

ПРОЧТЕНИЯ

Т.И. Печерская

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ В ПОЭМЕ Н.В. ГОГОЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ»

Картины как часть интерьерного пространства поэмы «Мертвые души» неоднократно привлекали внимание исследователей. Наши наблюдения связаны в первую очередь с картинами в гостиной Собакевича. Как правило, интерпретации напрямую зависят от проблематики исследования. Так, скажем, картины рассматриваются с точки зрения характерологии героя¹, развития темы богатырства в прошлом и его перерождения в настоящем², стилевой, изобразительной манеры писателя³, отличительной чертой которой является устойчивое обращение к экфразису⁴.

Не менее интересны картины и с точки зрения организации художественного пространства. Именно они, на мой взгляд, являются основным источником пространственных метаморфоз.

Картины в гостиной Собакевича в первую очередь привлекают внимание своей необычностью⁵. 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 этого желанием хозяина украсить комнату людьми крепкими и здоровыми, как он сам,

только обостряет противоречие. Между тем, вопросы могут 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 Собакевича⁶.

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 – вполне очевидная пара. Однако не понятно, 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 не понятно, куда при повторном взгляде на картины делся Багратион, висевший между Канари и Бобелиной.

Несколько позже, во время торга Чичикова и Собакевича, картины вновь упоминаются, но их конфигурация еще раз меняется. Во-первых, инициативная обзорная позиция 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 сыщете: 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).

Не понятно, откуда взялся Колокотони, не упоминавшийся ранее, да еще рядом с Багратионом. Наконец, последующая мотивировка, – характерное для Гоголя развернутое сопоставление, уводящее далеко в сторону от предмета изображения, – ставит Колокотони и Багратиона в 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).

Наконец, в следующем фрагменте уже портрет наблюдает за героями:

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

Здесь, кроме прочего, происходит существенного рода трансформация портрета. «Орлиный нос» как-то невольно укрупняет Багратиона. Эта деталь не могла сопутствовать описанию «тощего», «худенького» Багратиона. Еще более выразительно явное совмещение пространства 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. Сравним, например, картины «с какими-то птицами» в комнате Коробочки и птичий двор, обнаруженный Чичиковым утром. Еще выразительнее совмещение живописного и «реального» пространства в эпизоде визита к Плюшкину:

...занимала полстены огромная почерневшая картина, написанная масляными красками, изображавшая цветы, фрукты, разрезанный арбуз, кабанью морду и *висевшую* вниз головою утку. С середины потолка *висела* люстра в холстинном мешке...(120)⁷.

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, 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).

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»⁸. Можно сказать, что в определенном смысле при создании пространственного совмещения – картины и комнаты – Гоголь использует эти приемы. Изображенное на стенах – удаленнее, 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 мериносовым 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 худощавой жены своей, сказал ей: «Я, душенька, был у губернатора на вечере, 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 Собакевича⁹. 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 богатырств в настоящем*, они неизбежно отдалены за счет оптического эффекта. Можно подумать, что греческие полководцы относятся едва ли не ко временам Древней Греции¹⁰. 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 г. К тому же они вовсе не полководцы¹¹. Нетрудно заметить, что все «исторические» греки связаны с морем, поскольку основные баталии между греками и турками велись с помощью флота¹². Исторические реалии редуцированы в пользу сказочно-былинных универсальных образов.

В отличие от остальных «полководцев», только Бобелина хорошо была известна и даже популярна в демократической среде¹³. Ее имя быстро стало нарицательным¹⁴. Документальные свидетельства мифологизировались, лубок довершил создание образа¹⁵. Наиболее известны три варианта лубочного изображения Бобелины. Она изображалась верхом на коне с подписью: «Известная вдова Бобелина храбростью и силой своею многих женщин превосходит»¹⁶. Можно говорить о том, что Гоголь использует не исторический ресурс имени, но нарицательный смысл, наращивая гиперболу телесности в духе народного мифотворчества.

Из приведенных наблюдений следует, что прием включения картин в пространственную организацию текста во многом сходен с тем, что был использован Гоголем в «Портрете». В данном случае нелепые пародийные собрания странных картин в домах провинциальных помещиков, являясь неотъемлемой чертой «иронического описания интерьера»¹⁷, участвуют в создании сложных пространственных метаморфоз, порождающих оптическую иллюзию как в исторической, так и в сюжетной перспективе.

¹ 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 В.А.* Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М., 2006. С. 126–127).

² А.С. Смирнов, в частности, рассматривает в связи с Собакевичем травестию романтических идеалов *богатырства 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 природы и огромных размеров тела богатырей, – обнаруживается в выборе портретов героических деятелей, при котором первостепенное значение имела значительность телесных габаритов изображенных людей» (*Смирнов А.С.* «Мертвые души» Н.В. Гоголя и романтическая ирония // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. Вып. 5. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. Тверь, 1999. С. 46).

А.С. Гончаров приходит к выводу, что противоречие в соседстве греческих богатырей-полководцев и тощего Багратиона коренится в структуре образа, построенного по принципу загадки (объединение метонимии и метафоры). «Таинственная связь Со-

бакевича с национальными героями позволяет почувствовать незримые духовные – и в то же время искаженные – основания этого персонажа» (*Гончаров С.А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997 С.199).

³ Отмечая карикатурность изображения исторических персонажей, М.С. Гладиллин пишет: «... литературному стилю Гоголя в целом свойственна “лубочность” взгляда и художественного исполнения, и лубочные картинки имели при этом некоторое влияние на сложение “лубочного стиля писателя”» (*Гладиллин М.С.* Народные картинки в произведениях Н.В. Гоголя // *Н.В. Гоголь и народная культура: Седьмые гоголевские чтения.* М., 2008. С. 108).

⁴ А.Х. Гольденберг интерпретирует экфразис как своего рода микросюжет, используя соотношение немая сцена/живая картина (*Гольденберг А.Х.* Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. Волгоград, 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 живо-го/мертвого у Гоголя. См.: *Карасев Л.В.* Вещество литературы. М., 2001 С. 59. (Язык. Семиотика. Культура. Малая серия).

⁵ В этом смысле 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 А.П.* Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. М., 1992. С. 28).

⁶ *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1959. С. 99. Далее цитаты приводятся по указанному изданию с обозначением страниц в скобках.

⁷ Курсив здесь и далее наш.

⁸ *Белый А.* Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 267.

⁹ 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*, особенно 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.

¹⁰ Эти греки настолько же далеки от настоящего, как Фемистоклос и Алкид, чьи имена носят дети Манилова.

¹¹ Маврокордатос (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.

¹² 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 г., 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).

¹³ Легкость, с какой Чичиков «узнает» изображенных на портретах героев (а именно его взгляд формально совмещен с повествовательным при назывании «полководцев»), совершенно не мотивирована.

¹⁴ 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.

¹⁵ «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 Дж.*] Состояние Греции в 1825 году (Отрывок из путешествия Джемса Эмерсона в Греции) // *Сын Отечества*. 1827. № 23–34. Часть 116. С. 315.

¹⁶ *Гладилин М.С.* Указ. соч. С. 110. См. также: *Белоброва О.А.* Бобелина в русской культуре // *Белоброва О.А.* Очерки русской художественной культуры XVI–XX веков. М., 2005.

¹⁷ М. Вайскопф указывает на «иронические описания интерьера», рассматривая их с точки зрения литературных типологических сходжений, в ряду которых фигурирует карета Коробочки, описание трактира, вычурные названия вин и т.п. (*Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. 2-е изд., испр. и расшир. М., 2002. С. 497).