ного героя (на протяжении рассказа неоднократно говорится о судьбе его родителей, находящихся т а м). Первое же пальто, несмотря на то, что оно «тепло, непроницаемо, надёжно» /367/, напротив, оскорбляет и ранит героя Окуджавы, подчёркивая своей мнимой значительностью его несостоятельность, почти ничтожество: «Ну хорошо, моя радость, что же ты будешь делать с этой солидностью в этом не самом совершенном наряде, раня руки при малейшем прикосновении к драпу, не сгибаясь, едва переставляя деревянные ножки под тяжестью ватной брони? А что я должен делать?» /367/. Это, говоря мандельштамовскими словами, — «шуба с чужого плеча»[14]: герой в этом одеянии не равен самому себе и не совпадает с собою. Отсюда — необходимость новой одежды, не мотивированная внешними обстоятельствами. Кожаное пальто нужно герою для того, чтобы стать самим собой, совпасть с собственным представлением о себе, вернуться (пусть мысленно!) на московские тротуары, утолить жажду пересохшей души — хотя благодаря иронической дистанции именно эта идея и кажется автору через три десятилетия столь нелепой: «...Мне ли было замирать при одной мысли о возможном превращении в импозантного красавца?» /378/.

Идея кожаного пальто изначально столь же призрачна, как призрачна идея н о в о й (а не залатанной старой) шинели в устах гоголевского портного Петровича. В «Искусстве кройки и житья» персонажем-аналогом Петровича становится «деревенский совратитель» Семён Кузьмич Сысоев, в котором сквозь облик крепкого хозяйственного директора школы механизаторов просматриваются, как и у гоголевского портного, почти инфернальные черты. Это и маленькое, «с кулачок», лицо, и визгливый голос, и хитрый прищур, и некая избыточность движений, мимики, интонаций («пританцовывал», «хохотнул», «зарумянился и сказал тоненько»), которая делает его по-гоголевски

[14] «Тяжело мне в моей шубе, как тяжела сейчас всей Советской России случайная сытость, случайное тепло, нехорошее добро с чужого плеча» (*Мандельштам О. Э.* Шуба // Мандельштам О. Э. Собрание соч.: В 4 т. Т. 2: Стихотворения; Проза / Сост. и подгот. текстов: П. Нерлер, А. Никитаев. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. С. 247). Мотив одежды в творчестве Окуджавы не ограничивается рассказом «Искусство кройки и житья»; как в лирике, так и в прозе он тесно соприкасается с мотивом одежды в лирике и прозе О. Э. Мандельштама. Об этих и некоторых других «пересечениях» художественных миров Мандельштама и Окуджавы см. также: *Гельфонд М.* Мандельштам и Окуджава: мир и лирический герой // Голос надежды. Вып. 3. М., 2006. С. 325–335.

неопределённым и неуловимым. Особенно же очевидна ф у н к ц и о н а л ь н а я, если так можно выразиться, близость героев. Оба — своего рода провокаторы и проводники, которые вводят главных героев в богатый и разнообразный мир одежды, моды, житейского комфорта и уже тем самым подводят их к катастрофе. Но следует отметить, что Сысоев заходит в этом направлении значительно дальше, чем Петрович: именно он и втягивает героя Окуджавы в бессмысленную и опасную ситуацию в ресторане, а сам в кульминационный момент исчезает, как бы растворившись в воздухе («Это Сысоев меня надоумил, а сам убежал» /386/).

У Гоголя знаком надвигающейся катастрофы становится знаменитая табакерка Петровича, на крышке которой изображён генерал «с заклеенным бумажкой лицом». Как отмечает В. М. Маркович, «история, начавшаяся разговором с Петровичем, приведёт героя к роковому столкновению с генералом, тоже анонимным и безликим»[15]. В рассказе Окуджавы сходную роль свидетеля и своего рода «катализатора» событий, ставшего л и ц о м в л а с т и, но утратившего ч е л о в е ч е с к о е л и ц о, начинают играть сталинские портреты, неотступно преследующие героя. По словам Яна Плампера, «культ Сталина представлял собой преимущественно визуальный феномен, рассчитанный на население, чья ментальная вселенная формировалась в основном зримыми образами в противоположность печатному слову»[16]. В рассказе портрет Сталина описывается трижды — в начале, когда речь заходит о причинах симпатии Сысоева к герою: «...в те времена везде маячили всевозможные изображения моего усатого соплеменника» /369/, затем в гостинице, где над «золотистой головой» пожилой администраторши «кумир Сысоева с погасшей трубкой в руке удивлённо взирал на нас из рамки» /376/, и, наконец, в ресторане «...сквозь раскрытую дверь виден был на стене, в клубах табачного дыма, привычный портрет генералиссимуса» /382/. Отметим, что ни в одном из этих описаний Окуджава не называет имени Сталина (поскольку имя, как и лицо, является знаком индивидуальности), зато дважды произнесённое слово «генералиссимус» напоминает о гоголевском «генерале». В последнем же случае (как

[15] *Маркович В. М.* Указ. соч. С. 23.

[16] *Плампер Я.* Алхимия власти: Культ Сталина в изобразит. искусстве / Авториз. пер. с англ. Н. Эдельмана. М.: Новое лит. обозрение. 2010. С. 8.

раз тогда, когда портрету удаётся сыграть свою зловещую роль), он увиден сквозь клубы табачного дыма, подобно тому, как в гоголевской повести «...у Акакия Акакиевича *затуманило в глазах*, и всё, что ни было в комнате, так и пошло пред ним путаться. Он видел ясно одного только генерала с заклеенным бумажкой лицом, находившегося на крышке Петровичевой табакерки» (137). Как и генерал «с заклеенным бумажкой лицом», генералиссимус на портрете безмолвно наблюдает за наивными попытками героя через одежду приобщиться к отвергшему его миру: он знает, что это невозможно.

Гоголевский Акакий Акакиевич, по словам С. Г. Бочарова, «причащается этому миру, когда начинает мечтать о кунице на воротник»[17], автобиографический герой Окуджавы — в тот момент, когда он впервые слышит о кожаном пальто и начинает мысленно примерять его на себя. Сам же проект кожаного одеяния кажется вначале (в отличие от проекта шинели) поразительным по своей доступности: «Всё складывалось одно к одному: в марте почему-то, оказывается, на деревне режут телят, словно спешат *принести их в жертву* таким, как я, *жаждущим облечься в кожаные покровы*. Шкуры, естественно, обдирают и продают их по самым доступным ценам. Мы покупаем и везём их в Калугу к знакомому скорняку. Через месяц нам вручают выделанное шевро, и нам остаётся только найти мастера по пошиву. Максимум через три месяца, а то и раньше — на нас великолепные обновы» /371/. Как и гоголевского Башмачкина, героя Окуджавы охватывает всё более усиливающееся болезненное воодушевление — «вибрация», «лихорадка», «недуг», «безумие» /371, 378/. Состояние это сродни описанному Гоголем: с одной стороны, «идея одежды» помогает каждому из героев переживать бесконечную зиму и наполняет их однообразную жизнь, с другой, вытесняет собой саму жизнь, становясь её единственным содержанием. Гоголь в связи с этим вводит мотив духовного брака, благодаря которому шинель становится «подругой» Акакия Акакиевича: «С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, *как будто бы какой-то другой человек присутствовал с ним*, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним вместе проходить жизненную дорогу, — и *подруга эта была не кто другая, как та же шинель* на толстой вате, на крепкой подкладке без износу» (141). У Окуджавы же кожаное пальто превращается в некое полуодушевлённое *оно* (курсив автора) — воплощённое чудо, вначале недосягаемое и доступное лишь другим, а по ходу действия рассказа словно бы приближающееся к герою: «Мне выпадала удача изредка видеть *это* на одиноких счастливчиках. Я даже до *этого* дотрагивался. Тонкий аромат, смесь духов и светлого будущего, достигал моего обоняния прежде, чем я *это* видел. Эти таинственные возбуждающие волны предвещали появление чего-то прекрасного, и наконец, возникало *оно*. *Оно* напоминало шёлк на вид и на ощупь. *Оно* переливалось, было послушным, облегало тело, придавая ему изысканность и элегантность; *оно* сияло в толпе, подобно драгоценному камню среди булыжников, и несло в себе признаки причастности к особому клану отмеченных капризной фортуной» /372/. Так, несмотря на подчёркнутый средний род (*оно*), кожаное пальто зримо обретает женские черты («тонкий аромат, смесь духов и светлого будущего», «таинственные возбуждающие волны», «шёлк», «изысканность») и почти уравновешивается в своих правах с Прекрасной Дамой, сходящей со своих высот к герою[18]. Как и в гоголевской «Шинели», здесь «даже сама фразеология почти перерастает в трансцендентальную»[19], по крайней мере — в романтическую[20]. Но вместе с тем новое пальто не исключает и обыкновенных житейских преимуществ: «Кроме всех этих внешних благородных достоинств, существовал целый ряд достоинств чисто практических, о которых нельзя умолчать. *Это* было прочно. Смазанное касторовым маслом приобретало большую эластичность и не боялось воды. Грязь с него исчезала мгновенно, стоило прикоснуться влажной ваткой, а если же *оно* мялось, то вскоре само же восстанавливало былые формы и не нуждалось в утюге. Чего же боле?» /372/. Совсем по Гоголю: «В самом деле, две выгоды: одно то, что тепло, а другое, что хорошо» (143).

[17] *Бочаров С. Г.* Указ. соч. С. 127–128.

[18] О другой трансформации образа Прекрасной Дамы в лирике Б. Ш. Окуджавы см.: *Александрова М. А., Мосова Д. В.* «Песенка о комсомольской богине»: диалог с Александром Блоком // Голос надежды. Вып. 6. М., 2009. С. 106–117.

[19] *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М.: Худож. лит., 1978. С. 388.

[20] Ю. В. Манн указывает также на возможное преломление в «Шинели» сюжета «Золотого горшка» Э.-Т.-А. Гофмана, а в образе Акакия Акакиевича — «наивной поэтической души» Ансельма (*Манн Ю. В.* Указ. соч. С. 385–386). Отметим, что Окуджава неоднократно называл Гофмана в числе своих любимых авторов: возможно, что образ наивного героя автобиографической прозы сложился отчасти и под влиянием книг немецкого романтика.

При кажущейся простоте плана идея кожаного пальто остаётся нереализованной. Гоголевская ситуация в «Искусстве кройки и житья», таким образом, инвертирована: утрата предшествует обретению, а «светлый гость в виде шинели» так и не является герою. Причём сама ситуация утраты (в данном случае — неосязаемой, нематериальной) связана у Окуджавы с гоголевским мотивом потерянной дороги. В «Шинели» он возникает дважды: вначале Акакий Акакиевич, столкнувшись с необходимостью шить новую шинель, «пошёл совершенно в противную сторону» (139), затем, уже став обладателем новой шинели, возвращается домой от чиновника не тем путём, которым шёл к нему[21]. В «Искусстве кройки и житья» герои теряют дорогу, ведущую к дому скорняка (и следовательно, идут к дому скорняка не той дорогой, которой шли к нему в первый раз). «Улицу Кирова пересекли уже в темноте. *Редкие фонари были слабыми помощниками.* Дошли до церкви. От неё свернули направо. Пока всё было правильно. Наконец возник *голубой забор*, тот самый, истинный. Даже в темноте отчётливо просматривалась его голубизна. Медленно, *крадучись*, миновали два квартала, и... колонка стояла на своём месте! Мы её потрогали, погладили, из крана капала вода. Теперь уже было проще: налево до магазина. Прошли, но магазина не обнаружили. Вместо магазина *простиралась аккуратная площадка. Улица была пустынна.* Мы стояли, тяжело дыша» /381/. К тексту гоголевской повести отсылает здесь целый ряд деталей, характеризующих движение от центра города к периферии. Это редкие фонари (ср. у Гоголя: «фонари стали мелькать реже — масла, как видно, уже меньше отпускалось»), деревянные дома и заборы (ср.: «пошли деревянные домы, заборы»), и, наконец, пустынная улица, переходящая в площадь (ср.: «...где перерезывалась улица бесконечною площадью с едва видными на другой стороне её домами, которая глядела страшною пустынею» (все — 147)). В «Шинели» это пустынное место становится ареной трагедии, произошедшей с Башмачкиным, в «Искусстве кройки и житья» — поворотной точкой, откуда начинается роковой для героя путь к вокзальному ресторану.

Инвертирована в рассказе Окуджавы и ситуация встречи со «значительным лицом». Если Башмачкин, преодолевая свой страх, обращается к нему за помощью сам (и оказывается виновным именно по факту своего обращения, воспринятого как

[21] Отмечено В. М. Марковичем (Указ. соч.).

опасное вольнодумство), то герой Окуджавы сталкивается с ним случайно, но также оказывается виновным, хотя сущность его вины неясна и потому становится предметом позднейшей рефлексии. Сходным образом обнаруживается и доказывается и мнимая виновность героев: частный спрашивает Башмачкина о том, «почему он так поздно возвращался, да не заходил ли он и не был ли в каком непорядочном доме» (149), героя Окуджавы обвиняют в том, что он «сам не ел, не пил» и что-то «записывал» /384/. Вспомним, что Акакий Акакиевич по роду своей деятельности — именно переписчик[22]. Так ситуация, отталкиваясь от гофмановской, оборачивается, в сущности, кафкианской: герои и Гоголя и Окуджавы оказываются виновными уже самим фактом своего существования.

При всём обозначенном выше сходстве бросается в глаза отсутствие в рассказе Окуджавы двух основных элементов гоголевского сюжета — ограбления (оно в какой-то мере вытеснено потерей адреса м и ф и ч е с к о г о калужского скорняка) и (что более важно!) возмездия. Если в финале «Шинели» «мертвец в виде чиновника» сдирает со всех плеч, «не разбирая чина и звания... всякого рода меха и *кожи*, какие только придумали люди для прикрытия собственной» (155), то героя Окуджавы спасает именно отсутствие кожаного пальто: «А, может быть, окажись я тогда на вокзале в чёрном кожаном пальто — неизвестно, где бы я сейчас находился. А тут корявый пиджачок, какие были на всех, стоптанные башмаки... Чего с меня взять? Верно ведь?..» /385/.

«Корявый пиджачок», в свою очередь, отсылает нас ещё к одному «сюжету одежды» Окуджавы — песне «Старый пиджак» (1960) и позднейшей вариации на её тему — стихотворению «Мне не нравится мой силуэт...» (первая публикация — 1993). Очевидно, что одежда в художественном мире Окуджавы наделяется особой функцией: она в значительной мере определяет бытование героя в мире, его отношения со временем и людьми, его знание о самом себе[23]. При этом заданный мотивом одежды

[22] О связи Акакия Акакиевича с архетипом писца см.: *Эпштейн М. Н.* Князь Мышкин и Акакий Башмачкин: (К образу переписчика) // Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О лит. развитии XIX–XX вв. М.: Совет. писатель, 1988. С. 65–81.

[23] Мотив одежды в творчестве Окуджавы — тема большого самостоятельного исследования. Отчасти она была затронута в работах: *Жолковский А. К.* «Рай, замаскированный под двор»: Заметки о поэт. мире Булата Окуджавы // Избранные статьи о русской поэзии: инварианты, структуры, интертексты. М.: РГГУ, 2005. С. 540; *Крылов А. Е., Кулагин А. В.* «Фотограф Жора» и его родственник «Промоксис». «Тупиковая ветвь» творчества? // Голос надежды. Вып. 4. М., 2007. С. 196–235.

взгляд в зеркало (или видение себя глазами другого) у Окуджавы неизменно сопряжён с иронией в свой адрес:

Я пошутил, а он лиджак
Серьёзно так перешивает,
А сам-то всё переживает:
Вдруг что не так. Такой чудак![24]

Таким образом, решением вечной для русской литературы проблемы «маленького человека» становится в рассказе Булата Окуджавы самоирония, умение отстраниться от себя прежнего и, благодаря дистанции автобиографического повествования, осмыслить ситуацию со стороны. Если Гоголь, по словам Достоевского, «из пропавшей у чиновника шинели сделал нам ужасную трагедию»[25], то Окуджава из аналогичной ситуации сотворил трагикомедию. «Муза Иронии» — из стихотворной миниатюры того же 1985 года, когда был написан рассказ, — наделяется спасительной силой. Она и позволяет герою выстоять и сохранить себя в трагических перипетиях XX века:

Я выдумал музу Иронии
Для этой суровой земли.
Я дал ей владенья огромные:
Пари, усмехайся, шали.
Зевеса надменные дочери,
Ценя превосходство своё,
Каких бы там умниц ни корчили,
Не стоят гроша без неё[26].

[24] *Окуджава Б. Ш.* Стихотворения. СПб.: Академ. проект, 2001. С. 201–202.
[25] *Достоевский Ф. М.* Последние литературные явления: Газ. «День» // Полное собр. соч.: В 30 т. Т. 18. Л., 1972. С. 59.
[26] *Окуджава Б. Ш.* Стихотворения. С. 409.

С. УВАРОВА

О РАССКАЗЕ «ПРОМОКСИС»

Этот маленький рассказ Окуджавы с таинственным названием лишь относительно недавно введён в научный оборот в статье А. Крылова и А. Кулагина, устанавливающей его место в контексте творчества писателя[1]. Поскольку такая задача неминуемо поднимает проблему жанра, первое, что хотелось бы обсудить при обращении к рассказу, это вопрос о его родовой и жанровой принадлежности.

Авторы статьи рассматривают «Промоксис» (1965) в свете его очевидной близости «маленькому роману» — повести «Фотограф Жора» (1964), с которой его связывают общий персонаж Сытов (по сравнению с повестью у него изменено только имя), хронотоп современности и манера повествования (от третьего лица, через сознание героя с использованием форм несобственно-прямой речи). По мнению исследователей, оба произведения представляют собой характерный пример «прозы лирического поэта», отличительная черта которой — «особый, личностный, даже автобиографический характер». Хотя авторы статьи, судя по всему, и не причисляют их к автобиографической прозе Окуджавы, а скорее видят в них нечто особое, сочетающее мотивы лирики и автобиографии, статья в целом представляет собой попытку рассмотреть оба произведения с точки зрения их автобиографичности, с привлечением как биографического материала, так и лирики Окуджавы. Таким образом, вопрос о жанре рассказа остаётся открытым, и в свете упомянутой статьи особо важной представляется задача определить его соотношение с автобиографической прозой писателя.

[1] См.: *Крылов А. Е., Кулагин А. В.* «Фотограф Жора» и его родственник «Промоксис»: «Тупиковая ветвь» творчества? // Голос надежды. Вып. 4. М., 2007. С. 196–235.

Шонгин, будучи поначалу наглядным подтверждением «бессмертия» Каратаева, последней войны не переживёт и не вольётся малой каплей в океан жизни (как видится Пьеру во сне исчезновение Платона). Мысль о смерти Шонгина определяет состояние *школяра* в момент окончания его собственной, такой короткой, войны. Хотя раненый впервые ощущает на себе бережное внимание окружающих, которого по-детски искал прежде, его мучает чувство потери. Погиб человек не самый близкий, но мир теперь зияет пустотой: «Алюминиевая сточенная ложка, а на черенке ножом выцарапано "Шонгин"... Вот и память о тебе. *Ничего не осталось, только ложка.* Сколько войн он повидал, а эта последняя. Бывает же когда-нибудь последняя. А жена ничего не знает. *Только я знаю...* Я упрячу эту ложку поглубже. Буду всегда с собой носить... *прости меня, Шонгин, старый солдат...*» /143/. Прощальный монолог контрастирует с завершением сюжетной линии Пьер — Каратаев, и финал в целом несомненно полемичен по отношению к рассказу Толстого об индивидуальных судьбах в войне 1812 года. Солидаризироваться с толстовской концепцией народной жизни оказывается невозможно.

Художническая рефлексия о д р у г о м, несходном, об ином состоянии мира, памятником которому стала книга, — всё это является полноценным личным опытом и порождает отнюдь не вторичное искусство. Через двадцать лет после «Школяра» Окуджава сформулирует: «"Прежняя" литература — это тоже мой опыт. Она существует во мне, и я выхожу из неё»[33].

[33] «Минувшее меня объемлет живо...» / Беседу вёл Ю. Болдырев // Вопр. лит. 1980. № 8. С. 134.

М. М. ГЕЛЬФОНД

ПАЛЬТО ИЗ ГОГОЛЕВСКОЙ «ШИНЕЛИ»

О рассказе Булата Окуджавы «Искусство кройки и житья»

Сулит мне новые удачи
Искусство кройки и шитья.

Рассказ «Искусство кройки и житья» (1985) — одно из лучших автобиографических произведений Булата Окуджавы. Внешняя простота сюжета соединилась здесь с глубиной поставленных вопросов «о времени и о себе», что отразилось в заглавии, остроумно переосмыслившем привычное речевое клише. В рассказе изображены люди и обстоятельства, связанные с работой Булата Шалвовича Окуджавы в Калужской области. Однако случай в привокзальном ресторане — кульминационный в рассказе — как показывает биографическое исследование Марата Гизатулина[1], произошёл несколько раньше, когда Окуджава ездил устраиваться на работу во Владимирскую область. Почему же события, относящиеся к разным, хотя и близким по времени периодам, сконтаминированы в автобиографическом повествовании именно таким образом? Думается, одна из причин этого — тот реминисцентный фон, который словно бы «подсвечивает» изнутри «Искусство кройки и житья». Это — гоголевская «Шинель»[2].

[1] *Гизатулин М.* Шамордино (1950–1951) // Голос надежды. [Вып. 1]. М., 2004. С. 87–140.

[2] Гоголевские подтексты в повести «Похождения Шипова» рассматриваются в статье А. Цуркан «Гоголевские традиции в повести Булата Окуджавы "Похождения Шипова, или Старинный водевиль"». По словам автора, «гоголевские традиции только одна из многочисленных, хотя и очень важных граней поэтики Окуджавы» (Булат Окуджава: его круг, его век: Материалы второй междунар. конф. 30 нояб. – 2 дек. 2001 г. Переделкино, 2004. С. 158–162.

Как пишет А. С. Янушкевич, «слова “все мы вышли из гоголевской шинели”, кому бы они ни принадлежали, зафиксировали связь идеологии жанра с поэтикой раннего русского реализма»[3], с антропологией Гоголя и его «болью за маленького человека»[4], открытой писателями «натуральной школы» и унаследованной Достоевским, в особенности в «Бедных людях», где «падение в бездну» Макара Девушкина становится психологическим следствием прочитанной им «Шинели»[5]. Реминисцентная история этой «петербургской повести» простирается и далее, из девятнадцатого века в двадцатый. Так, по наблюдению С. В. Поляковой, «история Парнока, героя “Египетской марки”, даже на уровне частных подробностей, повторяет сюжет гоголевской “Шинели”»[6]. Рассказ Окуджавы об автобиографическом герое — «маленьком человеке», чьё сознание модифицировано социальными катаклизмами XX века, — стоит в том же ряду, что произведения Гоголя, Достоевского, Мандельштама, и соприроден им.

Как и в «Шинели», первопричиной, заставляющей героя рассказа Окуджавы заботиться о новой одежде, является зима — жестокая, катастрофическая, напоминающая о себе уже в октябре: «В деревне перед началом учебного года у меня была на зиму студенческая куртка из какого-то старорежимного истёршегося драпа. В такой куртке можно было зимовать в Тбилиси, да и то с трудом, но калужская зима, которая в октябре уже напоминала о себе, с такой курткой расправилась бы легко — и это ощущалось»[7]. Уже первая фраза создаёт ситуацию «Шинели», изложенную от первого лица: герой страшится зимы (отметим: зимы чужой — калужской, а не тбилисской, такой была

[3] *Янушкевич А. С.* «Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя в контексте русской литературы 1920–1930-х годов // Поэтика русской литературы: К 70-летию проф. Ю. В. Манна. Сб. ст. М.: РГГУ, 2002. С. 193.

[4] Там же.

[5] Подробнее об этом: *Бочаров С. Г.* Холод, стыд и свобода: История лит. sub specie Свящ. истории // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М.: Яз. рус. культуры, 1999. С. 124.

[6] *Полякова С. В.* «Шинель» Гоголя в «Египетской марке» Мандельштама // Полякова С. В. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. СПб.: ИНАПРЕСС, 1997. С. 286.

[7] *Окуджава Б. Ш.* Избранные произведения: В 2 т. М.: Современник, 1989. Т. 2. С. 366. Далее прозаические произведения Б. Ш. Окуджавы цитируются по этому изданию, номер страницы указывается в косых скобках.

петербургская зима для самого Гоголя[8]); он абсолютно одинок, и пальто нужно ему как своего рода броня, защищающая от внешнего мира и утверждающая его статус. И всё же изначально новая одежда требуется герою Окуджавы не для самоутверждения, а для защиты от холодов. Мотивы холода, метели, нескончаемой зимы пронизывают весь рассказ Окуджавы, причём его события в своём временном расположении отчётливо соотносятся с «Шинелью»: действие рассказа начинается в октябре, а заканчивается в мае[9]. Можно отметить связь хронотопа произведений не только с природным календарём, но и с официальными праздниками, словно бы подготавливающими повороты сюжета: Акакий Акакиевич получает награждение, позволяющее ему сшить шинель, по всей вероятности, к Рождеству[10], а герой рассказа Окуджавы обнаруживает, что его костюм окончательно расползся (подобно старому «капоту» Башмачкина), в ночь накануне Первого мая. Высшая же точка напряжения, обретение той «материи»[11], из которой будут кроиться новые одежды, — покупка сукна героем Гоголя и получение долгожданных телячьих шкурок героем Окуджавы — приходится на конец марта: «Все ждали марта с нетерпением, но никто его не ждал так, как я» /372/.

Весь этот период времени — с октября по май — связан в рассказе Окуджавы с непрекращающимся, усиливающимся

[8] См., например, известное письмо Гоголя матери: «Доказательством моей бережливости служит то, что я ещё до сих пор хожу в том самом платье, которое я сделал по приезде своём в Петербург из дому... до сих пор я не в состоянии был сделать нового не только фрака, но даже тёплого плаща, необходимого для зимы. Хорошо ещё, я немного привык к морозу и отхватал всю зиму в летней шинели» (*Гоголь Н. В.* Собрание соч.: В 6 т. Т. 3. М., 1959. С. 323). В дальнейшем ссылки на произведения Н. В. Гоголя даются по этому изданию, номера страниц указываются в тексте в круглых скобках.

[9] Хронология событий, происходящих в «Шинели», подробно восстановлена в работе В. М. Марковича «“Петербургские повести” Гоголя» (*Маркович В. М.* Избранные работы. СПб.: Ломоносовъ, 2008. С. 34–35). Невероятная продолжительность зимы в «Шинели» была впервые, насколько нам известно, отмечена в работе О. Г. Дилакторской «Фантастическое в “Петербургских повестях” Н. В. Гоголя» (Владивосток, 1986. С. 153–155).

[10] Отмечено В. М. Марковичем (Указ. соч. С. 34).

[11] Р. Барт отмечает «удачную двусмысленность» слова *материя* в русском языке (*Bartes R.* Systeme de la mode. Paris, 1967). Цит. по работе: *Лотто Ч., де.* Гоголь: одежда и мода // Гоголь как явление мировой литературы: Сб. ст. по материалам междунар. науч. конф., посвящ. 150-летию со дня смерти Н. В. Гоголя / Под ред. Ю. В. Манна. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 81–82).

холодом. Дом Сысоевых — единственная для героя рассказа возможность «посидеть в сытном тепле» /368/, январь проходит «под аккомпанемент метели» /369/, в конце марта герои едут по бывшему Козельскому тракту «под ледяным ветром» /374/ и переправляются, рискуя жизнью, через ледяную Оку[12]. Подобно зиме в «Шинели», в «Искусстве кройки и житья» зима начинается очень рано и длится едва ли не полгода. Как отмечает В. М. Маркович, в гоголевской повести «субъективное ощущение превращается в объективную реальность: время как бы останавливается, и холод начинает восприниматься как непреходящее состояние самого изображаемого мира»[13]. По отношению к обоим героям — и Гоголя и Окуджавы — мороз оказывается врагом. В «Шинели» это слово произнесено: «Есть в Петербурге сильный *враг* всех, получающих четыреста рублей в год жалованья или около того. Враг этот не кто другой, как наш северный мороз, хотя, впрочем, и говорят, что он очень здоров» (133). У Окуджавы говорится о том, что зима «с такой курткой *расправилась* бы легко», — сама семантика глагола предполагает здесь поединок, битву (курсив в цитатах здесь и далее, кроме специально оговоренного случая, наш. — *М. Г.*).

С мотивом холода в рассказе Окуджавы тесно связан и мотив бедности, граничащей с нищетой, также изначально заданный «Шинелью». Так, гоголевский подтекст явственно просматривается в описании старого костюма героя, подобного «капоту» Башмачкина: «...пиджак *коробился и блестел на спине и локтях* <...> Как я изловчился справиться со *старым расползающимся материалом, не желающим больше жить,* — не знаю. Он мучил меня и подставлял мне не те места, к которым следовало бы прикоснуться ножницами, и *швы терялись в складках и ускользали,* и *игла вонзалась далеко от намеченного места...*» /379/. Многострадальный костюм героя «Искусства кройки и житья» словно бы увиден одновременно глазами Акакия Акакиевича («...он открыл, что в двух-трёх местах, *именно на спине и на плечах,* она сделалась *точная серпянка; сукно до того истёрлось, что сквозило, и подкладка расползлась*») и Петровича: «Да кусочки-то можно найти, кусочки найдутся... *да нашить-то нельзя: дело совсем гнилое, тронешь иглой — а вот уж оно и ползёт...* Только

[12] Ситуация переправы также отмечена множеством аллюзий — от «Медного всадника» до главы «Переправа» из «Василия Тёркина».

[13] *Маркович В. М.* Указ. соч. С. 35.

слава что сукно, *а подуй ветер, так разлетится*» (134, 137). Возникает здесь и гоголевский мотив складчины — коллективного сбора денег на новую вещь. Как и у Гоголя, складчина оказывается несостоявшейся, но по иной причине — не из-за равнодушия окружающих, а из-за обострённого самолюбия героя Окуджавы, который страшится самой её, унизительной для него, возможности: «Наверное, ничего бы особенного не произошло, и мои ученики и коллеги, привычные к не таким лишениям, не предали бы меня позору. Но ведь *оглядывали бы с печалью и сочувствием, и, чего доброго, собрались бы в складчину,* чтобы поддержать мою репутацию молодого симпатичного учителя грузинского происхождения с городским вкусом, с любовью к прекрасному...» /379/.

Подобно «Шинели», «Искусство кройки и житья» наполнено подробными денежными отчётами: «Поэтому я набрал, где только смог, шестьсот рублей (по нынешним временам — шестьдесят) и отправился в Перемышль, в наш районный центр. Мне повезло. В магазине продавались зимние пальто, и стоили они всего четыреста пятьдесят. Я взял пальто на размер больше, вернулся в деревню обладателем собственной зимней шубы, а оставшиеся сто пятьдесят рублей раздал кредиторам» /366/. Так является на свет первое — «из одних отрубей» /369/ — пальто окуджавского героя, напоминающее вицмундир Акакия Акакиевича прежде всего своей несвойственной одежде фактурой. Но если вицмундир Башмачкина её вбирает, то пальто героя Окуджавы из неё с о с т о и т: «И постоянно что-нибудь да прилипало к его вицмундиру: или *сенца кусочек, или какая-нибудь ниточка...*» (132) — «Моё же пальто было совсем иным. Его материал тоже назывался драпом, но напоминал *листовую фанеру,* которую почти невозможно согнуть... Этот *драп ткали вместе с соломой, веточками и отрубями,* и, бывало, просиживая в каких-нибудь приёмных или на вокзалах в ожидании поезда, я коротал время, выщипывая из него этот *строительный материал,* собирая его в горсть. Горсть по горсти» /366/.

Ситуация обретения нового одеяния, которая создаёт сюжет гоголевской повести, у Окуджавы редуплицирована. Несгибаемый «драповый панцирь» и существующее лишь в мечтах героя кожаное пальто словно бы воплощают собой две функции (или, по-гоголевски, «две выгоды») башмачкинской шинели: если первое призвано защищать от жестоких морозов, то задача второго — утверждение социального статуса заведомо унижен-