DOI 10.24249/2309-9917-2026-79-5-90-95

Гуревич П.Ю. (Москва, Россия)

Образы войны в семиотическом пространстве картинных галерей: Н. Гоголь, А. Белый

Аннотация: Гоголь считал, что живопись может изобразить явления другого мира. Знаковые сцены нередко представлены им как картина: первое предложение продажи мертвых душ, измена Андрия, концовка «Ревизора». Образы живописи контрастируют с традиционными схемами семиотического пространства. Портрет деда Остраницы в «Гетьмане» соседствует с изображением «запорожца с бочонком водки» и Авраамом, прицеливающимся «из пистолета в Исаака». Эпическое уступает комическому, сменяясь гротеском библейских сцен. Странное соседство повторяется у Коробочки – портрет Кутузова среди картин с птицами, у Собакевича – «худенький» Багратион среди толстых греков, у Плюшкина, не любившего военных, – «гравюр» битвы с «кричащими солдатами», сопряженный с зубочисткой, которой ковыряли «до нашествия на Москву французов».

Гоголевские лейтмотивы в «Серебряном голубе» были итогом увлечения прозой Гоголя. Отсюда треснувший портрет генерала с разрывающейся бомбой в ногах в Гуголево, портрет Скобелева с дырой вместо лица в поповском домике. Образы живописи усложняют формирующуюся картину мира и могут быть рассмотрены в контексте указанной проблемы.

Ключевые слова: Гоголь, Белый, образы войны, картинная галерея, семиотическое пространство, интерьер

P.Yu. Gurevich (Moscow, Russia)

Images of War in the Semiotic Space of Art Galleries: N. Gogol, A. Bely

Abstract: Gogol believed that painting could depict phenomena from another world. Iconic scenes are often presented by him as a picture: the first proposal to sell dead souls, Andriy's betrayal, the ending of "The Inspector General". The images in painting contrast with the traditional schemes of semiotic space. The portrait of Grandfather Ostrich in "Hetman" is juxtaposed with the image of a "Zaporozhian with a barrel of vodka" and Abraham aiming "a pistol at Isaac". The epic gives way to the comic, giving way to the grotesque of biblical scenes. The strange juxtaposition is repeated in Korobochka's case – a portrait of Kutuzov among paintings with birds; in Sobakevich's case – a "thin" Bagration among fat Greeks; in Plyushkin's case, who disliked the military, – an "en-

graving" of a battle with "shouting soldiers", juxtaposed with a toothpick that was used "before the French invasion of Moscow".

Gogol's leitmotifs in "The Silver Dove" were the result of the author's fascination with Gogol's prose. Hence the cracked portrait of the general with a bursting bomb at his feet in Gugolevo, the portrait of Skobelev with a hole where his face should be in the priest's house. The images in the painting complicate the emerging picture of the world and can be considered in the context of the aforementioned problem.

Key words: Gogol, Bely, images of war, art gallery, semiotic space, interior

Гоголь в статье «Скульптура, живопись и музыка» видел в живописи истинно христианский вид искусства и считал, что живописи под силу изобразить то, что находится «за границей чувственного», «явления из другого безграничного мира, для названия которых нет слов»[1]. Прежде чем превратить сцену в текст, Гоголь часто представлял ее воплощенной живописными средствами [Лотман 1997: 628]. Гоголевскую повесть «Рим» А. Белый охарактеризовал как попытку «с негодными средствами» подойти к «словесной ткани» с требованиями, предъявляемыми живописи, как стремление «разрешить задачу неразрешимую в слове, где живопись» всегда условна [Белый 1934: 150].

Взгляды Гоголя на искусство, продемонстрированные в его статьях, нашли продолжение в текстах его произведений, знаковые сцены в которых часто представлены как картины: это, например, первое предложение продажи мертвых душ – «Манилов выронил тут же чубук с трубкою на пол и как разинул рот, так и остался с разинутым ртом <…>. Оба приятеля, рассуждавшие о приятностях дружеской жизни, остались недвижимы, вперя друг в друга глаза, как те портреты, которые вешались в старину один против другого по обеим сторонам зеркала» [VI, 34]), побег Андрия – «Свет усилился, и они, идя вместе, то освещаясь сильно огнем, то набрасываясь темною, как уголь, тенью, напоминали собой картины Жерардо della notte» [II, 95] (в комментариях А.С. Бушмина уточняется, что «Жерардо» – это Герард Гонтгорст <1592–1662>, голландский художник, любивший изображать ночные сцены [Бушмин 1959: 430]), а также неподвижная концовка «Ревизора».

Каждого гоголевского героя окружают присущие лишь ему образы пластических искусств, поэтому описание «светлицы» Тараса (убранной «во вкусе того времени, о котором намеки остались только в песнях», «На стенах – сабли <…> и ружья, хитро обделанный рог для пороху, золотая уздечка на коня…» <II, 43–44>) противоположно описанию дома, скажем, Ивана Ивановича («Если взглянуть на него издали, то видны одни только крыши, посаженные одна на другую, что весьма походит на тарелку наполненную блинами…» <II, 224>).

Здесь надо отметить, что образы живописи зачастую контрастируют с традиционными схемами семиотического пространства, они используются автором для сложного, противоречивого изображения. Поэтому в гоголевских текстах можно наблюдать массу примеров, когда семантика картин противоречит семантике архитектурного пространства, в котором они находятся. Так, например, внимание Гоголя притягивало имя Остраницы, молодого командующего «несметной козацкой силой», восемью двенадцатитысячными полками, одним из которых командовал Тарас Бульба. В незаконченном историческом романе Гоголя «Гетьман» есть

[1] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 8. С. 11. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома (римская цифра) и страницы (арабская)

описание домашней картинной галереи, где героический портрет деда Остраницы «в кольчуге, с парою <пистолетов>, заткнутою за пояс» (III, 293–294) соседствует с изображением «беззаботного запорожца с бочонком водки» и, напротив них, «на длинной деревянной доске» «Авраам, прицеливающийся из пистолета в Исаака <…> и другие подобные» [III, 293–294]. Эпическое сменяется комическим и гротескным.

Странное соседство картин многократно повторяется. В доме Коробочки между «картин с какими-то птицами» непонятным образом оказался портрет Кутузова. У Собакевича между гравированных во весь рост картин греческих полководцев-молодцов с «такими толстыми ляжками и неслыханными усами, что дрожь проходила по телу», почему-то, «неизвестно каким образом и для чего», оказался Багратион, «тощий, худенький, с маленькими знаменами и пушками внизу и в самых узеньких рамках».

Кроме привычного ощущения общей странности, картины в гостиной Собакевича особым образом взаимосвязаны с окружающим пространством. Детали картин словно выходят за рамки портретов. Так, возле греческой героини Бобелины висела клетка с дроздом, похожим на Собакевича. Далее с носом дрозда начинает метонимически ассоциироваться орлиный нос Багратиона, коллекция картин участвует в создании пространственных метаморфоз [Печерская 2009: 99–106]. Совмещение живописного и физического пространства осуществляется при помощи приема обратной перспективы, связанного со спецификой художественного зрения Гоголя и описанного А. Белым: «…один глаз дальнозорок, другой – близорук, один – отдаляет, другой – приближает; один – телескоп, другой – микроскоп» [Белый 1934: 267].

Тесно повешенные картины в комнате Плюшкина, на первый взгляд, никак не обусловлены повествователем. «…Длинный пожелтевший гравюр какого-то сражения, с огромными барабанами, кричащими солдатами в треугольных шляпах и тонущими конями», возможная аллегория бытия самого Степана Плюшкина в богатых рамах красного дерева с бронзовыми накладками (VI,115) соседствует с громадной, занимающей полстены почерневшей картиной, изображавшей цветы, фрукты, разрезанный арбуз, кабанью морду и висевшую головою вниз утку, а также с бюро с пожелтевшей зубочисткой, «которою хозяин, может быть, ковырял в зубах своих еще до нашествия на Москву французов». Батальный жанр картины никак не мотивирован не только потому, что сам Плюшкин никогда не служил, выбор картины противоречит его «странному предубеждению» против военных, которых он не любил, считая их картежниками и «мотишками». Возможно «гравюр» повесил сын Плюшкина, определившийся в полк [Гладилин 2008].

«Бывают странные сближения» [Пушкин 1949: 188], своеобразную картину проигранного сражения оставил перед смертью и сам Гоголь. На одном из обрывков посреди разбросанных бумаг была надпись: «Как поступить, чтобы признательно, благодарно и вечно помнить в сердце моем полученный урок?» Внизу был рисунок книги, захлопывающей человека с лицом Гоголя. «Что хотел сказать он этими словами и этим рисунком? Жизнь кончена, и эта его судьба – быть захлопнутым обложкой недописанной книги, книги, которую теперь уже никто не прочтет, книги, забравшей его жизнь и отпустившей его душу на свободу?» [Золотусский 1998: 475–476].

Итак, отличительной чертой гоголевских интерьеров является их наполненность разнокачественными несхожими предметами, обладающими единым свой-

ством общей странности [Чудаков 1992: 28]. Значимым компонентом художественного пространства являются картины. По мысли М.М. Бахтина, Гоголю принадлежит особая роль в создании поэтики визуальности: все «внешние чувства, внутренние переживания, размышления и абстрактные понятия объединялись вокруг видящего глаза как своего центра, как первой и последней инстанции», обогащенной «всей сложностью смысла и познания» [Бахтин 1979: 206–207]. При этом в гоголевском мире картины крайне редко бывают объектом эстетического восхищения, обычно они показаны как непримечательная часть интерьера. Картины функционируют вне своих изобразительных достоинств в доме Коробочки и Плюшкина, в «Старосветских помещиках»: «из узеньких рам глядела герцогиня Лавальер, обпачканная мухами», «Вокруг окон и над дверями находилось множество небольших картинок, которых как-то привыкаешь почитать за пятна на стене и потому их вовсе не рассматриваешь». Абсурдное вывешивание картин ради самого эффекта присутствия особенным образом освещает образы живописи, которые должны означать высокую духовную деятельность, но непонятно почему, из-за какой дьявольской порчи обескровливаются движением к низшим бездуховным механическим формам [Манн 1996: 134].

В гоголевских персонажах картины редко вызывают духовный отклик, подобный потрясению Чарткова, а если вызывают, то высокое эстетическое чувство быстро проходит: «“…Сколь однако ж ни удивительны сии малевания, но эта медная ручка”, продолжал он, подходя к двери и щупая замок: “еще большего достойна удивления…”» («Ночь перед Рождеством» [I, 235]). Заказчики художника Чарткова, с застегнутыми лицами чиновников, предпочитают картины с благородным содержанием: «какого-нибудь генерала со звездой или князя Кутузова», не «мужика в рубахе» [III, 94].

По словам самого А. Белого, традиционные гоголевские лейтмотивы провинции (грязь, мухи…) появились в «Серебряном голубе» как «итог увлечения прозой Гоголя до усилия ее реставрировать» [Белый 1934: 298, 302]. Описание «двухсветной залы» Гуголево, «белых колонн с отставшей штукатуркой», безголового нагого юноши с поросшим плесенью локтем рождает танатологический нарратив, мотив смерти. Ощущение безнадежного ухода дворянского мира в область преданий усиливается картинной галереей: большим темным треснувшим портретом улыбающегося генерала кисти «нельстивого художника», с треуголкой в руках и разрывающейся бомбой в ногах, в «сраженье под Лейпцигом», изображением екатерининской фрейлины с собачкой на подушке, пейзажем с объяснением в любви, с радугой, над которой Амур розовую пролил гирлянду…

Несколько раз в описании пластических образов архитектуры звучит предсказание гибели героя. Так, изображение славного села Целебеево, что «раскидалось домишками», где «ясным зрачком в день косится одноглазый домишко, злым косится зрачком из-за тощих кустов», сопровождается ремаркой «и нет из него выхода». Образ поповского домика с полчищами мух и небольшой комнатой «об одно окно с двумя убогими креслами» с вымытым квасом липким полом, так что «нога прилипала», с портретом Скобелева, засиженным мухами и проткнутым палкой, рождает стойкие ассоциации с мушиной ловушкой. Образ вымытого квасом липкого пола снова встретится в романе только один раз: он будет в комнате-ловушке, где убьют Петра Дарьяльского, в последней главке романа с красноречивым названием «Домой».

Упомянутое в романе Белого описание портрета Скобелева, засиженного мухами и проткнутого палкой, также имеет гоголевскую традицию. С.Г. Бочаров, рассуждая о немотивированных деформациях лица в произведениях Гоголя, заметил, что крайней точкой такого изображения является портрет генерала с заклеенным бумажкой лицом на табакерке Петровича. «Прорванный холст, дыра на месте лица, отсутствие лица, ведущее к неизвестности личности человека, “какого именно” – излюбленный Гоголем образ» [Бочаров 1985: 130]. У читателя должно возникнуть стойкое ощущение пустоты за внешним обликом гоголевских персонажей: «…а один мичман, и даже хороший мичман, был по фамилии просто Дырка. <…> И, бывало, над ним всегда пошутишь: “эх ты, дырка эдакой!” говоришь бывало ему» («Женитьба»). Не случайно формула гоголевского плана губернского города – «Возникшая до высшей степени Пустота», пустота неподвижная и разобщенная [Лотман 1997: 655].

Образы войны в гоголевском семиотическом пространстве картинных галерей присутствуют повсеместно, но не даны в лоб, как тысяча бомб, напротив, ожидание такого прямолинейного изображения высмеивается. Война присутствует в текстах Гоголя особым образом, прежде всего как война со своими страстями, с незаметным обыденным злом. Картины, которые, по глубокому убеждению Гоголя, должны так много значить, а стали просто пятнами на стене, являются символом всего того, что так мучило писателя. Восприятие картин персонажами обескровливается абсурдным стремлением «к низшим формам духовной деятельности» [Манн 1996: 134]. Семантика картин часто противоречит семантике архитектурного пространства, в котором они находятся. Образы живописи несут специальную художественную информацию в пространственной реализации целостного образа, они усложняют формирующуюся картину мира, образуя своеобразный дополнительный язык, который является структурно важным компонентом общего языка художественного произведения.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Прим. С.С. Аверинцева, С.Г. Бочарова. М.: Искусство, 1979. 423 с.

Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование / Предисл. Л. Каменева. М.; Л.: Гос. изд-во художеств. лит-ры, 1934. 324 с.

Бочаров С.Г. О художественных мирах. Сервантес, Пушкин, Баратынский, Гоголь, Достоевский, Толстой, Платонов. М.: Советская Россия, 1985. 297 с.

Бушмин А.С. Комментарии // Гоголь Н.В. Собрание художественных произведений: В 5 т. / АН СССР. Ин-т рус. литературы (Пушкин. дом). Т. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1959. 438 с.

Гладилин М.С. Народные картинки в творчестве Н.В. Гоголя // Н.В. Гоголь и народная культура. Седьмые гоголевские чтения: материалы докладов и сообщений международной научной конференции / Под общ. ред. В.П. Викуловой. М: ЧеРо, 2008. С. 99–108.

Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952.

Золотусский И.П. Гоголь. М.: Молодая гвардия, 1998. 485 с.

Лотман Ю.М. О русской литературе: статьи и исследования (1958–1993). СПб.: Искусство – СПб, 1997. 845 с.

Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.: Coda, 1996. 472 с.

Печерская Т.И. Пространственные метаморфозы в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Новый филологический вестник. 2009. № 2(9). С. 99–106.

Пушкин А.С. <Заметка о «Графе Нулине» > // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 11: Критика и публицистика, 1819–1834. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. С. 188.

Чудаков А. Слово – вещь – мир: от Пушкина до Толстого. М.: Современный писатель, 1992. 320 с.

REFERENCES

Bakhtin M.M. (1979) The Aesthetics of Verbal Creativity / Commen. by S.S. Averintsev, S.G. Bocharov. Moscow. Iskusstvo Publ. 423 p.

Bely A. (1934) Gogol's Mastery: A Study / Foreword by L. Kamenev. Moscow; Leningrad. State Publishing House of Artistic Literature. 224 p.

Bocharov S.G. (1985) On Artistic Worlds. Cervantes, Pushkin, Baratynsky, Gogol, Dostoevsky, Tolstoy, Platonov. Moscow. Sovetskaya Rossiya Publ. 297 p.

Bushmin A.S. Comments. In: Gogol N.V. Collected Works: In 5 vols. / USSR Academy of Sciences; Institute of Russian Literature (Pushkin House). Vol. 2. Moscow. Publishing House of the USSR Academy of Sciences. 1959. 438 p

Gladilin M.S. Folk Pictures in the Works of N.V. Gogol: In: N.V. Gogol and Folk Culture. The seventh Gogol readings: materials of reports and reports of the international scientific conference / Under the general editorship of V.P. Vikulova. Moscow. Chero Publ. 2008, pp. 99–108.

Gogol N.V. The Complete Works: In 14 vols. Moscow; Leningrad. 1937–1952.

Zolotussky I.P. (1998) Gogol. Moscow. Molodaya Gvardiya Publ. 485 p.

Lotman Yu.M. (1997) On Russian Literature: Articles and Research (1958–1993). St. Petersburg: Iskusstvo – SPb. 845 p.

Mann Yu.V. (1996) The Poetics of Gogol. Variations on a Theme. Moscow. Coda Publ. 472 p.

Pecherskaya T.I. Spatial Metamorphoses in N.V. Gogol's Poem "Dead Souls". *The New Philological Bulletin.* 2009. No 2(9), pp. 99–106.

Pushkin A. S. <Note on "Count Nulin">. In: Pushkin A.S. The Complete Works: In 16 vols. Vol. 11: Criticism and Journalism, 1819–1834. Moscow; Leningrad. Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR. 1949, p. 188.

Chudakov A. (1992) Word – Thing – World: From Pushkin to Tolstoy. Moscow. Sovremenny Pisatel. 320 p.

Сведения об авторе:

Павел Юрьевич Гуревич,
кандидат филол. наук
доцент
факультета журналистики
МГУ имени М.В. Ломоносова

Pavel Yu. Gurevich,
PhD
Associate Professor
Faculty of Journalism
Lomonosov Moscow State University
gurevichpavel@mail.ru