

## Комната Плюшкина: пространственно-семиотическая функция картин

Картины, размещенные в домах помещиков, наделяются особой семиотичностью, не раз привлекавшей внимание исследователей<sup>1</sup>. В данном случае предметом анализа будет служить повествовательная техника Гоголя, позволяющая визуализировать сложные пространственные метаморфозы, порождающие своего рода оптические иллюзии, суть которых в буквальном смысле наглядно проявляется в использовании картин как части интерьерного пространства.

В комнате Плюшкина, по сравнению с другими помещиками, мы встречаем довольно странный состав картин<sup>2</sup>. Так, картины в доме Собакевича, Коробочки, хотя и противоречиво, но все-таки увязываются с характерами и склонностями героев: пристрастие Собакевича к крепким, как и он сам, молодцам, «греческим полководцам»; изображения птиц на картинах в доме Коробочки и обилие птиц в хозяйстве). Выбор картин, размещенных в комнате Плюшкина, никак не мотивирован повествователем. Напомним, что точка обзора, обеспечивающая визуальное «сканирование» картин и всего находящегося в комнате, как и во всех «помещичьих» главах, здесь формально закреплена за Чичиковым. Повествователь довольно свободно обращается с им же установленными правилами, и в каждой главе соотношение «секторов наблюдения» варьируется. Однако в данном случае растушевка нарративных границ повествователя и героя проявляется гораздо сильнее<sup>3</sup>. Приведем самые очевидные примеры: на «бюро» герой видит, кроме прочего, то, что должно было 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» (курсив здесь и далее мой. – Т.П.)<sup>4</sup>. Необыкновенное зрение Чичикова метафорически может быть сближено эффектом, производимым трактирным зеркалом, показывав-

шим «вместо двух четыре глаза». Во всяком случае, именно на зрительном восприятии, развернутом «из точки героя», базируется пространственная структура, семантическая двойственность которой – схождение в иной мир – в отношении комнаты Плюшкина (да и Коробочки), неоднократно отмечалась исследователями.

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 (курсив мой – Т.П.) (VI,115).

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 неоднократно. 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», на связь которой со статьей Гоголя «Последний день Помпеи» (картина Брюллова) впервые указал Ю.В. Манн.

По мысли Гоголя, жгучая злободневность картины обусловлена тем, что она соединила в себе основные идеи современной исторической эпохи: «страшное раздробление», «совокупление всех явлений в общие группы», выбор в качестве сюжета «сильных кризисов, чувствуемых целою массою...»<sup>5</sup> [Манн,]). В контексте сюжета о ревизии мертвых душ тема контекстно корреспондирует с апокалипсической темой картины Брюллова.

На такую игру восприятия Гоголь провоцирует постоянно, сближая внеположное за счет смещения повествовательной границы. Переход из одного пространства (изобразительного) в «реальное» бытовое размыт метонимической визуализацией предметов, неожиданно оказывающихся сходными. Отметим характерный 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 (курсив мой – Т.П.) (VI, 115).

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

Остановимся подробнее на натюрморте. Заметим, что как и в гостиной Собакевича, где «греческие молодцы» по сути отсылают к «запорожцам», предметы натюрморта, жанровые охотничьи трофеи и изобилие «плодов земных» отсылают к миргородскому циклу, и в этом смысле «кабанья морда» - непосредственный маркер источника. Однако в настоящий момент нас интересует прежде всего жанровая семиотика картины.

В. Подорога отмечает существенно важный визуальный эффект, состоящий в том, 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»<sup>6</sup>. Именно в натюрморте вещь как таковая становится предметом рассмотрения: «Если приглядеться 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. <...> Невозможно возвращение к жизни, но и время распада еще не пришло – на этой черте и балансирует натюрморт)»<sup>7</sup>.

Эта грань - переходность, одномоментность живого и мертвого - чрезвычайно актуальна для предметной семиотики гоголевского натюрморта, как и вообще для оптических пристрастий писателя. Предметы, энтропийно заполняющие комнату Плюшкина, располагаются в ней на тех же правах, в них есть жизнь, но они уже тронуты смертью<sup>8</sup>.

Следует обратить особое внимание еще 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 «бюро». В данном случае бюро представляет собой собрание предметов, как и предметы натюрморта, «зависших» между жизнью и смертью. Собственно говоря, по технике описание бюро и представляет собой натюрморт, он же – «портрет» героя:

На бюро, выложенном перламутною мозаикой, которая местами уже выпала и оставила после себя одни желтенькие желобки, наполненные клеем, лежало множество всякой всячины: куча исписанных мелко бумажек, накрытых мраморным позеленевшим прессом 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 чухотке, зубочистка, совершенно

пожелтевшая, которою хозяин, может быть, ковырял в зубах своих еще до нашего нашествия на Москву французов (VI, 115).

Здесь вещи из прошлой, «живой», жизни и «мертвый» хлам настоящего. Из того и другого временного ряда выделены 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»<sup>9</sup>. В нашем контексте эти предметы, как и рюмка с засохшей жидкостью, и высохший лимон, и кусок тряпки, сквозь черты тлена и распада, нарочитое снижение, трагически воспроизводят черты классического философского натюрморта, известный как *vanitas* (буквально «суета сует»). И книга, и рукопись, и чернильница с перьями, и недопитый кубок с вином, и кусок драпировки, и лимон, - каждый из этих предметов эмблематичен в философском тезаурусе<sup>10</sup>. Полисемантичность предметной эмблематики обеспечивала многозначность и вариативность интерпретации натюрморта. Ю.М. Лотман отмечал, что иногда в натюрморте достаточно одной эмблематической детали, задающей код чтения, в этом случае «остальные элементы, порой старательно “замаскированные” под бытовые предметы, раскрывают свою символическую сущность»<sup>11</sup>. В данном случае бросается в глаза теснота, предметная перенасыщенность «натюрморта».

Таким образом, можно говорить об удваивании пространства за счет создания объемного, «стереоскопического», живописного изображения (натюрморт) и сообщения живописной двухмерной проекции предметному описанию (бюро). Оба эффекта обеспечиваются нарративным сдвигом, благодаря которому созерцание пространства «незаметно» перемещается от героя к повествователю, в результате чего «наблюдательная» точка героя-визионера становится основой пространственной структуры.

Оставаясь по внешней функции фоновым источником характерологической и культурно-бытовой информации, картины наделены пространственно-семиотической моделирующей функцией, позволяющей эксплицировать

движение авторского метасюжета в зрительных образах. В этом смысле картины являются выражением общей манеры гоголевского 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», а зримое «было обогащено и насыщено всей сложностью смысла и познания»<sup>12</sup> (курсив автора. – Т.П.).

---

<sup>1</sup> Семиотическая функция картин интерпретируется, как правило, в связи с интересующей авторов проблематикой. Так, скажем, картины 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 В.А.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. Н.Гоголь, Ф. Достоевский. М., 2006. С.126-127). А.С. Смирнов пишет о картинах в связи с темой богатырства в прошлом и его перерождения в настоящем, в частности, рассматривает применительно к Собакевичу травестию романтических идеалов *богатырства и национального*. Интерференция романтических и реалистических тенденций, по мнению исследователя, «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 А.С. «Мертвые души» Н.В. Гоголя и романтическая ирония // Литературный текст: Проблемы и ме-

---

тоды исследования: «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. Сб. науч. тр. Вып. 5. Тверь, 1999. С. 46). М.С.Гладилин касается стилиевой, изобразительной манеры писателя, отмечает карикатурность изображения исторических персонажей: «... литературному стилю Гоголя в целом свойственна "лубочность" взгляда и художественного исполнения, и лубочные картинки имели при этом некоторое влияние на сложение "лубочного стиля писателя"» (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. / Под общ. ред. В. П. Викуловой. М, 2008. С.108). По мнению А.Х. Гольденберга, отличительной чертой повествовательной манеры писателя является устойчивое обращение к экфразису. Экфразис интерпретируется как своего рода микросюжет, анализируется в соотношении картина/немая сцена/живая картина (Подробнее см.: 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 живого/мертвого у Гоголя (Карасев Л.В. Вещество литературы. М., 2001 (Язык. Семиотика. Культура. Малая серия). С.59). М.Я. Вайскопф указывает на то, что «нелепые пародийные собрания странных картин в домах провинциальных помещиков» являются неотъемлемой чертой «иронического описания интерьера», что, кроме прочего, позволяет рассматривать их с точки зрения литературных типологических сходжений, в ряду которых фигурирует карета Коробочки, описание трактира, вычурные названия вин и т.п. (Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. 2-е изд., испр. и расшир. М., 2002. С.497).

<sup>2</sup> 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 (*Топоров В.Н.* Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе // *Топоров В.Н.* Миф. Символ. Ритуал. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С.445).

<sup>3</sup> А. Жолковский считает, что уже в «Шинели» Гоголь демонстрирует отсутствие единой повествовательной точки зрения, что «закончилось» драматическим (для Гоголя) смещением автора и повествователя-рассказчика в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (*Жолковский А.К.* Перечитывая избранные описки Гоголя // *Жолковский А.К.* Блуждающие сны. М, 1994. С. 70-86).

<sup>4</sup> «...Значит, под письмом углядел трех мух!» — комментирует А. Синявский, не замечая ту же странность в отношении «кучи бумажек», накрытых прессом (*Терц А.* В тени Гоголя. География прозы // *Терц А.* (Андрей Синявский). Собр. соч.: В 2 т. Т. II. М., 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 М.* Демон и лабиринт. М., 1996. С.125).

<sup>5</sup> *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. М, 1978. С. 193-194.

<sup>6</sup> *Подорога В.А.* Указ. соч. С.22.

<sup>7</sup> Там же. С. 25, 27.

<sup>8</sup> 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. При этом трудно согласиться с «пространственной» характеристикой картин: «...картина в полстены имеет

---

площадь, но не имеет объема и, следовательно, строго говоря, свойства заполнения объема» (*Топоров В.Н. Указ. соч., С.105*).

<sup>9</sup> 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 Е.А. Поэма Гоголя «Мертвые души»*. Л., 1987. С. 40-41).

<sup>10</sup> Так, в эмблематике натюрморта муха означает зло, смерть, грех; лимон – бренность жизни, а также обманчивость – снаружи красив, внутри кисел; недопитое вино символизирует не до конца прожитую жизнь, но также остаток бесполезной роскоши; яйцо – символ воскресения, спасения, как и хлеб; драпировка означает завесу, тайну, скрытую от человека. Об эмблематике предметного ряда натюрморта см.: *Фехнер Е.Ю. Голландский натюрморт XVII века*. М., 1981; *Звездина Ю.Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта: К проблеме прочтения символа*. М., 1977.

<sup>11</sup> *Лотман Ю.М. Натюрморт в перспективе семиотики // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»)*. СПб., 2002. С. 344.

<sup>12</sup> *Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества*. М., 1979. С.206-207.