

## «НОС» ГОГОЛЯ КАК ПЕРЕСКАЗ ПЕРЕСКАЗАННОГО И КАК РЕКОНСТРУКЦИИ НЕ СОБЫТИЯ, А ЕГО ПЕРЕСКАЗА

ЗДЕНЕК ПЕХАЛ (OLOMOUC)

Статья предлагает интерпретацию рассказа Н. В. Гоголя «Нос» и утверждает, что сюжет рассказа является не реконструкцией события, а пересказа события как объединяющего сюжетного двигателя. Таким образом, текст ориентирован не на письменные жанровые формы, а на средства устных жанров. Повествователь пользуется сценической мимикой и посредством пересказа в текст вводится момент «стихийности». Передача «стихийности» слуха имеет роль спонтанного сплава неоднородных элементов и открывает структуру повести к амбивалентности значений, в которой одновременно и рядом друг с другом существуют и взаимно просвечивают разного рода противоположные значения, фантастическая бессмыслица и бытовая повседневность, комическое преувеличение и трагический ужас, гротескный смех и разного рода пародия предшествующих литературных форм.

**Ключевые слова:** Н. В. Гоголь, устные жанровые формы, стиль повествования, визуальная мимика.

Gogol's „The Nose“ As Retelling The Retold And The Reconstructing Not The Event, But The Retold Story. The current study offers an interpretation of N. V. Gogol's short story „The Nose“ highlighting the idea that the text is not conceived as a straightforward reconstruction of the event, but as retelling the retold story. Thus, the form of retelling becomes the story's unifying force bringing the text closer, in particular, to the forms of oral genres. Special significance in the narrator's style is attached to visual mimic gestures and expressions typical of a stage. Paraphrasing the genre of 'talk' ('slukh' in Russian) brings into the text an unrestrained spontaneous stream of various structural elements, opening up the short story's structure to include ambivalent meanings. Here, various and contradictory meanings, fantastic absurdity and everyday routine, comic hyperbole and tragic horror, grotesque laughter and parody on the previous literary forms co-exist casting new light through and on each other.

**Keywords:** N. V. Gogol, „The Nose“, paraphrasing as a retelling the retold, oral genres, grotesk, the narrator’s style, visual mimic.

Литература о Гоголе с самого начала публикации рассказа «Нос» обращала свое внимание на роль сна в сюжетной мотивировке текста, так как в его первой редакции сон выступал как причина и «объяснение» загадочной и непонятной бессмыслицы отрывочных образов, которые разыгрывались вокруг исчезновения и повторного появления носа в разных видах. Текст «Носа» рассматривался как воспроизведение Гоголем богатого тематического контекста «носологии» в газетах и журналах 20-30 годов XIX века, в том числе и низких жанров, и переводов европейского романа. Рассказ «Нос» воспринимался или как остроумная шутка, которая легла в основу ряда комических ситуаций, или как мотив, который послужил для разработки критического взгляда на русскую действительность в духе натуральной школы. Специально была рассмотрена суть фантастичности новеллы, которая стала не только импульсом к обнаружению пошлости, но и своеобразным пространством для игры с действительностью.

В. В. Виноградов в своей статье «Натуралистический гротеск. Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос» занимается отделом «носологии» русских журналов и газет первой половины XIX века. Он приводит литературный контекст русского перевода романа Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шанди» и временной общественной интерес к вопросам ринопластики. Виноградов прокомментировал сложный контекст «носологии» низких жанров (заметки, анекдоты, каламбуры) газетно-журнальной литературы 20-30-ых годов, анализировал формы разного рода разработки мотива носа того времени и делает заключение, что «в носологической литературе первой половины XIX в., в которой перед глазами читателя мелькали носы отрезанные, запеченные, неожиданно исчезающие и вновь появляющиеся, были даны все элементы, которые легли в основу гоголевской разработки темы о носе...»<sup>1</sup> И наряду с этим заключением В. В. Виноградов отвергает мотивировку сюжетного развития сном, хотя «композиционный прием отрывочной склейки кусков сохранен...»<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> ВИНОГРАДОВ, В. В.: Поэтика русской литературы. Натуралистический гротеск. Сюжет и композиция повести «Нос». Москва 1976, с. 22.

<sup>2</sup> Там же, с. 24.

Ю. Манн<sup>3</sup> вводит рассказ «Нос» в контекст романтической литературы и романтической тайны и считает гоголевскую обработку мотива пародией романтических приемов и переработки романтических мотивов. Ю. Манн считает, что фантастика рассказа «Нос» является новым эстетическим шагом прежде всего потому, что Гоголем снят носитель фантастики. Что касается роли сна в сюжетной мотивировке рассказа, то Ю. Манн в основном поддерживает взгляд В. В. Виноградова.

Но, с нашей точки зрения, забывается еще один существенный момент. Повесть начинается следующими словами: «Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно-странное происшествие. Цырюльник Иван Яковлевич, живущий на Вознесенском проспекте (фамилия его утрачена, и даже на вывеске его – где изображен господин с намыленной щекою и надписью: «и кровь отворяют» – не выставлено ничего более), цырюльник Иван Яковлевич проснулся довольно рано и услышал запах горячего хлеба.»<sup>4</sup> У читателя, под влиянием прочтения приведенного достоверного, даже «протоколярного начала повести»<sup>5</sup>, возникает ожидание вероятного продолжения. Создается иллюзия, что существует реальная действительность Петербурга, приводится реальная петербургская улица, места, имена и ожидается, что в этом духе будет и продолжаться сюжет повести. Но ожидание вероятного продолжения нарушено следующим абзацем, в котором описано, что в приведенной действительности Петербурга совершилась невероятная история: цырюльник Иван Яковлевич в утреннем, только что испеченном хлебе нашел нос. И в то же самое утро проснулся майор Ковалев и вместо носа у него было только гладкое место. Действующие лица воспринимают эту ситуацию как реальный факт. Таким образом, получается ситуация, в которой читатель не может сориентироваться. Вероятное начало повести противостоит невероятному продолжению, и доверие читателя в достоверность рассказчика поколеблено. С этого момента наряду с вопросом о продолжении сюжета внимание обращается к вопросу, как понимать приведенную ситуацию и кто это и в каком жанре рассказывает.

Повествование ведется как будто от имени всезнающего, вездесущего рассказчика, безличной и непосредственно наблюдающей инстанции, заглядывающей прямо во внутренние рассуждения героев. С самого начала пере-

---

<sup>3</sup> МАНН, Ю.: Творчество Гоголя. Смысл и форма. Реальное и фантастическое. Издательство Санкт-Петербургского университета. Санкт Петербург 2007.

<sup>4</sup> ГОГОЛЬ, Н. В.: Собрание сочинений в шести томах. Том третий. Повести. Москва 1949, с. 42.

<sup>5</sup> ГУКОВСКИЙ, Г. А.: Реализм Гоголя. Москва 1959.

сказ этого необыкновенного случая делает вид, что все, о чем рассказывает с точки зрения вездесущего рассказчика, произошло и в действительности, в нетекстовой реальности, что Иван Яковлевич живший на Вознесенском проспекте, в действительности жил и читатель его мог встретить. Хотя рассказчик хорошо знает детали, которые произошли в жизни Ивана Яковлевича утром 25 числа марта месяца и делается вид, что он хорошо ознакомлен со всеми обстоятельствами того дня и случившегося происшествия, но с самого начала видны противоречия. Противоречия состоят именно в том, что, с одной стороны, приводятся очень тонкие и неопосредованные, как бы прямо наблюдаемые детали из утренней жизни героев, которые никто, кроме них самих, не может знать, но, с другой стороны, утрачена настоящая фамилия Ивана Яковлевича, которая отсутствует даже на вывеске его мастерской. Кажется, что всезнающий повествователь от третьего лица, с одной стороны, проникает во все детали утренней жизни Ивана Яковлевича и майора Ковалева, но, с другой стороны, кажется, что есть детали, которые от его «всезнающего» зрения остались скрыты. Из самой сущности всезнающего рассказчика вытекает, что он все знает и не может быть моментов и деталей, которые он мог бы не знать. И если такие моменты есть, то это не незнание, а прямое намерение и замысел. Таким образом, с самого начала рассказа пространство текстовой действительности состоит из областей, которые рассказчик хочет показать и, наряду с ними, есть намерения рассказчика некоторые места оставить вне внимания оптики рассказа или оставить их скрытыми. В этом состоит и главное противоречие рассказа: Создается как бы ситуация вероятности, непосредственного наблюдения события как бы в живой нетекстовой действительности и, в то же время, в повествовании видны «белые места», ограниченное видение повествователя и его не прямое, а опосредованное видение – через призму чего-то другого. В тексте таких туманных моментов можно найти несколько: «Иван Яковлевич побледнел... Но здесь происшествие совершенно закрывается туманом, и что далее произошло, решительно ничего неизвестно.»<sup>6</sup> Но приведенная манера повествования сосредотачивает внимание в первую очередь не на факте отсутствия определенных деталей пересказа случившейся истории, а делает прежде всего акцент на жанр повествования и указывает на вопрос, в чем состоит наблюдение события сквозь призму чего-то другого или, какова суть звена, связи между рассказчиком и событием.

---

<sup>6</sup> ГОГОЛЬ, Н. В.: Собрание сочинений в шести томах. Том третий. Повести. Москва 1949. с. 45.

Доказательством опосредованности повествования и того, что рассказчик лично не присутствовал в ситуации и не наблюдал ее, может служить утверждение, что фамилия Ивана Яковлевича была «утрачена». Каким образом она могла быть «утрачена»? Если бы рассказ шел от имени всезнающего, ничем не ограниченного рассказчика, то фамилия не могла бы стать утраченной. Или: если бы рассказчик лично знал Ивана Яковлевича, то мог бы забыть, но фамилия была «утрачена», забыта как-то вообще. Это значит, что существует определенная дистанция между событиями и оптикой повествователя, суть которой заключается именно в «опосредовании», т.е. фамилия была в течение «опосредования» «утрачена». Приведенная ситуация вызывает и ведет к сомнению во всезнайстве рассказчика: кажется, что в рассказе «Нос» выступает не всезнающий и вездесущий рассказчик, а рассказчик, ограниченный именно тем, что хотя он формально так и выступает, на самом деле он не пользуется инстанцией «всезнания» и «вездесущности». Таким образом, в повествовании подчеркнут не факт «всезнания», а факт, что целостность образа Петербурга в повести «Нос» ограничена именно тем, что рассказчик является не прямым очевидцем происшествия, а что событие к нему доходит через «фильтр» услышанного. Развитие события местами теряется в тумане – слухи к рассказчику дошли не в полном составе в духе традиции жанра устной передачи: «... и что было потом, решительно неизвестно.»<sup>7</sup> Повествователь делает вид, что пользуется всеобщими известными фактами, что он рассказывает посредством всеобщих известных фактов. Именно это «посредство» является чрезвычайно интересным. Если возникает дистанция между рассказчиком и событием и из этого вытекающее относительное ограничение рассказчика, то возникает вопрос, как определить сложившееся звено в пересказе.

В. В. Виноградов показал эстетический контекст, в котором был написан рассказ «Нос», который представлен низкими жанрами, каламбурами, анекдотами, слухами о магнетизме и разных событиях, которые, «вероятно», случились в Петербурге. И на фоне этого контекста выступает лицо повествователя «Нос», который с серьезным видом утверждает исчезновение и потом опять обнаружение носа майора Ковалева. Мотивировка и объяснение всей истории посредством сна, который был составной частью первой редакции, были обоснованно отвергнуты В. В. Виноградовым. Но слиток отрывочных образов мотивированных сном остался. Остался также рассказчик, лицо, мимику которого и угол зрения, с которого он смотрит, следует определить. Если рассказчик наблюдает историю с носом не прямо, а опо-

---

<sup>7</sup> Там же, с. 64.

средованно, то надо показать суть фильтра, через который история пропускается и доходит до рассказчика. Если объяснить отрывочную склейку бессмыслицы не сном, а пересказом от кого-то услышанного слуха, то можно совершенно просто объяснить мотивировку всех необъяснимых и непонятных моментов повести «Нос». Некоторые части сюжета не объяснены, не досказаны, как это и бывает при слухах. Именно жанр устных пересказов в духе фольклорных сказителей, которые «достоверно» воссоздают истории с чертями и ведьмами, Гоголю очень близок. Но в новелле «Нос» выступают не черти или ведьмы, а реально выглядевший образ Петербурга. Ю. Манн говорит, что в новелле «Нос» у Гоголя снят объект фантастичности. Относительно он прав. Относительно потому, что здесь выступают не ведьмы и черти, а только какие-то меняющиеся персонификации отрезанного и опять найденного носа. Но неизвестной остается та сила, которая дала первоначальный толчок всему тому, что показывается, и это тем же самым образом неизвестно и в фольклорных образах и в серьезно выглядевшей истории о потерянном носе.<sup>8</sup>

Туманные места возникают в согласии с жанром устного пересказа, в котором что-то потеряно шумом и устным переносом. Таким образом, рассказчик в духе устных жанров<sup>9</sup> пользуется не своим возможным всемогущим всезнанием, а только знанием, которое к нему могло прийти посредством услышанного, и он эту услышанную версию соблюдает и пересказ ведет/составляет именно в духе «услышанного» и «пересказанного». Таким образом, повествователь придерживается логики пересказа анекдота или услышанного слуха – невероятного события, в котором достоверно известны детали, но важные факты и возможные «логические» объяснения теряются в духе жанра устного пересказа, через который просвечивает сон, жанры низкой литературы, каламбуры, газетные заметки. Здесь можно привести пример из «рассказанного» гоголевского текста «белых мест»: «Вслед за этим... но здесь вновь все происшествие скрывается туманом, и что было потом, решительно неизвестно.»<sup>10</sup> Таким образом, из вышесказанного выте-

---

<sup>8</sup> В работах о «Петербургских повестях» бывает «Нос» часто определен как «новелла». (Виноградов, Эйхенбаум) и тем подчеркнута ориентация текста к письменным жанрам.

<sup>9</sup> Напр. ... Кожинов исходит из того, что существуют два разных типа эпической прозы. К одному принадлежит рассказ и повесть, к другому – новелла и роман. Кожинов видит и в европейской жанровой традиции, что термины «рассказ» и «повесть» являются по своему происхождению рассказываемыми, уходящими своими корнями в устную традицию, между тем «роман» и «новелла» являются принципиально письменными жанрами.

<sup>10</sup> ГОГОЛЬ, Н. В.: Собрание сочинений в шести томах. Том третий. Повести. Москва 1949, с. 64.

кает, что повествование в новелле «Нос» является и является **не реконструкцией события, а пересказом события**. Читателю внушается ощущение, что это реконструкция события, а на самом деле это реконструкция пересказа, чего-то услышанного, чего-то неточного, смутно ощущаемого, не совсем определенного. Именно эта ориентация истории о носе придает гоголевской прозе известную атмосферу чего-то неопределенного, открытого, несвязного и неоднозначного, что существует независимо от воли рассказчика, что им только опосредованно передается в духе жанра слухов, что дико и свободно рождается как бы прямо перед глазами и отклоняется от ожидаемой схемы.

В. В. Виноградов уже в начале выше упомянутой статьи замечает мысль Н. Г. Чернышевского, который считал новеллу Гоголя «Нос» «пересказом общеизвестного анекдота», но больше этой мысли Виноградов не уделяет особого внимания и слухи понимает прежде всего как эстетический контекст анализируемой повести или приводит момент возможной пародии. Ю. Манн на «слухи» также обращает внимание: «Форма слухов «вправлена» в необычный контекст... Слухи выступают на фоне фантастического происшествия, поданного как достоверное.»<sup>11</sup> Из приведенной цитаты вытекает, что «слух» понимается Ю. Манном как частное явление, которое включено в необычный контекст, но не так, что «слух» представляет собой основной «тон» рассказчика, который пользуется формой жанра, предназначенного для устной передачи истории, в котором основным «сюжетом» является пересказ пересказанного. В этом смысле мы хотели бы подчеркнуть мысль Бориса Эйхенбаума, который в своей известной статье «Как сделана «Шинель» Гоголя» показывает особого рода бессюжетность повестей Гоголя, значение рассказчика и «тона» повествования.<sup>12</sup>

Таким образом, перспектива рассказчика, который пересказывает слух, является абсолютно свободной и неограниченной и развитие сюжета является не предопределенной схемой, а свободным пространством просвечивания разных видов реальности, амбивалентности многообразных жанров, приемов и подходов к разного рода информации, в русле которых рождается особая многозначность рассказа «Нос».

На основе вышесказанного мы хотели бы обратить внимание именно на роль рассказчика в повести «Нос». Перед читателем находится жанр пересказа, который близок к анекдоту или пересказу слухов, которые должны

---

<sup>11</sup> МАНН, Ю.: Творчество Гоголя. Смысл и форма. Реальное и фантастическое. Издательство Санкт-Петербургского университета. Санкт Петербург. 2007, с. 86.

<sup>12</sup> ЭЙХЕНБАУМ, Б.: Как сделана «Шинель» Гоголя. О прозе. Ленинград 1969, с. 306-326.

с первых слов привлечь внимание слушателей («Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно-странное происшествие.»<sup>13</sup>) и вместе с тем создать атмосферу достоверности пересказанного и «что есть что-то». Таким образом, внимание сосредотачивается не только на привлекательности невероятной истории, но также на манере повествования. Б. Эйхенбаум прямо говорил о «мимике» повествования.<sup>14</sup> Жанр анекдота, пересказа необыкновенного случая, слуха, работает с выбором материала, в котором может уделяться внимание иногда не совсем существенным фактам, а интересные и «объясняющие» детали могут остаться вне внимания повествователя. Если можно разделить повествование на текст повествователя и текст происшествия, о котором рассказывается, то в случае повести «Нос» перед читателем выступает не рассказчик, который был очевидным свидетелем случившегося, а, наоборот, стиль повествования подсказывает, что он мог и не быть непосредственным наблюдателем и что ситуация до него дошла опосредованно, через рассказ кого-то другого. То есть, Н. В. Гоголь на самом деле имитирует посредством рассказчика ситуацию пересказов слухов и ориентирует повествование к устным жанрам, жанрам, предназначенным не для письменной, а для устной передачи. Это можно доказать и на чередовании форм рассказа – форма третьего лица заменяется в конце повести рассказом от первого лица. «... нет, этого я никак не понимаю, решительно не понимаю! Но что страннее, что непонятнее всего, это то, как авторы могут брать подобные сюжеты. Признаюсь, это уж совсем непостижимо, это точно.... нет, нет, совсем не понимаю.»<sup>15</sup> Как будто бы нейтральный пересказ услышанной истории начал слушателя и пересказчика настолько интересовало, что он должен как-то прямо включиться в ситуацию и лично обратиться к адресату своего высказывания – к своему «слушателю», читателю. Или сначала речь идет о прошлом времени, пересказе того, что случилось как-то «вообще» и «когда-то» и как-то «вообще» это всем известно и, наконец, случившаяся в прошлом ситуация начинает превращаться в события настоящего времени, составной частью которых является и рассказчик. В конце рассказа появляются результаты пересказанных слухов. Реальность – как бы внетекстовая действительность – прямо реагирует на пересказанные как будто всеобщие известные слухи. «Между тем слухи

---

<sup>13</sup> ГОГОЛЬ, Н. В.: Собрание сочинений в шести томах. Том третий. Повести. Москва 1949, с. 42.

<sup>14</sup> ЭЙХЕНБАУМ, Б.: Как сделана «Шинель» Гоголя. О прозе. Ленинград 1969, с. 306-326.

<sup>15</sup> ГОГОЛЬ, Н. В.: Собрание сочинений в шести томах. Том третий. Повести. Москва 1949, с. 66-67.



об этом необыкновенном происшествии распространились по всей столице и, как водится, не без особенных прибавлений. Тогда умы всех именно настроены были к чрезвычайному: недавно только что занимали весь город опыты действия магнетизма.»<sup>16</sup> Таким образом, рассказчик прямо реагирует на ситуацию, которая сложилась в это время в Петербурге и «втягивает» нетекстовую действительность в развитие сюжета.

В литературе о рассказе «Нос» бытует представление, что гротеск и абсурд вызван импульсом бессмыслицы исчезновения носа. Но нам кажется, что гротеск повести Гоголя берет свое начало в двух источниках: с одной стороны, герои являются пассивной частью повторяющейся жизненной схемы, составной частью механизма, жизненного автоматизма, гротескного соблюдения безличной фигурой предназначенного ему пути. Рассказчик, напр., особым способом подчеркивает чин коллежского асессора и майора и повторение («каждый день», «всегда») деталей жизни майора Ковалева. Напр., «Майор Ковалев *имел обыкновение каждый день* (подч. З. П.) прохаживаться по Невскому проспекту. Воротничок его манишки был *всегда* (подч. З. П.) чрезвычайно чист, накрахмален.»<sup>17</sup> Таким образом, такие персонажи нельзя считать стремящимися к целостности психологическим образом критического реализма. Они скорее всего принимают вид карикатуры с гиперболизированной деталью, деформированной карикатурой с искаженными пропорциями, которая подчеркивает автономность и преувеличение частичной и повторяющейся стабильной детали. «Майор Ковалев носил множество печаток сердоликовых и с гербами, и таких, на которых было вырезано: среда, четверг, понедельник и проч.». Герои обладают своеобразной визуальной мимикой и жестикуляцией. Гротеск повторного жизненного механизма, жизненной схемы Ивана Яковлевича состоит в том, что он предугадывает все возможные неприятности и хочет найти себе самый бесконфликтный жизненный путь. Он точно знает, что хотя и хотел бы «съесть горячего хлебца с луком», он этого просто захотеть не может, так как уже предусматривает реакцию своей жены и возможный конфликт. Именно через лицо Ивана Яковлевича и через реакцию его жены видится мимика рассказчика. Сцена насыщена мимикой жизненной ситуации, в которой Иван Яковлевич не хочет ничего другого, как остаться в покое, который, к его несчастию, вдруг кончается чем-то непредугаданным, неожиданным – нашел нос, который представляет собой именно то, от чего он хотел сбежать – бытовую тревогу и неприятности.

---

<sup>16</sup> Там же, с. 63.

<sup>17</sup> Там же, с. 46.

Это гротескная роль подчиненного исполнителя нейтральной жизненной схемы – сюжетной роли. Но, с другой стороны, эта предназначенная роль, в будущем которой можно уже все предугадать, предвидеть, все варианты уже ожидаемы, вдруг случится то, что никто не ожидал, – Иван Яковлевич нашел нос. В тщательно расписанный сценарий его жизненного сюжета вдруг ворвалось что-то совсем из ряда вон выходящее. Комическая мимика предыдущей сцены превращается в положение человека под угрозой. Как схема жизненной ситуации, которую можно предугадать, которая замкнута в круг жизненного повторения. Механизм повторяющейся и заранее предвиденной жизненной схемы повседневного круговорота Ивана Яковлевича и майора Ковалева сталкивается с исключительно неожиданным явлением – исчезновением носа и его превращением в автономную часть целого, которая приобретает своеобразное персонифицированное лицо – и это является вторым источником гротеска и абсурда рассказа «Нос».

Из предложенного анализа можно сделать следующие выводы: Н. В. Гоголь пользуется в своем рассказе «Нос» не всезнающим и вездесущим повествователем, как бы могло на первый взгляд показаться, а повествователем, ограниченным «логикой» «услышанного». Он делает вид, что является посредником передачи всеобщих известных фактов и всем вообще известных фактов и в духе устных жанровых форм эти услышанные факты пересказывает. Таким образом, рассказ «Нос» является пересказом не события, а пересказанного события. И слух является не только делом пародирования, а общего «тона» повествования. На основе пересказа пересказанного могут объединяться предшествующие литературные традиции, низкие жанры газетно-журнальной литературы, бытовой анекдот, шутка, своеобразная авторская фантастика, «отрывочная склейка кусков» сна, романтическая тайна и злободневные темы. Композиционно объединяющая роль пересказа пересказанного ставит все высказанное на грань достоверного и недостоверного и сохраняет их в своеобразной амбивалентной двойственности: одновременно «да» и одновременно «нет». «Известное» воспринимается на фоне «неизвестного», и наоборот, причем не только в виде пародии, а скорее разного рода смещения и просвечивания. Лицо повествователя вводит в повесть «Нос» своеобразную экспрессивную мимику сценического видения ситуаций, комика которых основана скорее на смещении возвышенной патетики видения героев и повседневного низкого уличного быта, чем на противопоставлении. Пересказ пересказанного позволяет показать сцену события посредством особой сценической мимики и карикатурного жеста гротескного преувеличения.

«НОС» ГОГОЛЯ КАК ПЕРЕСКАЗ ПЕРЕСКАЗАННОГО  
И КАК РЕКОНСТРУКЦИИ НЕ СОБЫТИЯ, А ЕГО ПЕРЕСКАЗА

Внимание сосредотачивается не на факте, что носитель фантастики снят, а на вопросе о сущности «неизвестного» и «двигателе» странного происшествия.

Пересказ пересказанного вносит в рассказ «Нос» еще один существенный момент: стихийность – причем на уровне всех плоскостей структуры. Стихийность позволяет видеть мир открытым, в его естественном виде, не предопределенным разными видами заранее созданных схем. В пересказе пересказанного все возможно, непредугаданно, спонтанно, непресказанно, ничем не ограничено и организовано, ни от чего не зависимо. В пересказе пересказанного все как будто бы одновременно существует в рамках одной закрытой плоскости и одновременно просвечивает через плоскость и плоскости спонтанного сплава «стихии». Читатель, встречающийся с этой стихийной структурой, должен покинуть все предвзятое и начинает воспринимать многоликий образ художественного мира и многоликий образ значений, который можно на основе такого текста, как «Нос» Н. В. Гоголя, воспроизвести.

