенным по сравнению с вышеуказанной внутренней формой слова, – ложное, поскольку семантика истинного движения, *хода*, уже занята благодаря сигнальному символу „происхождение для памяти”, сохранения традиции, чем не располагает движение Башмачкина, но располагает движение, вернее, недвижение Акакия Акакиевича. Ипостась *Акакия* – это сущая статика, и, переходя в *Башмачкина*, главный герой оказывается во всё более нарастающей динамике, которая ускоряется к концу повести до таких размеров, что *мертвец* оказывается способным еженощно бывать в нескольких местах *одновременно* („Со всех сторон поступали беспрестанно жалобы...”) и, наконец, раздваивается. И если статика Акакия Акакиевича такова, что он не *видит*, точнее, не *глядит* и не *знает* содержания даже собственной работы, канцелярских бумаг (*незнание* и по сей день является характерным для русских старообрядцев образом жизни), зато *помнит*, то динамика Башмачкина, наоборот, *не помнит*, ему ничего неизвестно о происхождении, однако же *глядит* – именно *глядит* или же *смотрит* (но не *видит*) употребляет в этих местах и писатель, поскольку истинная пронизательность заключалась бы в исторически синонимичных *видеть-ведать* – и *знает*. Причём на это указывает появляющийся снова сигнальный символ *будочник* в эпизоде ограбления Акакия Акакиевича:

---

10 Словно перед нами отрывок из *Записок сумасшедшего*: „Из благородных только наш брат чиновник попался мне. Я увидел его на перекрестке. Я, как увидел его, тотчас сказал себе: «Эге, нет, голубчик, ты не в департамент идёшь, ты спешишь вон за *тою*, что *бежит* впереди, и *глядишь* на её *ножки*»”.

... будочник (...) глядел, кажется, с любопытством, желая *знать*, какого чорта [несомненно установка автора, Ч.Т.] бежит к нему издали и кричит человек. Акакий Акакиевич, прибежав к нему (...), начал (...) кричать, что он (...) *не видит*, как грабят человека. Будочник отвечал, что он *не видал* ничего, что *видел*, как остановили его среди площади какие-то два человека, да думал, что то были его приятели ... [т. е. *видел несуществующее или попросту прилгнул, не хотел видеть, Ч.Т.*].

Такие параллели *глядеть-знать* повторяются в тексте неоднократно. Отсюда и образ *значительного лица* и *Петровича*, которые, подобно *Петромихали*, *глядят/смотрят* с пронизательностью *насквозь*, хотя Гоголем ясно дана установка: „... ведь *нельзя* же залезть в душу человеку и *узнать* всё, что он ни думает”, которая является и душевной настроенностью, откликом писателя на исторические события, на себе прочувствовавшего несправедливость ориентированной на титулы общественности, *неверность* (в буквальной смысле этого слова) и зачавшую в повестях *бесчеловечность* оторванной от русской традиции четырнадцатипятиранговой родины (ср. Хернади 1995). Гоголь осознал всю несостоятельность, бесперспективность и невозможность никоновских реформ: попытки *реформировать души*.

Неизбежны душевное падение и гибель главного героя, отошедшего от своего внутреннего мира, от исконной ипостаси своей. Акакий Акакиевич как *Баимачкин* обречён на смерть. Причём негативная тенденция эйдоса раскола проявляется вплоть до конца повести: раскалывается не только жизнь Акакия Акакиевича, но и смерть. Рядом с *мертвецом* в *Петербурге* (попробуем представить себе этот сюжет в Москве...) стаскивает шинели и другое привидение, „гораздо выше ростом”, с „преогромными усами”<sup>11</sup>. *Всеобщий раскол* приводит к смерти и мести ограбленного.

<sup>11</sup> Впрочем, нельзя исключить возможности отсылки этими „преогромными усами”, повторяющимися в повести несколько раз и всё в значительнейших местах, к усам самого Петра I-го. Пока это лишь гипотеза, в поддержку которой следовало бы собрать аргументы и из других повестей, например, из *Портрета*.

*Муха во щи*

Трагизм всего этого – в неизбежности. И Гоголь, по всей видимости, веривший в возможность достижения нравственной высоты трагедии и в комизме, вводит эту неизбежность уже в начале повести. Когда Акакий Акакиевич входит в *департамент* (теперь уже со всей уверенностью можно сказать, что и *департамент* причисляется к негативному ряду *Петрович – портной* и т. д.), вместе с ним с *зимней* улицы влетает *муха*.

Сторожа не только не вставали с мест, когда он проходил, но даже не глядели на него, *как будто* бы через приёмную пролетела простая *муха*.

В мифологии почти всех народов „муха” это символ смерти. Иногда в образ мухи облекается и сам Вельзевул. Но он скорее повелитель мух (*Мифы народов мира* 1987-1988: II: 188; *Lexikon christlicher Kunst* 1980: 203). Образ самой мухи впоследствии стал символизировать душу человека: муха, кроме смерти, обозначает свободную, но слабую возможность сохранить эту душу ничтожного, брэнного человека. По поводу связи *муха-брэнность/ничтожность-смерть* в *Мёртвых душах* А. Белый обращает внимание на человека, который *неприметен, как муха*, и ещё: „[люди] *мёрли, как мухи*” (Белый 1934: 255), и нам кажется, что одним из главных значений символа *мёртвые души* и есть названная тройка. Следы славянской мифологии несёт на себе записанная В. Далем поговорка: „муха зимою в избе – к покойнику” (Даль 1978-1979: II: 362). А ведь *Петербург*-то и характеризуется в *Шинели* как город, в котором постоянно зима и мороз, стоит только подсчитать время с момента обращения Акакия Акакиевича к Петровичу до конца повести – выйдет почти год. Неизбежность смерти Акакия Акакиевича „обеспечивается” со всех сторон (даже „ветер, по *петербургскому обычаю*, дул на него *со всех четырёх сторон*”). Спасти Акакия Акакиевича и при желании невозможно: хотя и предпринимается сбор „складчины” взамен утерянной шинели, но именно из-за предварительных растрат на „*директорский портрет*” собирается „самая безделица”. Обстановка такая, что рано или поздно, но герой должен погибнуть. Тем более,

что присущая и без того Акакию Акакиевичу *ничтожность* и *бренность* (из значения имперского знака, см. выше) всякий час попадает в его внутренний мир и *мухой*:

Приходя домой, он садился тот же час за стол, хлебал наскоро свои *щи* и ел кусок говядины с луком, вовсе не замечая их вкуса, ел все это *с мухами* и со всем тем, что ни *посылал бог* на ту пору.

Отрывок, с одной стороны, говорит о том, что неизбежность смерти Акакия Акакиевича есть призвание, освящённое богом, ведь главный герой – *мученик*. С другой стороны, предвещает развёртывание сюжета в другом направлении. Вот ещё три поговорки из Даля: „муха во щи – подарок, либо гостинец”, „муха в питье или в еде – к подарку”, „муха не прокусит брюха” (в смысле: „можно есть, не беда, если уж съел невзначай”) (Даль 1978-1979: II: 362). Такое поверье говорит о том, что *муха* в славянской мифологии воспринималась как „злое существо”, „пришелец из ада” в гораздо меньшей степени, нежели, к примеру, в Западной Европе или в других ареалах, где *муха* однозначно причислялась к „нечистой силе”. И действительно, в самый нужный момент, момент нужды в средствах на новую шинель, начальник *вдруг* выписывает Акакию Акакиевичу премию – *сущий подарок*<sup>12</sup>.

---

12 Третье появление *мухи* в повести – после смерти Акакия Акакиевича – на данной стадии работы ещё не вполне осмыслено: „Исчезло и скрылось существо (...), даже не обратившее на себя внимание и естествонаблюдателя, не пропускающего *посадить на булавку обыкновенную муху...*”. Тут, видимо, возможна связь „позитивно” окрашенной (сигнальным символом *обыкновенную муху* с „негативным” эйдосом *острого*, проявляющегося в повести в разных вариантах: это писатели в начале повести, которые „натрунили и наострились” над теми, „которые не могут кусаться” (т. е. не собаки, главный источник бедствий другого *мученика* – *Аксентия Поприщина* в *Записках сумасшедшего*), это *Петрович*, который „любил при случае *кольнуть немцев*” (которые, в свою очередь, довольно удачно отлупили в *Невском проспекте* Пирогова, образ, являющийся антонимом образа ещё одного *мученика*: Пискарева), и, конечно, *пинок* грабителей нашему *мученику*, *Акакию Акакиевичу*. Возможны и другие проявления, например, связь „булавки” на фонетическом уровне с „негативным” сигнальным символом „будочник”.

*Раскол*

Смерть становится *не страшной*, возможно, даже *нужной*, хотя бы чтоб свершились посмертные *чудотворения* героя в пронизанной агиографизмом повести о мученике Акакии Акакиевиче. Но даже такая трактовка не умаляет трагизма неизбежности падения той традиции, носителем которой является герой. Если даже не вдаваться в обобщения насчёт гибели чего-то на Руси, а оставаться лишь в рамках дипломатической психологии, то и тогда вопиет вопрос о том, почему же должен умереть человек, никогда никому не сделавший зла. Гоголь глубоко чувствовал историю, пагубное, в первую очередь, для *маленького* человека, и вместе с тем, для подавляющего большинства населения России влияние последствий никоновских реформ, попытки реформировать души. Время, кажется, работало на писателя. В начале 40-ых годов, вдали от России Гоголь окончательно понял, что в результате таких реформ изменяется не всё, а лишь поверхность, обычаи, титульный лист. Если на плечи человека, корнями живущего в прошлом, вдруг набрасывают *шинель* какого-то будущего, да ещё при этом называют это будущее прошлым, то тут беда, беда самая настоящая. Поскольку происходит самый что ни на есть опасный раскол: раскол души человека, его образа мыслей: не зная уж более, каким из двух *прошлых* жить и куда делось *будущее*, теперь уж он и вовсе не способен будет шагнуть куда бы то ни было, не говоря уж о развитии. В результате – *инерция мышления*<sup>13</sup>, описанию которой посвятила себя после Гоголя вся русская

---

13 Исследованию онтопоэтики этого явления посвящена работа *Модель инерции мышления в Шинели* (Ковач 1985: 291-307). Вопросы ономатопоэтики в связи с биографическим контекстом (*Записки сумасшедшего*) поставлены и решаются в: Хернади 1995 (см. также библиографию в этих работах.) Кроме того, уже В. Ф. Переверзев обратил внимание на определённую им как *приём амплификации* стилевую черту гоголевского повествования: на логическую несостоятельность в отдельных суждениях героев и рассказчиков повестей (Переверзев 1928: 46-60; *то же*: *Поэтика* 1982: 437-446). С этим связаны и скромность фабулы и особенности сказа Гоголя, отмеченные в работах Эйхенбаума и Виноградова (Эйхенбаум 1919, *то же*: *Поэтика* 1982: 409-421; В. Виноградов 1926, *то же*: *Поэтика* 1982: 425-436).

литература протеста XIX и, может быть, XX века. Особенно Гончаров и Достоевский.

*Диалог в слове*

Отсюда и глубокая *амбивалентность* в изобразительности Гоголя<sup>14</sup>. Художник, продолжая определённую, восходящую к Платону и апостолу св. Павлу традицию, разрабатывает оригинальнейший в русской литературе приём: *диалог в слове*, или даже *диалог в слоге* (унаследованный Гончаровым и Достоевским), чтобы можно было одновременно прочесть и буквально, и символически то, что писатель *хотел бы* сказать читателю. Остановимся только на некоторых важнейших проявлениях амбивалентности, имеющих самое непосредственное отношение к правомерности предложенной теории о сигнальных символах. Один из ярких примеров того, как писатель создаёт символы, отчасти сигнальные, для чего он их создаёт, и о том, каким образом уведомляет нас о самом существовании сигнальных символов в тексте, есть следующие, упоминавшиеся уже в связи со вставной повестью три слова (с контекстом):

... один раз обыкновенный взрослый поросёнок<sup>15</sup> (...) сшиб его [будочника, Ч.Т.] с ног, к величайшему смеху стоящих вокруг извозчиков, с которых он вытребовал за такую издёвку по грошу на табак...

Здесь писателем даётся такая порция немотивированности, более того, невозможности существования, парадоксальности синтагмы *взрослый поросёнок*, что независимо от того, воспринимается она читателем или нет, от одного всё-таки существования её в тексте начинается порождение определённого рода смыслов и, что, может быть, ещё важнее, текста

14 Отсюда и возможные ошибки в предложенном исследовании, которые сами воссоздают, наверное, некую *контрамбивалентность* в *изобразительных средствах*, т. е. как минимум в терминологии.

15 Приношу благодарность пушкинисту Валерию Комарову, редактору сборника докладов печской конференции славистов (см. Тот 1994), после прочтения доклада о сигнальных символах Гоголя обратившего мое внимание на этого *поросёнка*.



кодов, составляемого, отчасти, сигнальными символами. В первую очередь приведённый пример говорит нам просто о том, что *тут что-то есть, что-то не так*. На первый взгляд мы можем уловить лишь один из основных компонентов сигнального символа: немотивированность. Причём немотивированность в семантике, поскольку единственная мотивированность тут – прагматическая. А в семантике немотивированность до такой степени велика, что Гоголю и не требуется более повторять этот сигнал. Отчасти потому, что рядом находится несколько уже готовых<sup>16</sup> сигнальных символов.

И хотя парадокс и амбиваленция, наверное, не во всём совпадают, нельзя не согласиться с тем, что сравнение прямо противоположных качеств (признаков, начал) *взрослый – не взрослый* как *tertium comparationis* на уровне синхронии, собственно синтагматики,<sup>17</sup> несёт в себе, по крайней мере, следующую информацию:

1) *поросёнок* есть *не взрослое* существо, *но* в то же время и *взрослое*;

2) *взрослый* есть *взрослый* и, вместе с тем, *не взрослый*;

3) *все* первоначальные значения этих слов – как слов, соединённых в синтагму – нерелевантны в определении их роли в тексте, т. е. отпадают, теряются<sup>18</sup>, кроме одного, что, однако, есть уже не значение, а лишь приобретённый в процессе остранения признак.

4) Они берут значение или, точнее, функцию-значимость, либо из контекста, либо из оставшегося одиноким признака: *образа-впечатления необыкновенного*;

16 Вот здесь снова обретает значение вопрос о том, можно ли прочесть текст в его динамике возникновения смыслов, т. е. почти построчно восполняя трактовку необходимыми поправками, „подсказанными” появляющимися впервые элементами.

17 О *tertium comparationis* на уровне диахронии, собственно парадигматики, (по сути, о потебнианской внутренней форме) см. Ковач 1994б.

18 Ни о чём не скажет нам ни внутренняя форма слова, ни внешняя, ни тем более актуальное значение. До Гоголя „взрослый поросёнок” символом, насколько нам известно, никогда не был, разве что местного характера в каком-либо итальянском ареале, о чём, кстати, мог знать и писатель. Но до настоящего времени свидетельств об этом не нашлось.

5) тогда либо берётся находящееся тут же ближайшее значение остранённой уже, но сохранившей часть своего лексического значения третьей части синтагмы, определения *обыкновенный*<sup>19</sup>, либо ничего не берётся, а остаётся лишь этот самый образ *необыкновенного* и в обоих случаях происходит удвоение немотивированности и противоречия.

6) В первом случае взятое из контекста значение *обыкновенного*, синтагмы *взрослый поросёнок*, а вместе с тем и *позитивной*, как было показано, модальности будет стоять в противоречии с амбивалентностью самого сигнального символа *обыкновенный*, в котором, со своей стороны, заключена *негативная* модальность *новый*; во втором случае противостояли бы оставленные в *нетронутом* виде *обыкновенный* и значение *необыкновенного* синтагмы *взрослый поросёнок*.

7) Вариант: нельзя считать сопоставимыми слова *обыкновенный* и *новый*, вопреки общему фонемо-ряду и кажущейся общности внутренних форм; в этом случае смыслопорождающая способность внешней формы большей единицы, слова, оказывается сильнее той же способности внешней формы меньшей единицы, слога.

Речь идет о сложной цепи амбивалентностей смыслов, связанных друг с другом словоформ, и всё это порождено диалогом внутри слов *взрослый*, *поросёнок*, *обыкновенный*, *новый* и диалогом внутри слога „-нов-“. Имеем ли мы дело с этимологически и актуально-исторически обусловленными значениями, или же следует согласиться с тем, что автору подвластно предпринять поэтическую синонимизацию только по одному звучанию таких, впрочем, даже неоднокоренных слов, как *обыкновенный* и *новый*?<sup>20</sup>

19 В качестве, впрочем, не совсем подходящего примера из грамматики можно вспомнить довольно распространённое явление аффиксации, в результате чего значение, например, глагола движения частично *остраняется* с добавлением, например, приставки *пере-* и валентного предлога *через*, при этом большая часть значения глагола *заимствована* у ближайших слов, приставки и предлога, которые можно считать не просто носителями добавочных значений, но и организаторами синтаксиса предложения.

20 Может возникнуть и более важный вопрос: в какой мере внутренняя форма слова определяема и сопоставима с этимологическим значением слова? Ведь имеется множество слов с неясной или весьма спорной этимологией, происхождению которых, быть

Этимологически *обыкновенный* восходит к словоформе *\*(ob-)vukn(-oti)* плюс морфосочет. -овенный, а *новый* – к *\*novъ* (Фасмер 1986-1987: III: 111, 79).

Видимо, сигнальные символы *обыкновенный* и *новый* несоотносимы. И не только потому, что этого не позволяет расхождение во внутренних формах этих слов, но и потому, что этого не позволяет сам сюжет. Сигнальному символу *обыкновенный* нужно быть „положительным”, чтобы дать значимость „положительного” находящемуся рядом *взрослому поросёнку*, чтобы выделить, что последний *против* „отрицательного” *будочника*, сшибая его с „отрицательных” *ног*. А делается всё это, чтобы результат этого *нападения* – смех извозчиков – привёл к появлению в тексте „отрицательного” сигнального символа, *табака*, а вместе с тем и третьего повторения рассмотренного в начале данной работы *будочника с табаком* с образованием сложного сигнального символа и придачей ему, таким образом, *заметности* для создания новой немотивированности в результате частого повторения. А кроме того, и для возможности ввести в повествование признак *бессильности, слабости будочника*, которого до сих пор не было, с целью подчеркнуть изменение в сюжете: действительно, этот будочник встречается уже не с Акакием Акакиевичем, не с мертвецом, а с *привидением*. И, наконец, чтобы связать *будочника с инвалидом* (частый атрибут которого в других повестях Гоголя, например, в *Невском проспекте*, тоже *табак*) через экспликацию внутренней формы: *бессилие*.

---

может, навсегда суждено остаться в неизвестности. Хорошо иллюстрирует проблему и археологическая практика: особенно в начальной стадии расшифровки древнейших манускриптов учёным нужно пользоваться именно помогающим кодом повторяемости ещё ничего не значащих форм, причём в собранном таким образом синтаксисе текста всегда найдутся немотивированные места. Поэтому автоматически возникает необходимость поставить – *выбрать* – гипотезу кода, исходя именно из часто повторяющихся индексов, находящихся в непосредственной близости к немотивированным местам.

### Постановка Шинели

Такого рода столкновения сигнальных символов и противоположных смыслов в диалогическом слове как будто и впрямь порождает их „представление” на „сцене” повести. „Кулисы” и „сценарий”, созданные писателем для и посредством сигнальных символов, кроме служения смыслообразованию поэтического произведения, создают и особое жанрово-композиционное качество повести с возникновением своеобразной драмы в прозе, драматического в эпическом. Между смыслообразующими „актами” повести и актами театральной постановки существуют ощутимые параллели.

Столкновения *Акакия Акакиевича* и *будочника*, который в других повестях появляется с *табаком* как солдат-инвалид, на фонетическом уровне в реализации фонем (А)как- и буд-образуют, в свою очередь, сложный, амбивалентно-диалогизированный семантический комплекс в творчестве Гоголя в целом. Это комплекс *как будто*. На данном этапе работы можно сказать, что *как будто* является, видимо, одним из основных ключевых сочетаний в повестях Гоголя, таким, как сигнальные символы *всякий; всё что ни есть; каждый; ничего; нет ничего такого; ни то ни сё, один* и проч. По отдельности и *как*, и *будто* являются однозначными сигнальными символами. Однако в комплексе они создают амбивалентную диалогизацию на уровне слова-синтагмы, а, быть может, и индивидуальный символ, отсылающий к центральному вопросу становления догмата христианской церкви, а именно, к отрицанию логического тождества ипостасей и признанию их аналогии: т. е. к канонизации образа Христа как Богочеловека и Человекобога, а не как только Бога или только Человека. Отрицание тождества реализуется Гоголем посредством диалогизации: (А)как- – позитивная модальность (сакральность Спасителя), буд- – негативная (грешность, брэнность человека). Значение последней выражается через значение эквивалента *будочника – инвалида*, который означает, с одной стороны, „искалеченный”, „бессильный” (эпизод *будочника с поросёнком*), с другой, „несуществующий”, „ложный”, „не соответствующий порядку”. Модальность же (А)как- „вполне существует”: вся речь героя содержит в себе эти

фонемы, хотя и эта речь раскалывается с падением Акакия Акакиевича, она переходит впоследствии к *значительному лицу*.

Несколько выводов: вопреки общности в звукоряде *-нов-*сигнальные символы *обыкновение* и *новый* выражают разные модальности, несмотря даже на то, что *Петербург – Петрович – портной – портрет* по тому же принципу относятся к одному ряду, хотя также не имеют общности во внутренней форме. Таким же образом несинонимичны упоминавшиеся уже *чай* и *обычай*, хотя диалог в морфеме *чай-* возможен. Правда, только до тех пор пока как можно более полная трактовка сюжета не сделает из диалога „проповеди”, т. е. не сделает прочтение однозначным. Или обратный пример: упоминавшиеся уже *свеча* и *свечка*. Тут вроде бы есть довольно чёткое соответствие и во внутренней, и во внешней формах, настолько, что эти два слова являются формами одного и того же слова. И всё же они выражают разные модальности, поскольку внутренняя форма остраивается, не говоря уже о лексическом значении, и слова эти просто нужно читать как символы Христа. И „заменителем” лексического значения (а, может быть, и внутренней формы) будет интертекст из реформ Никона: *Исус* по русской традиции, *Иисус* по греческой. Вместо ожидаемой общности по линии внешней формы – чистого индекса – происходит различие, при котором важным оказывается лишь количество звуков. Но если бы главным героем повести был бы не Акакий Акакиевич, а, к примеру, Пирогов из *Невского*, наверное, никто и не подумал бы воспринимать *свечу-свечку* в свете интертекста реформ Никона.

Видно, что в одних случаях трактовка даётся через план выражения, через внешнюю форму, в других – через план содержания, через внутреннюю. А бывает и так, что неизвестно, посредством какой из них понять амбивалентность, тогда нужен сюжет, дающий одному из них приоритет; но здесь нужно иметь лексическое значение, „само значение”, как говорит Потебня.

„*Ni to ni cě*”

Сигнальные символы по своей природе охватывают внешнюю форму и часть лексического значения слова, т. е. стоят на двух полюсах поэтического смыслообразования одновременно: они способны внести коррекцию в образование новых, присущих только данному автору смыслов и удерживают текст в рамках минимальной общепонятности. Сигнальные символы уже не сигналы и ещё не символы, которые, подобно сигнальным символам, имеют внешнюю форму, но, в отличие от них, не имеют лексического значения. Сигнальные символы также не являются иконами, поскольку лексическое значение индексно прикреплено к ним и не отдаляется от них в мере, необходимой для возможности возникновения иносказания (в смысле тропов). Причём если лексика писателя оригинальна, – а в силу неизбежности остранения она должна быть в большей или меньшей мере оригинальной – то лексическое значение сигнальных символов равносильно оригинальной символике автора. Чем менее оригинален писатель, тем более действует сигнальный элемент, чем оригинальнее – тем более увеличивается символический. Причём лексика сигнальных символов (это пока лишь гипотетическое заявление) скудная: она ограничивается значениями, основывающимися на таких чувственных образах, как *хорошо, плохо, что-то сделать, что-то не сделать, двигаться, не двигаться, присутствовать, отсутствовать, существовать, не существовать, вверх, вниз, вперед, назад, на поверхность, вглубь* и прочие строго антонимические пространственно-временные простейшие формы мышления, общие как для древнейшего, так и для современного человека.

И через этот остаток лексического значения осуществляется также непосредственная связь сигнальных символов с сюжетом. Трактовка текста всё время тяготела к однозначности и единству, вопреки чрезвычайной сложности попытки представить текст и его трактовку как индексное отношение обозначаемого и обозначающего, т. е. описать текст его же терминами и одновременно вскрыть интертекстуальные связи текста. Но всё же, хотя и хочется верить, что – получая сплошь и рядом амбивалентный материал от языка, как выразился бы Тодоров (Тодоров 1970; цит. по: *Ajt* 1975: 435-

447), т. е. знаки, обладающие одновременно и буквальным и символическим значением – текст стремится разломать актуальный синтаксис языка, чтобы как можно глубже символизировать и построить свой синтаксис, чтобы в результате снова приобщиться к актуальности, ради интерпретируемости. Нет такого писателя, который не хотел бы, чтоб его „поняли”. Нет такого писателя, у которого не было бы определённого мнения насчёт событий сегодняшнего дня, коренящихся, однако же, в прошлом. Но из прошлого идут одни амбивалентности. Вспомним хотя бы тот факт, что практически все символы общекультурного значения глубоко многозначны. И если буквальное значение знака неотделимо от знака, символическое – как результат единственно остающегося источника изменения языковых значений – это результат употребления знака. А не употребить знак невозможно.

#### *Второе определение сигнального символа*

Итак, нет писателя, который не столкнулся бы с онтологией амбивалентности языкового материала. Поэтому поэтические тексты стремятся преодолеть двойственность лишь путём выбора из разноцветной шкалы значений одного значения (*сигнальный символ*) или когерентно конкретизированной группы значений (*сигнальный символ*). И в этом акте наблюдаются два проявления стремления текста к однозначности, а вместе с тем, и две новые характеристики сигнального символа: это *намеренность* и *конкретизированность* его. Намеренность исходит от сигнала; сигнал это особый вид индекса, отличающийся от индекса, обладающего субстантивным, ненамеренным характером, намеренностью своего существования, это индекс, „намеренно созданный говорящим с целью выразить воспринимающему какое-то намерение”. Буйсенс, автор данного определения, называл сигнал ещё и «*конвенциональным индексом*» (Buysens 1943; цит. по: *Ajt* 1975: 334), т. е. *полу-символом*, символом особого рода. Конкретизированность же исходит от символа: без этого рода однозначности символы не могут функционировать как символы в полной мере, кроме того, „непосредственное содержание” символа, не имеющее ничего общего с „означаемым содержанием” его (Лосев 1976: 44), есть, со

своей стороны, полу-сигнал, сигнал особого рода. Но окончательную поддержку сигнальному символу даёт „возможность буквально-символического прочтения знака” Тодорова и определение Лотмана и тартуских исследователей: „... символы можно рассматривать как сигналы общей культурной памяти данного коллектива” (Лотман 1987: 86).

Определение сигнального символа, переработанное и дополненное, – следующее: *сигнальные символы – это такие простейшие, синхронно-индексические и диахронно-символические знаки, которые состоят из единства членораздельных звуков и ближайшего значения этого единства во время восприятия его и служат для выражения в тексте авторских интенций, для организации самоописания когерентной структуры текста, (т. е. намеренного смыслопорождения в сторону будущих прочтений с целью сделать текст однозначным интертекстом, а также конкретизации смыслов со стороны прошлых интертекстов с целью однозначности их прочтения текстом), являясь при этом воплощениями сугубо внешнего знака полного значения знака.*

#### *Двойное управление*

Сигнальные символы в „сотрудничестве” с внутренней формой слова порождают сюжет, но при необходимости – если сюжет уже достаточно „окреп” – сами встают на службу ему. Посредством сигнальных символов осуществляется, отчасти, двойное управление в литературном тексте<sup>21</sup>: с одной стороны, меньшая единица определяет большую, часть может выступать в качестве целого, как в случае со *вставной повестью*; с другой стороны, большая часть определяет меньшую, сюжет определяет выбор необходимых из возможных элементов сигнального символа, как это было показано на примере со *взрослым поросёнком*. Именно сигнальные символы как основа текста кодов произведения являются главным источником возможности двойного управления литературного текста, поскольку без сигнальных символов невозможно ни управление „снизу”, ни управление „сверху”, по той простой причине, что без них невозможен сюжет. Без автора невозможен сюжет, невозможно само произведение.

---

21 См. Ковач 1985, 1994а, 1994б.



Если сигнальные символы являются носителями авторских интенций, выражают мнение автора, то в первую очередь они нужны сюжету. По мере того, как превалирует сюжет, начинает всё более преобладать управление смыслами „сверху”.

### *Выбор*

Гоголь получил символ и образ Акакия Акакиевича из византийско-православной традиции, но в особом виде. Первый Акакий был мучеником за христианскую веру. Священник Акакий Цесарийский выступал за единство Св. Троицы. Но при этом он и его сподвижники неоднократно изменяли догмат и текст учения, ставя глаголы из первого лица в третье с целью выиграть спор с продолжателями учения Ария, заслужить симпатию царя и с его помощью отстранить представителей противоположного лагеря, стратегия коих была аналогична, от руководства византийскими епископатами (*Szókratész* 1984: 125, 194, 200-209, 211-214, 238-239, 271, 273, 281). Итак, писателю был дан амбивалентный символ с отсылкой к некогерентным по отношению одного к другому интертекстам. Гоголь *выбрал* когерентно конкретизированную группу значений символа, сделав из него *сигнальный символ*.

Потом, в самом тексте, звуковые повторы сигнала *Акакий Акакиевич*, которые поддерживались тремя пятыми его собственной речи („этаково-то дело *этакое*”, „*так* *этак*-то! вот какое уж, точно никак неожиданное”), оказались в *некогерентности* с рядом негативных сигнальных символов: *табак*, *башмак*, *кулак*, которые оказались в смысловом мире повести неопускаемыми. Писатель намеренно наращивает амбивалентность, отдавая *ак*-и героя не кому иному, как *значительному лицу*, и создаёт диалог в слоге, немотивированность на уровне семантики, требующие выбора одного определённого значения на уровне прагматики. Посредством столь многократного повторения остраивает саму значимость звукосочетания, отдавая приоритет детерминации внутренней формы слова („не делающий зла”), сюжету, эксплицирующему эту форму, и проч. сигнальным символам, указывающим на „положительность” героя и на то, что „дважды (или четырежды) *ак*” не равен „однажды *ак*-у”.

Хотя всё же остается ещё злополучная шинель, которая „была работой” *Петровича*. Амбивалентность можно отстранить *намеренно* вставленной фразой (после того, как шинель уже готова):

Казалось, он [*Петрович, Ч.Т.*] чувствовал в полной мере, что сделал немалое дело и что вдруг *показал в себе бездну*<sup>22</sup>, *разделяющую портных, которые подставляют только подкладки и переправляют [но оставляют старое, Ч.Т.] от тех, которые шьют заново.*

Но ведь мы знаем, что старая *шинель* переправлялась „с каждым годом” *кем-то*, причём прежде, чем сказать нам об этом, автор заботливо переименовал уже *шинель* в *капот* („от нее *отнимали*” имя, значит, тем, кто отнял, мог быть и автор-рассказчик). В итоге, старая *шинель* не является работой *Петровича*. Сюжет удивительнейшим образом сделан так, что диалогизирует с самим собою.

Но всё клонит к однозначности. „Положительность” свою звукосочетание *ак-ак* получает, отчасти, от сделанной им же положительности сюжета. Эта однозначность доминанты индекса и является сигнальным символом. Амбивалентность же нужна, чтоб была возможность выбора. Выбор осуществляется посредством поляризации сигнальных символов на „положительные” и „отрицательные”. Таким образом литература может быть „памятью”. Причём *доброй* памятью.

### *Завеса*

Амбивалентность существует, и если писатель смог использовать её в своём творчестве, глубоко диалогичном, то можно объяснить ею и традицию, назвав что-то „прошлым”, а настоящую жизнь „неправильной”. Трудно решить, осуществимо ли было планирующееся единение православной церкви, но попытаться проникнуть в мысли писателя, положившего перо поэта, чтоб взять перо проповедника, можно.

Проповедовать стал он ещё будучи поэтом. Гоголю с молодых лет страстно хотелось служить, и, где бы он ни был, он старался делать дело с наибольшей отдачей. Писатель,

<sup>22</sup> Вероятно, *бездна*, *беда* и *бес* относятся к одному и тому же негативному ряду сигнальных символов в повести.

как и герой его, Акакий Акакиевич, „слу-жил” (Ковач 1994б) в должности. В должности младшего учителя истории. Потом в должности писателя. Зная природу амбивалентности, Гоголь использовал сигнальные символы почти с математической точностью, хотя и не называл это „что-то” таким термином. Но переписывал свои труды восемь раз, чтоб „отчеканить слог свой”. И это „что-то” – сигнальные символы – призвано было навести *порядок* в бесконечной череде амбивалентностей, и по своей природе будучи способным на это, *сказать* читателю слово.

Уместно такое сравнение: сигнальные символы это художественно-языковой континуум тела и духа писателя, а результат порождающей деятельности сигнальных символов – проявление работы души художника, которую он вложил в произведение. Гоголь, думается, понимал творчество как призвание *одухотворять*. Отсюда и „сила слова” Акакия Акакиевича, способного „оттолкнуть” (Ковач 1994б), отсюда, впрочем, и „озадачивающие эффекты” Петровича и *значительного лица*. Цель – сказать читателю слово, одухотворить.

### *Послесловие*

Предложенная работа, вопреки объекту исследования, коим является синтаксис художественного текста, до сих пор отсылала к какому-то читательскому восприятию, ради облегчения которого и должны были быть, якобы, вызваны к жизни сигнальные символы. Автор исходил, отчасти, из письма Гоголя к С.Т. Аксакову от 22 декабря 1844 года, в котором писатель даёт дружеские советы К.С. Аксакову насчёт писательской практики: „что бы он ни написал”, лучше всего, если прежде он представит себе как можно „менее понятливого человека”, „маленькую сестрицу”, тогда выйдет так, что „всё будет понятно” и дело „понравится всем: старикам, гегелистам, шелкопёрам, дамам, профессорам, учителям, и всякий подумает, что писано для него” (Гоголь 1938-1952: XII: 407-408). С коммуникативной точки зрения возможность буквально-символического прочтения, в принципе, должна была бы обеспечивать некую „общепонят-

ность” написанного, по крайней мере, на одном определённом уровне семантики текста.

Тем не менее кажется, что именно „чрезмерная” закодированность прозы Гоголя явилась роковой причиной непонятости писателя, который желал одухотворить, вместо того, чтобы производить „эффекты”. На сцене получился *Ревизор*. Под грохот смеха слёз-то нет. Сюжет воспринят и без кода, но текст – что хотел сказать читателю писатель (намеренность) – весь ушёл в код.

И Гоголь ещё несколько лет проэкспериментирует с планом выражения, пока окончательно не увидит: диалог создан для диалога, и, хотя стремление к однозначности было, всё же сделан выбор кода, а не текста. Но кода у читателя не оказалось. Последнее отчаяние – *Мёртвые души*, том второй: движение к проповеди<sup>23</sup>, неудача в уничтожении кода, сожжение как его уничтожение. Из выбора кода остался только выбор. Выходят *Выбранные места*, и писателю суждено пережить пережитое Чаадаевым. Нет кода, нет „эффектов”, нет успеха.

Вряд ли найдётся читатель, который без анализа и многократного прочтения петербургских повестей до конца воспринял бы предложенные писателем прочтения. Читатель Гоголя мнимый, идеализированный и находится в самом тексте. Об этом Гоголь даёт нам знать, когда знакомит с Акакием Акакиевичем и его происхождением: остроящее обращение „читатель” от условного, автор предлагает особое прочтение этого знака. Не означая более реального читателя, обращение „читатель” тем самым становится индексом и сигнальным символом.

Сигнально-символическая оформленность прозы писателя вполне соответствует традиции, идущей от Платона, и миропониманию Григория Сковороды, любимого Гоголем писателя из Малороссии, писавшем о символическом мире Библии, содержащем макрокосм и мир человека, о тексте, содержащем самого интерпретатора и, таким образом, интерпретирующем самого себя.

---

23 Вопросу посвящена монография: Гончаров 1992.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин, М. М.  
1965 *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, М. 1965.
- Белый, А.  
1934 *Мастерство Гоголя*, Л. 1934 (репринт: Ann Arbor, Mich. 1982).
- Бенвенист, Э.  
1974 *Общая лингвистика*, М. 1974.
- Виноградов, В. В.  
1926 *Проблема сказа в стилистике*, в: *Поэтика*, „Временник Отдела словесных искусств”, Л. 1926: I: 24-40.
- Воропаев, В.; Виноградов, И.  
1992 *„Лестница, возводящая на небо”. Неизвестный автограф Н. В. Гоголя*, „Литературная учёба”, М. 1992: I-III.
- Воропаев, В.  
1993 *Книги для Гоголя*, „Прометей”, 1993: XIII.
- Гоголь, Н. В.  
1938-1952 *Полное собрание сочинений в 14-и томах*, М. 1938-1952.
- Гончаров, С.  
1992 *Художественная проза Н.В. Гоголя и традиции учительской культуры*, СПб. 1992.
- Даль, В. И.  
1978-1979 *Толковый словарь живого великорусского языка*, М. 1978-1979: I-II.

- Ковач, А.  
1985 *Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра*, Budapest 1985.  
1994а *Персональное повествование. Пушкин. Гоголь. Достоевский*, Frankfurt am Main 1994.  
1994б *Курс лекций по теории литературной дискурсивности*, Budapest 1994 (в печати).
- Лосев, А. Ф.  
1976 *Проблема символа и реалистическое искусство*, М. 1976.
- Лотман, Ю. М.  
1972 *Анализ поэтического текста*, Л. 1972.  
1981 *Текст в тексте*, „Ученые зап. Тартуского гос. ун-та”, Труды по знаковым системам, Тарту 1981(567): XIV: 3-18.  
1987 (и др.) *Предварительные замечания по проблеме „Эмблема – символ – миф в культуре XVIII столетия”*, „Ученые зап. Тартуского гос. ун-та”, Труды по знаковым системам, Тарту 1987(855): XX: 85-94.
- Лихачев, Д. С.; Панченко, А. М.; Поньрко, Н. В.  
1984 *Смех в Древней Руси*, Л. 1984.
- Мифы народов мира*  
1987-1988 *Мифы народов мира*, М. 1987-1988: I-II.
- Переверзев, В. Ф.  
1928 *Творчество Гоголя*, Иваново-Вознесенск 1928<sup>4</sup>.
- Потебня, А. А.  
1967 *Эстетика и поэтика*, М. 1967.

- Поэтика*  
1982 *Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ*, сост. Кирай Д. и Ковач А., Budapest 1982.
- Срезневский, И. И.  
1893 *Материалы для словаря древне-русского языка*, СПб. 1893.
- Тот, Ч.  
1994 *Сигнальный символ как рецептивное явление стиля. Анализ участка текста повести „Шинель” Гоголя*, в: *Теория и практика обучения славянским языкам. Материалы II-ой международной конференции славистов*, Pécs 1994.
- Фасмер, М.  
1986-1987 *Этимологический словарь русского языка*, М. 1986-1987: I-IV.
- Федоров, Н. Ф.  
1906 *Философия общего дела. Статьи, мысли и письма Н.Ф. Федорова*, Верный 1906: I (репринт: L'Age d'Homme, Lausanne 1985).
- Хернади, А.  
1995 *Три ипостаси Аксентия Иванова Поприщина*, СПб. (в печати).
- Эйхенбаум, Б.М.  
1919 *Как сделана „Шинель” Гоголя*, в: *Поэтика. Сборники по теории поэтического языка*, Пг. 1919: I-II: 151-165.
- Ajt*  
1975 *A jel tudománya*, ред. Horányi Ö., Szépe Gy., Budapest 1975.
- Buyskens, E.  
1943 *Les langues et le discours*, Bruxelles 1943.

- Frazer, J. G.  
1925, 1993      *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*,  
London 1925 (привед. по: Frazer J. G. *Az Aranyág*,  
Budapest 1993).
- Lexikon christlicher Kunst*  
1980      *Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten,*  
*Symbole*, Freiburg im Breisgau 1980.
- Peirce, Ch. S.  
1932      *Collected Papers*, Cambridge, Mass. 1932: II.
- Szókratész*  
1984      *Szókratész Egyháztörténete*, “Ókeresztény írók”,  
Budapest 1984: IX.
- Thienemann, T.  
1930      *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Pécs 1930 (reprint:  
Pécs 1985).
- Todorov, Tz.  
1970      *Synecdoques*, “Communications”, 1970: XVI.