

Т.И. Печерская

Новосибирский государственный педагогический университет

**Пространственно-семиотическая функция картин
в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души»**

Аннотация: Статья посвящена исследованию функции картин в поэме Н. Гоголя «Мертвые души». Картины рассмотрены как часть интерьерного пространства в жилище Собакевича и Плюшкина. Особое внимание уделено выявлению своеобразного визуального кода с точки зрения организации художественного пространства. Анализ визуального кода позволяет сделать выводы о том, что картины являются одним из основных источников пространственных метаморфоз, что обеспечивает экспликацию авторского метасюжета в зрительных образах.

The article is devoted to the research of function of pictures in N. Gogol's poem «Dead souls». Pictures are considered as a part of interior space in dwelling of Sobakevich and Plushkin. The special attention is given to revealing of an original visual code from the point of view of the organization of art space. The analysis of a visual code allows to draw conclusions that pictures are one of the basic sources of spatial metamorphoses providing an explication of an author's metaplot in visions.

Ключевые слова: творчество Гоголя, художественное пространство, повествовательная точка зрения, визуальный код.

Creativity of Gogol, art space, the narrative point of view, a visual code.

УДК: 821.0 (082)

Контактная информация: Новосибирск, ул. Виллюйская, 28. НГПУ, кафедра русской литературы. Тел. (3833) 2687012. E-mail: pecherskaja-tatjana@rambler.ru.

Картины как часть интерьерного пространства в поэме Гоголя «Мертвые души» неоднократно привлекали внимание исследователей. Наиболее развернуто даны описания картин в гостиных Собакевича и Плюшкина, упоминаются они и в гостиной Коробочки. К живописным фрагментам следует отнести вывески губернского города NN в первой главе, картины в трактире. Наряду с уже отмеченными функциями¹, картины особенно интересны с точки зрения организации ху-

¹ Как правило, интерпретации картин напрямую зависят от проблематики исследования. Так, скажем, они рассматриваются с точки зрения характерологии героя (например, душа Собакевича отождествляется В.А. Подорогой с галереей кукол-портретов, история души Плюшкина отражается «в распавшемся и мертвом пространстве» батальной сцены и натюрморта [Подорога, 2006, с. 126–127]); темы богатства в прошлом и его перерождения в настоящем (А.С. Смирнов, в частности, рассматривает в связи с Собакевичем травестию романтических идеалов *богатства и национального*. Интерференция романтических и реалистических тенденций «порождает в гоголевских произведениях явления, типологически сопоставимые с романтической иронией.<...> Функция Собакевича – комического двойника романтиков-повествователей из “Тараса Бульбы” и “Мертвых душ”, постулирующих параллелизм широкой натуры и огромных размеров тела богатырей, – обнаруживается в выборе портретов героических деятелей, при котором первостепенное значение имела значительность телесных габаритов изображенных людей» [Смирнов, 1999, с. 46]); стилиевой, изобразительной манеры писателя (отмечая карикатурность изображения исторических персонажей, М.С. Гладилин пишет: «...литературному стилю Гоголя в целом

дожественного пространства. Именно они, на наш взгляд, являются одним из основных источников пространственных метаморфоз. В целом изображение картин типологически сходно с изображением предметов поэтике Гоголя. А.П. Чудаков отмечает: «Все эти интерьеры очень разнокачественны и наполнены самыми несхожими предметами, но предметы эти имеют единое свойство общей странности» [Чудаков, 1992, с. 28].

Однако на фоне «общей странности» картины в гостиной Собакевича привлекают внимание первую очередь необычностью, их состав является полной неожиданностью для Чичикова и читателя. В исследованиях, затрагивающих живописную экспозицию Собакевича, как правило, формулируется ряд вопросов, относящихся как к герою, так и к автору. По отношению к Собакевичу не вполне ясно, откуда в захолустном поместье возник такой интерес к освободительной борьбе Греции против Османской империи? Как и повествователь, читатель не понимает, «каким образом и для чего» между крепкими греками поместился «тощий Багратион»? Объяснение по поводу желания хозяина украсить комнату людьми крепкими и здоровыми, как он сам, только обостряет противоречие. Между тем, вопросы могли бы касаться не только изображенных персонажей, их выбора, но и самой композиции этой своеобразной галереи.

Приведем первое впечатление Чичикова (повествовательная и персонажная точка зрения здесь совмещены):

Вошел в гостиную, Собакевич показал на кресла, сказавши опять: «Прошу!». Садясь, Чичиков взглянул на стены и на висевшие на них картины. На картинах все были молодцы, все греческие полководцы, гравированные во весь рост: Маврокордато в красных панталонах и мундире, с очками на носу, Миаули, Канари. Все эти герои были с такими толстыми ляжками и неслыханными усами, что дрожь проходила по телу. Между крепкими греками, неизвестно каким образом и чего, поместился Багратион, тощий, худенький, с маленькими знаменами и пушками внизу и в самых узеньких рамках. Потом опять следовала героиня греческая Бобелина, которой одна нога казалась больше всего туловища тех щеголей, которые наполняют нынешние гостиные. Хозяин, будучи сам человек здоровый и крепкий, казалось, хотел, чтобы и комнату его украшали тоже люди крепкие и здоровые. Возле Бобелины, у самого окна, висела клетка, из которой глядел дрозд темного цвета с белыми крапинками, очень похожий тоже на Собакевича [Гоголь, 1959, с. 99, далее страницы этого издания указаны в круглых скобках].

Характерно, что дрозд «темного цвета» – по инерции взгляда – включен непосредственно в живописную композицию. Заметим, что перед нами не «стены», а по существу одна стена, панорамная экспозиция. Это впечатление поддерживается пространственно-композиционными указаниями на расположение картин – *между, потом опять следовала, возле*. Сразу после обзора картин появляется супруга Собакевича – Феодулия Ивановна. Судя по направлению взгляда Чичикова, она садится под картинами, на диван. Когда она уселась, «Чичиков опять поднял глаза и увидел Канари с толстыми ляжками и нескончаемыми усами, Бобелину и дрозда в клетке» (100). Поле обзора сужается, и теперь названы только те картины, под которыми расположилась супруга Собакевича. Почему Феодулию Ивановну усаживают под картинами – понятно. Феодулия Ивановна/Бобелина –

свойственна «лубочность» взгляда и художественного исполнения, и лубочные картинки имели при этом некоторое влияние на сложение «лубочного стиля писателя» [Гладилин, 2008, с. 108]), отличительной чертой которой является устойчивое обращение к экфразису. (А.Х. Гольденберг интерпретирует экфразис как своего рода микросюжет, используя соотношение немая сцена/живая картина [Гольденберг, 2007]. Если А.Х. Гольденберга интересует архетипическая семантика живописного микросюжета, то Л.В. Карасев, рассматривая близкие объекты – живая картина, немая сцена, картина, – анализирует онтологическую подоплеку живого/мертвого у Гоголя [Карасев, 2001, с. 59]).

вполне очевидная пара. Однако непонятно, почему с ней связывается именно эта тройка. По принципу перечисления картин, – по движению взгляда Чичикова, – можно воспринимать начальную композицию так: за Канари следует Багратион, за ним греческая героиня, за ней – клетка с дроздом. Тогда непонятно, куда при повторном взгляде на картины делся Багратион, висевший между Канари и Бобе-линой.

Несколько позже, во время торга Чичикова и Собакевича, картины вновь упоминаются, но их конфигурация еще раз меняется. Во-первых, инициатива обзора переходит к Собакевичу. Перед этим Собакевич развивает мысль о том, что мужики, числящиеся теперь живущими, – мухи, а не люди, не в пример умершим молодцам. Собеседники вступают в спор:

– Да все же они существуют, а это ведь мечта.

– Ну нет, не мечта! Я вам доложу, каков был Михеев, так вы таких людей не сыщите: машинища такая, что в эту комнату не войдет; нет, это не мечта! А в плечищах у него была такая силища, какой нет у лошади; хотел бы я знать, где бы вы в другом месте нашли такую мечту!

Последние слова он уже сказал, обратившись к висевшим на стене портретам Багратиона и Колокотрони <...> (107).

Непонятно, откуда взялся Колокотрони, не упоминавшийся ранее, да еще рядом с Багратионом. Наконец, последующая мотивировка, – характерное для Гоголя развернутое сопоставление, уводящее далеко в сторону от предмета изображения, – ставит Колокотрони и Багратиона с сомнительную позицию случайных посетителей, незнакомцев:

Последние слова он уже сказал, обратившись к висевшим на стене портретам Багратиона и Колокотрони, как обыкновенно случается с разговаривающими, когда один из них вдруг, неизвестно почему, обратится не к тому лицу, к которому произносятся слова, а к какому-нибудь нечаянно пришедшему третьему, даже вовсе незнакомому, от которого, знает, не услышит ни ответа, ни мнения, ни подтверждения, но на которого, однако ж, так устремит взгляд, как будто призывает его в посредники; и несколько смешавшийся в первую минуту незнакомец не знает, отвечать ли ему на то дело, о котором ничего не слышал, или так постоять, соблюдши надлежащее приличие, и потом уж уйти прочь (107–108).

В следующем фрагменте уже портрет наблюдает за героями¹:

Минуты две длилось молчание. Багратион с орлиным носом глядел со стены чрезвычайно внимательно на эту покупку (110).

Здесь, кроме прочего, происходит существенная рода трансформация портрета. «Орлиный нос» как-то невольно укрупняет Багратиона. Эта деталь не могла сопутствовать описанию «тощего», «худенького» Багратиона. Еще более выразительно явное совмещение пространство комнаты и картины. Багратион невольно – метонимически – начинает ассоциироваться с дроздом, в описании которого доминируют взгляд и нос («...клетка, из которой глядел дрозд...»; «...раздавался только стук, производимый носом дрозда о дерево деревянной клетки...»). В первом описании дрозд в клетке уподоблен картине не только по инерционному перемещению взгляда, но и по визуальному оформлению – клетка вполне отчетливо заключает дрозда в рамку, оконтуривает. Проницаемость пространства сходным образом выражается и в других фрагментах поэмы, содержащих описания картин.

¹ «Под взглядом вещи» – ракурс, отмеченный исследователями не только в связи с «Портретом», но и в связи с особой феноменологией вещи у Гоголя: «Не вещь-свидетель, но вещь-соглядатай» [Топоров, 1995, с. 107].

Сравним, например, картины «с какими-то птицами» в комнате Коробочки и птичий двор. То же и с клеткой дрозда, с той разницей, что слово *висела*, само по себе применимое к клетке с птицей, в контексте, заданном экспозицией, дополнительно ассоциирует клетку с картиной (*висели* картины), своего рода портретом Собакевича:

Возле Бобелины, у самого окна, *висела* клетка, из которой глядел дрозд темного цвета с белыми крапинками, очень похожий тоже на Собакевича (99, курсив здесь и далее наш. – Т. П.)

Диффузность, взаимопроницаемость, совмещение живописного и «реального» пространства обеспечиваются и с помощью приема, впервые описанного А. Белым. Этот прием может быть соотнесен с так называемой обратной перспективой (для сопоставления А. Белый использует японскую гравюру). Как известно, принцип обратной перспективы проявляется в увеличении размеров объекта изображения по мере удаления его от зрителя (в противоположность прямой перспективе – изображение по мере удаления уменьшается). В нашем случае маркером смены пространственной перспективы является взгляд Чичикова (в тех случаях, когда он совмещается со взглядом повествователя или отделяется от него). Другой прием, определяющий особенность зрительного восприятия, связан со спецификой художественного зрения Гоголя: «...один глаз дальнорук, другой – близорук, один – отдаляет, другой – приближает; один – телескоп, другой – микроскоп» [Белый, 1934, с. 267]. Можно сказать, что в определенном смысле при создании пространственного совмещения – картины и комнаты – Гоголь использует эти приемы. Изображенное на стенах – удаленное, но одновременно и крупнее того, что рассматривает Чичиков непосредственно в комнате, ближе к себе. Чичиков именно переводит взгляд – от картин на стене – к Феодулии Ивановне и снова на картины, на Собакевича, на предметы, заполняющие комнату. Укрупнение создается за счет гиперболического описания «греческих молодцов» в лубочном стиле, но не только за счет него. Укрупняется, акцентируется не целое (картина), а часть (отдельные фрагменты, детали портрета). Именно детали обособляются, они способны перемещаться, выходить за рамки портретов.

Так, в описании Феодулии Ивановны контекстно актуализированы черты Бобелины:

...вошла хозяйка, дама весьма высокая <...> Вошла она степенно, держа голову прямо, как пальма. <...> Феодулия Ивановна попросила садиться, сказавши тоже: «Прошу!» – и сделав движение головою, подобно актрисам, представляющим королев. Затем она уселась на диване, накрылась своим мериновым платком и уже не двинула более ни глазом, ни бровью (99).

Феодулия Ивановна садится под картину с изображением Бобелины и словно бы превращается сама в ее живописного двойника. Однако роднит их по существу не величественность и монументальность, а одна лишь портретная деталь, причем не обозначенная как принадлежность Феодулии Ивановны в этом эпизоде. И эта деталь – нога. Она, как на портрете, отделяется от героини и способна существенно трансформировать ее облик. Напомним эпизод первой главы, в котором Собакевич возвращается из города:

Приехавши довольно поздно из города и уже совершенно раздевшись и легши на кровать возле художавой жены своей, сказал ей: «Я, душенька, был у губернатора на вечер, и у полицеймейстера обедал, и познакомился с коллежским советником Павлом Ивановичем Чичиковым: преприятный человек!». На что супруга отвечала: «Гм!» – и толкнула его *ногою* (19).

Кроме прочего, нога хозяйки, упомянутая в первой главе, «соединяется» с ногой Бобелины и аннулирует худощавость, отмеченную в начальной характеристике супруги Собакевича¹. Величественность, греческое имя, застывшая «картинная» поза, сходство «по смежности» описания объединяют их окончательно.

Укрупнение части, изображенной вместо целого, при буквальной визуализации греческих героев – неслыханные усы и богатырское телосложение, позволяет увидеть Собакевича в окружении скорее казаков из «Тараса Бульбы», нежели греков. С точки зрения исторической пространственной перспективы (по невежеству Чичикова ли, Собакевича?), повествователь откровенно дезориентирует читателя. Во-первых, все греки почему-то названы полководцами, во-вторых – благодаря связи греков с темой *прошлое богатырство* и *упадок богатырства в настоящем*, они неизбежно отдалены во времени за счет оптического эффекта. Можно подумать, что греческие полководцы относятся едва ли не ко временам Древней Греции². Именно в этом контексте особый комический эффект создается псевдоисторической «точностью» деталей в описании «греческих полководцев» – очки и красные панталоны Маврокордато, непомерные усы. При восприятии не актуализируется очевидный факт: все эти «полководцы» – современники героев. И по времени их жизни, и по недавним событиям они гораздо ближе Багратиона, вообще событий войны 1812 года. К тому же они вовсе не полководцы³. Нетрудно заметить, что все «исторические» греки связаны с морем, поскольку основные баталии между греками и турками велись с помощью флота⁴. Исторические реалии редуцированы в пользу сказочно-былинных универсальных образов.

¹ Нога, «отделившаяся» от Бобелины, прямо связана и с Собакевичем. В первой главе Собакевич наступает на ногу Чичикову, несколько позже, приглашая к себе, шаркает ногою, «обутою в сапог такого исполинского размера, которому вряд ли где можно найти отвечающую ногу, особливо в нынешнее время, когда и на Руси начинают выводиться богатыри» (17–18). Пока Собакевич переписывает умерших крестьян, Чичиков рассматривает его и опять обращает внимание на непомерность ног – ноги, «походившие на чугунные тумбы, которые ставят на тротуарах» (110). Удерживая Чичикова, порывающегося уйти в знак неудачного торга, Собакевич «придерживает» его, как бы случайно наступая на ногу. Нога, в метафорическом смысле отделившаяся от владельца, образует сюжет, напрямую связанный и с повестью о безногом капитане Копейкине.

² Эти греки настолько же далеки от настоящего, как Фемистоклос и Алкид, чьи имена носят дети Манилова.

³ Маврокордато (1791–1865) известен как политический деятель. Колокотрони – человек авантюрного склада, приговаривался к смертной казни за участие в противоправительственном заговоре, был осужден на 20 лет тюрьмы, но освобожден через год (в 1835 г.) и восстановлен в чине генерала (его портрет в национальной одежде писал Брюллов). Миаулис (1772–1835) имел чин адмирала, также и Канарис (1790–1877) был флотоводцем, служил под началом Миаулиса и особо прославился тем, что сжег несколько турецких кораблей. Ласкарина Бобелина – единственная в истории женщина-адмирал, потратила огромное состояние, доставшееся от мужа, на освободительную борьбу. Была застрелена в 1825 г. одним из родственников девушки, обесчещенной ее сыном.

⁴ Греческая живописная тема (причем морская) связана и с Чичиковым. Как известно, во втором томе Чичиков появляется во фраке экзотического цвета – «цвет наваринского пламени с дымом». Т.Э. Демидова высказала интересное предположение об источнике этого цвета. Она отметила, что живописным источником могла послужить картина Айвазовского «Наваринский бой» (1846 г.). Наваринская битва имеет непосредственное отношение к освободительной войне Греции против турков. Картина, изображавшая морской бой, где военные корабли окутаны пламенем и дымом, экспонировалась на московской выставке 1848 года, там ее мог видеть Гоголь. На картине доминирует ярко-желтый цвет внизу и зелено-коричневый наверху. Таким образом, смешанный цвет – желто-зелено-коричневый. (Доклад «Происхождение и смысл одной цветовой метафоры в поэме Н.В. Гоголя (Гоголь и Айвазовский)» был прочитан на Международной научной конференции «Восьмые гоголевские чтения: Гоголь и его современники», проходившей 1–3 апреля 2008 г. в мемориальном центре «Дом Гоголя». Статья находится в печати).

В отличие от остальных «полководцев», только Бобелина хорошо была известна и даже популярна в демократической среде¹. Ее имя быстро стало нарицательным². Документальные свидетельства мифологизировались, лубок довершил создание образа³. Наиболее известны три варианта лубочного изображения Бобелины. Она изображалась верхом на коне с подписью: «Известная вдова Бобелина храбростью и силой своею многих женщин превосходит» [Гладилин, 2008, с. 110; Белоброва, 2005]. Можно говорить о том, что Гоголь использует не исторический ресурс имени, но нарицательный смысл, наращивая гиперболу телесности в духе народного мифотворчества.

В данном случае, «нелепые пародийные собрания странных картин в домах провинциальных помещиков», являясь неотъемлемой чертой «иронического описания интерьера»⁴, участвуют в создании сложных пространственных метаморфоз, порождающих оптическую иллюзию как в исторической, так и в сюжетной перспективе.

В комнате Плюшкина мы встречаем картины совсем иного рода⁵. Если картины в доме Собакевича, хотя и противоречиво, но все-таки увязываются с пристрастиями героя, то выбор Плюшкина никак не мотивирован повествователем⁶.

Прежде чем перейти непосредственно к картинам, необходимо сделать несколько предварительных замечаний по поводу визуальной топографии комнаты. Как и во всех «помещичьих» главах, точка обзора здесь формально закреплена за Чичиковым. Однако в этой главе размытие нарративных границ повествователя и героя, отмеченное и в других главах, проявляется гораздо сильнее⁷. Приведем самые очевидные примеры: на «бюре» герой видит, кроме прочего, то, что должно быть скрыто от его глаз: «...куча исписанных мелко бумажек, *накрытых* мраморным позеленевшим прессом с яичком наверху»; «...рюмка с какою-то жидкостью и тремя мухами, *накрытая* письмом»⁸. Необыкновенное зрение Чичикова

¹ Легкость и безошибочность, с какой Чичиков «узнает» изображенных на портретах героев (а именно его взгляд формально совмещен с повествовательным при назывании «полководцев»), не мотивируется.

² Бобелина (иноск.) – энергичная, крепкая натура. Тип, близкий к народной героине Некрасова – «Коня на скаку остановит...». В произведениях Данилевского («Беглые в Новороссии»), Крестовского («Очерки кавалерийской жизни»), Тургенева («Затишье»), Салтыкова-Щедрина («Губернские очерки») имя Бобелина/Бубулина встречается уже в качестве нарицательного.

³ «В Специи я был у знаменитой Бобелины, которая весьма радушно и ласково приняла нас. Она довольно дородна и чертами лица слишком сближена с мужским полом» [Эмерсон, 1827, с. 315].

⁴ М. Вайскопф указывает на «иронические описания интерьера», рассматривая их с точки зрения литературных типологических схождения, в ряду которых фигурирует картина Коробочки, описание трактира, вычурные названия вин и т.п. [Вайскопф, 2002, с. 497].

⁵ В.Н. Топоров отмечает, что картины в жилище Плюшкина – батальная сцена и натюрморт, в отличие от картин в других помещичьих домах, выбор которых определяется модой (портреты военных и государственных деятелей), свидетельствуют об индивидуальном вкусе хозяина.

⁶ В наиболее частотной исследовательской интерпретации натюрморт увязан с прошлым изобилием дома Плюшкина.

⁷ А. Жолковский считает, что уже в «Шинели» Гоголь демонстрирует отсутствие единой повествовательной точки зрения, что «закончилось» драматическим (для Гоголя) смешением автора и повествователя-рассказчика в «Выбранных местах из переписки с друзьями» [Жолковский, 1994, с. 70–86.]

⁸ «...Значит, под письмом углядел трех мух!» – комментирует А. Синявский, не замечая ту же странность в отношении «кучи бумажек», накрытых прессом [Терц, 1992, с. 224–225]. Возможно соотнести с этим типом повествовательной визуализации понятие «недистанцированного зрения», при котором глаз повествующего субъекта «будто влит в окружающие его формы» [Ямпольский, 1996, с. 125].

метафорически может быть сближено с трактирным зеркалом, показывавшим «вместо двух четыре глаза» (64). Во всяком случае, именно на зрительном «сканировании» героя основывается упорядочивание пространственной структуры, семантическая двойственность которой в отношении комнаты Плюшкина, (да и Коробочки) неоднократно отмечалась исследователями¹.

Вернемся к картинам:

По стенам навешано было весьма тесно и бестолково несколько картин: длинный пожелтевший гравюр какого-то сражения, с огромными барабанами, кричащими солдатами в треугольных шляпах и тонущими конями, без стекла, вставленный в раму красного дерева с тоненькими бронзовыми полосками и бронзовыми же кружками по углам. *В ряд с ними* занимала полстены огромная почерневшая картина, писанная масляными красками, изображавшая цветы, фрукты, разрезанный арбуз, кабанью морду и висевшую головою вниз утку (120).

Из обещанных нескольких картин описаны две – «гравюр» и натюрморт. Упоминание множественности (нескольких картин, к тому же тесно и бестолково размещенных) допускает, что натюрморт был повешен «в ряд с ними». Однако фактическое их отсутствие (ведь комната «сканирована» Чичиковым очень тщательно) допускает и то, что выражение «в ряд с ними» может пониматься буквально: «с ними», то есть «с огромными барабанами, кричащими солдатами в треугольных шляпах и тонущими конями». По манере описание картины – застывшее движение и даже звук – напоминает технику «живых картин», «немых сцен», которой Гоголь пользовался неоднократно². Впечатление усиливается тем, что «немая сцена» батального полотна выражает драматизм и катастрофичность происходящего. Замершие в крике солдаты и тонущие кони меньше всего напоминают победную картину битвы. В этом смысле стилистика «гравюра» может прочитываться в духе знаменитой «немой сцены» из «Ревизора», о связи которой со статьей Гоголя «“Последний день Помпеи”» (картина Брюллова) впервые указал Ю.В. Манн («страшное раздробление», выбор моментов «сильных кризисов, чувствуемых целою массою...» [Манн, 1978, с. 193–194]).

На такую игру восприятия Гоголь провоцирует постоянно, сближая и совмещая внеположное за счет размывания границы. При этом формальная (внешняя) граница изображения акцентирована: гравюр, «...вставленный в раму красного дерева с тоненькими бронзовыми полосками и бронзовыми же кружками по углам» (однако ж «без стекла»), – а визуальная – нарративно размыта. При этом, если в данном случае граница размыта информационной неопределенностью, то далее переход из одного пространства (изобразительного) в «реальное» смещен, если можно так сказать, метонимической визуализацией неожиданно сходных предметов. Отметим момент перехода:

В ряд с ними занимала полстены огромная почерневшая картина, писанная масляными красками, изображавшая цветы, фрукты, разрезанный арбуз, кабанью морду и *висевшую головою вниз утку*. С середины потолка висела люстра в холстинном мешке, от пыли сделавшаяся похожею на шелковый кокон, в котором сидит червяк (120).

«Свисание» схожих по форме предметов на пространственной границе совмещает визуальное восприятие изобразительных рядов (живописного и «реального»).

¹ О сказочном нисхождении в иной мир см.: [Лютман, 1988, с. 251–292; Топоров, 1995, с. 57].

² Самый наглядный пример в «Мертвых душах» – реакция Ноздрева на слова Чичикова о том, что он желает «иметь мертвых...».

Остановимся подробнее на натюрморте¹, но вначале предварим его разбор некоторыми замечаниями общежанрового свойства, сославшись на исследование В. Подороги «Что такое nature morte?» [Подорога, 2006].

Существенно, что в натюрморте как пространственной конструкции вещи предельно приближены к тому, кто их видит (своего рода «близорукость» жанра), они составляют как бы одно целое с пространством зрителя: «Все вынесено на передний план и все дано на расстоянии вытянутой руки. Вытянутая рука позволяет удержать оптическое во всех возможных точках касания; можно тщательно рассмотреть, разобрать на мельчайшие детали любое целое, обрести чувство физического присутствия вещи» [Там же, с. 22]. Именно в натюрморте вещь как таковая становится предметом рассмотрения, она самодостаточна: «...взгляд уже не столько видит, сколько рассматривает, а потому способен хорошо воспринимать только то, что подвергает аналитическому разбору, разлагает, но не синтезирует. Если присмотреться к праздничной картинке мертвой природы, мы не сможем со всей уверенностью сказать, что она мертвая... Но она и не живая. Итак, не мертвая и не живая? Можно определить это переходное состояние как неживое (то есть не как живое или мертвое, а как что-то промежуточное)» [Там же, с. 25].

Эта грань, переходность, одномоментность живого и мертвого чрезвычайно актуальна для предметной семантики гоголевского натюрморта, как и вообще для оптических пристрастий писателя. Предметы, энтропийно заполняющие комнату Плюшкина, располагаются в ней на тех же правах². В. Подорога отмечает в связи с натюрмортом: «Все живые притворяются мертвыми – так и те, кто на самом деле мертвы, кажутся живыми. Однако о смерти пока нельзя говорить, смерть – это то, что еще наступит, а не то, что наступило. <...> Художник не выводит натюрморт за масштаб этих измерений времени. Время натюрморта – до-и-после-время, отсчет идет от виртуальной черты мертвого, которая разделяет два времени (вечности) и не позволяет им смешиваться, и промежуток этот занят почти-временем. Невозможно возвращение к жизни, но и время распада еще не пришло – на этой черте и балансирует натюрморт. Внутреннее время вещи может быть описано как это неустойчивое колеблющееся «почти», пластически же оно представлено как застывшее время-миг: что-то вот-вот упадет, но не падает, что-то должно закончиться, но не заканчивается... И вот это, что не то и не другое, и есть место вне жизни и смерти» [Там же, с. 27].

Следует обратить особое внимание на один предмет в комнате Плюшкина, который, как и шкатулка Чичикова, на наш взгляд, может рассматриваться в качестве эмблематического по отношению к герою. Речь идет о «бюре». В данном случае бюро интересует нас во временном смысле, как некое вместилище предметов, обеспечивающих то же «зависание» между жизнью и смертью, что и натюр-

¹ Как и в случае с «запорожцами», под видом греческих героев населяющих гостиную Собакевича, предметы натюрморта, жанровые охотничьи трофеи по сути являются автоцитатами миргородского цикла, и в этом смысле «кабанья морда» – непосредственный маркер источника.

² О двуслойном времени, омывающем, как живая и мертвая вода, пространство Плюшкина, пишет В.Н. Топоров. Он отмечает, что предметы, размещенные в комнате Плюшкина, принадлежат двум временным слоям: например, шкаф со старинным серебром и китайским фарфором, старинная книга в кожаном переплете с красным обрезом, «длинный пожелтевший гравюр», натюрморт относятся к прошлому героя, тогда как «всякая дрянь», сложенная на столах и в углу, отображает настоящее героя. В пространственном и тематическом смысле (а не в собственно феноменологическом, интересующем исследователя) картины, выполняя иную, более сложную роль. Нельзя согласиться и с «пространственным» замечанием по поводу картин: «...картина в полстены имеет площадь, но не имеет объема и, следовательно, строго говоря, свойства заполнения объема» [Топоров, 1995, с. 105]. «Буквальное» толкование пространственных мер выглядит довольно неожиданно в контексте общего анализа сложной модели художественного пространства.

морт. Собственно говоря, по технике описание бюро и представляет собой натюрморт, он же – «портрет» героя:

На бюро, выложенном перламутрной мозаикой, которая местами уже выпала и оставила после себя желтенькие желобки, наполненные клеем, лежало множество всякой всячины: куча исписанных мелко бумажек, накрытых мраморным позеленевшим прес-сом с яичком наверху, какая-то старинная книга в кожаном переплете с красным обрезом, лимон, весь высохший, ростом не более лесного ореха, отломленная ручка кресел, рюмка с какою-то жидкостью и тремя мухами, накрытая письмом, кусочек сургучика, кусочек где-то поднятой тряпки, два пера, запачканные чернилами, высохшие как в чашотке, зубочистка, совершенно пожелтевшая, которою хозяин, может быть, ковырял в зубах своих еще до нашествия на Москву французов (120).

Здесь вещи из прошлой, «живой», жизни и «мертвый» хлам настоящего. Из того и другого временного ряда высвечиваются предметы, относящиеся к письму: исписанные мелко бумажки, старинная книга в кожаном переплете с красным обрезом, письмо, «кусочек сургучика», «два пера, запачканные чернилами». Тема, как известно, сквозная в «Мертвых душах»¹, автобиографически лейтмотивная. В нашем контексте эти предметы, как и рюмка с засохшей жидкостью, и высохший лимон, и кусок тряпки, сквозь черты тлена и распада, нарочитое снижение, воспроизводят классический философский натюрморт, разве что недостает черепа, но и его присутствие имплицитно ощущается. И книга, и рукопись, и чернильница с перьями, и недопитый кубок с вином, и кусок драпировки, и лимон, – каждый из этих предметов символичен, каждый вносит свою семантику в философский тезаурус изобразительных знаков и *познания-вечности-жизни-смерти*². Таким образом, можно говорить об удваивании пространства за счет создания объемного, «стереоскопического», живописного изображения (натюрморт) и со-общения плоскостной живописной проекции предметному описанию (бюро). Тот и другой эффект обеспечиваются нарративным сдвигом, благодаря которому созерцание пространства из поля героя «нечувствительно» перемещается в поле повествователя.

Как показывают предварительные наблюдения, картины в гоголевском мире насыщены большим полисемантическим потенциалом и являются значимым компонентом художественного пространства. Оставаясь по внешней функции фоновым источником характерологической и культурно-бытовой информации, они наделены пространственно-семиотической моделирующей функцией, позволяющей эксплицировать движение авторского метасюжета в зрительных образах. В этом смысле картины являются выражением общей манеры письма, важнейшей чертой которого считается изобразительность, что уже не раз отмечалось исследователями.

Гоголю, безусловно, принадлежит особая роль в создании поэтики визуальности («зримости»). Он относится к тем редким писателям, у которых, как писал М.М. Бахтин, «все остальные внешние чувства, внутренние переживания, размышления и абстрактные понятия объединялись вокруг *видящего глаза* как своего центра, как первой и последней инстанции» (курсив автора. – Т. П.), а зримое «было обогащено и насыщено всей сложностью смысла и познания» [Бахтин, 1979, с. 206–207].

¹ Как и чиновники канцелярии города NN, с птичьими перьями более всего связана Коробочка. Перья заполняют ее жилище изнутри и снаружи. Тема Кобочки лейтмотивно сосредоточена на птицах. Они изображены на картинах, заполняют двор, перья разлетаются во все стороны из перины, приготовленной для Чичикова и т.д. Подробнее о птичьей теме в «Мертвых душах» см.: [Смирнова, 1987, с. 40–41].

² См. о символической семантике предметного ряда натюрморта: [Фехнер, 1981; Подорога, 2006, с. 21–30].

Литература

- Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л, 1934.
- Белоброва О.А. Бобелина в русской культуре // Белоброва О.А. Очерки русской художественной культуры XVI–XX веков. М., 2005.
- Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. 2-е изд., испр. и расшир. М., 2002.
- Гладилин М.С. Народные картинки в произведениях Н.В. Гоголя // Н.В. Гоголь и народная культура. Седьмые гоголевские чтения: Материалы докл. и сообщ. междунар. конф., Москва 30 марта – 4 апреля 2007 г. М., 2008.
- Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1959. Т. 5.
- Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. Волгоград, 2007.
- Жолковский А.К. Перечитывая избранные описки Гоголя // Жолковский А.К. Блуждающие сны. М, 1994. С. 70–86.
- Карасев Л.В. Вещество литературы. М., 2001.
- Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М, 1978.
- Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. М., 2006. Т. 1: Н. Гоголь, Ф. Достоевский.
- Смирнов А.С. «Мертвые души» Н.В. Гоголя и романтическая ирония // Литературный текст: Проблемы и методы исследования: «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. Тверь, 1999. Вып. 5.
- Смирнова Е.А. Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987.
- Терц А. В тени Гоголя. География прозы // Терц А. (Синявский А.). Собр. соч.: В 2 т. М., 1992. Т. 2.
- Топоров В.Н. Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе // Топоров В.Н. Миф. Символ. Ритуал. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
- Фехнер Е.Ю. Голландский натюрморт XVII века. М., 1981.
- Чудаков А.П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. М., 1992.
- [Эмерсон Дж.] Состояние Греции в 1825 году (Отрывок из путешествия Джемса Эмерсона в Греции) // Сын Отечества. Часть 116. 1827. № 23–34.
- Ямпольский М. Демон и лабиринт. М., 1996.