

Т.В. Зверева

ЗАГАДКА КАРТИННОГО СЮЖЕТА (ПОВЕСТЬ Н.В. ГОГОЛЯ «СТАРОСВЕТСКИЕ ПОМЕЩИКИ»)

Предмет настоящего разговора – живописное пространство повести Н.В. Гоголя «Старосветские помещики». Речь пойдет не о живописных принципах гоголевской прозы, а о совершенно конкретном явлении – тех картинах и картинках, которые украшают жилище Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича. Гоголевская картина – всегда загадка, некий ключ к пониманию целого. Картина разворачивает сюжет в ином – символическом направлении, разрушая тем самым известную линейность текста.

Прежде чем перейти к подробному освещению «старосветской» галереи, представляющей взгляду рассказчика, самого не чуждого живописных исканий, обратимся к анализу фрагмента, в котором речь идет о возможной картине. Живописуя своих героев и сетуя о невозможности перенести их жизнь на художественное полотно, рассказчик произносит следующую фразу: «Если бы я был живописец и хотел бы изобразить на полотне Филемона и Бавкиду, я бы никогда не избрал другого оригинала, кроме их»¹.

Исследователи, анализирующие данный эпизод повести, единодушно возводили его к греческому мифу. История благочестивой семейной четы, чье скромное жилище стало прибежищем богов, подчас прямо проецируется на историю гоголевских героев. На наш взгляд, за «возможной картиной», которую хотел бы изобразить рассказчик, скрывается несколько линий сюжета. С одной стороны, Гоголь был хорошо знаком с этим античным сюжетом благодаря переводной поэме И.И. Дмитриева «Филемон и Бавкида», а также «Историческим воспоминаниям на пути к Троице» Н.М. Карамзина. Не исключено, что автору «Старосветских помещиков» были известны и повесть М.Н. Муравьева «Обитатель предместия», и «Письма к другу» Ф.Н. Глинки, где также воспроизводился древнегреческий миф о Филемоне и Бавкиде. Связанный с этими произведениями идиллический контекст никак не противоречит той общей концепции гоголевской повести, которая на сегодняшний день прочно утвердилась в литературоведении.

Однако упомянутый сюжет в качестве претекста мог иметь не только поэтическое творчество, но и творчество собственно живописное. Мы имеем в виду отмеченную современниками картину О. Кипренского «Филемон и Бавкида» (1802), которую Гоголь, несомненно, знал. Не менее известна ему была и трагическая судьба русского художника, мечтавшего о семейной идиллии и боровшегося за ее осуществление на протяжении многих лет. Лич-

ная жизнь Кипренского стала достоянием публики, предметом светских сплетен и грязных разговоров. Таким образом, упомянутый Гоголем сюжет о Филемоне и Бавкиде оказывается двойным: за внешним идиллическим сюжетом скрывается иной – драматический – план.

Помимо обозначенных смыслов едва ли не самым важным является указание автора на жанр «двойного портрета». Жанр «двойного портрета» или «портрета-маски» – один из излюбленных в русской живописи конца XVIII – начала XIX вв.: «Портретированные выступали в мифологических или в театральных одеждах, рядились в костюмы исторических персонажей»².

С точки зрения рассказчика, Пульхерия Ивановна и Афанасий Иванович могли бы явиться идеальной натурой для изображения мифологической пары. При этом если в XVIII столетии «двойной портрет» был отражением принципа театральности, то у Гоголя явление «портрета-маски» связано с качественно иными культурными механизмами. Двойные изображения – знак ущербности земного мира, в основании которого лежит идея призрачности. Видимое бытие, по Гоголю, всегда обманчиво, всегда таит в себе возможность к мгновенным превращениям Данного в Иное. Таким образом, «портрет Филемона и Бавкиды» источает угрозу. Эта угроза заключается в наметившемся распаде бытия на видимость и сущность. Обманчивость идиллического пространства в «Старосветских помещиках» являет себя в сквозном сюжете «подмены/замены».

Данный сюжет реализован во втором «живописном фрагменте» гоголевской повести: «Стены комнат убраны были несколькими картинами и картинками в старинных узеньких рамах. Я уверен, что сами хозяева давно позабыли их содержание, и если бы некоторые из них были унесены, то они бы, верно, этого не заметили»³. В контексте наших рассуждений значима сама возможность незаметного исчезновения картин, которые уже не только не обращены к какому-либо содержанию, но и не означены формами какого-либо присутствия в мире. Эта неуловимость границы между присутствием вещей и их отсутствием, впервые обозначенная в «Старосветских помещиках», впоследствии станет характерной чертой художественного мира Гоголя.

Среди этих странных картин, граничащих с «пятнами на стене» и как бы вообще находящихся за пределами «видимости» («Вокруг окон и над дверями находилось множество небольших картинок, которые как-то привыкаешь почитать за пятна на

¹ Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1984. – Т. 2. С. 8.

Татьяна Вячеславовна Зверева – доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы и истории русской литературы Удмуртского государственного университета.

² Свирида И.И. Театральность как синтезирующая форма культуры XVIII века // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. – М., 2000. С. 12.

³ Гоголь Н.В. Собр. соч. Т. 2. С. 10.

стене и потому их вообще не рассматриваешь»⁴), повествователь выделяет три картины: «Два портрета было больших, писанных масляными красками. Один из них представлял какого-то архиерея, другой Петра III. Из узеньких рам глядела герцогиня Лавальер, запачканная мухами»⁵.

В первую очередь обращает на себя внимание чрезвычайно странный подбор изображений, никак не соотносимых с характером обитающих в доме героев. Совершенно очевидно, что описанный «триптих» соотносится не столько с миром героев, сколько с миром автора. Следует отметить и то, что все три изображения соотношены с жанром портрета, который впоследствии окажется в сфере авторской рефлексии.

Портрет «какого-то» архиерея, утративший связь с обозначаемым лицом и призванный, по видимому, напомнить обитателям дома о «земле обетованной», висит рядом с портретами Петра III и герцогини Лавальер.

Как известно, правление Петра III было одним из самых призрачных правлений в истории русского государства. Имя императора не в последнюю очередь связано с феноменом самозванчества. Фигура Емельяна Пугачева обессмертила имя непопулярного правителя: Петр Федорович оказался жалкой тенью великого самозванца. Добавим, что перед нами один из немногих случаев в русской истории, когда имя царя одновременно «примерили» два двойника. В среде русских хлыстов и скопцев за императора Петра III почитался еще и известный Кондратий Селиванов. Согласно учению скопцев, «в начале был Господь Саваоф, потом Иисус Христос, а ныне Государь Батюшка Петр Федорович, Бог над Богами и Царь над Царями». Совершенно очевидно, что упоминание имени Петра III связано с обозначенным нами сюжетом *подмены*. В данном случае возможно говорить об «удвоении в квадрате»: гоголевское пространство обнаруживает в себе способность к бесконечному порождению мнимых лиц и сюжетов.

Не меньшее значение имеет и живописная репрезентация данного портрета. Наиболее известным портретом Петра III был портрет А.П. Антропова. Именно с этого парадного портрета делалось большинство копий и гравюр. Искусствоведы уже давно отметили, что поза, в которой находится император, отличается крайней неустойчивостью. Фигура на картине не имеет точки опоры, обнаруживая шаткость и призрачность своего положения. Русская история оказывается эфемерной в самом своем основании.

Расположенный рядом портрет Лавальер является самым «активным», ибо герцогиня «глядит», сохраняя в себе силу и энергию своего первообраза. Безусловно, что перед нами очередной портрет с «двойным дном». С одной стороны, в художественной реальности Гоголя имя Лавальер отсылает к одному из популярнейших романов того времени – роману «Герцогиня де Лавальер». Достаточно

вспомнить, что, находясь в гостинице, Чичиков прочёл «даже какой-то том герцогини Лавальер, отыскавшийся в чемодане». Уточним, что роман «Герцогиня де Лавальер» принадлежит перу французской писательницы С.Ф. Жанлис, которая до начала войны 1812 года посещала Москву в роли шпионки Наполеона I. Имеются свидетельства, что ту же роль Жанлис выполняла и при английском дворе. Скрытый в «портрете» исторический сюжет продолжает тему *подмены*, а зашифрованное в портрете имя французской шпионки в очередной раз обнажает фигуру фictions.

Однако имя фаворитки Людовика XIV герцогини Лавальер отсылает не только к страницам французской литературы и истории, но и к «Письмам русского путешественника» Н.М. Карамзина – одному из самых почитаемых Гоголем произведений русской словесности. Среди европейских впечатлений Карамзин особо выделил картину Лебрюна, на которой изображена кающаяся Магдалина. «Тайная прелесть» картины, по словам самого Карамзина, заключалась в том, что «Лебрюн в виде Магдалины изобразил нежную, прекрасную герцогиню Лавальер, которая в Лудовике XIV любила не царя, а человека и всем ему пожертвовала»⁶. Перед нами первое в истории русской литературы поэтическое описание «портрета-маски»: в картине Лебрюна соединены два великих сюжета, вошедших в историю человеческой культуры: история Марии Магдалины и Луизы де Лавальер. Когда-то Карамзин был поражен смелостью лебрюновской проекции.

На наш взгляд, в «Старосветских помещиках» дана инверсия данного «живописного сюжета». Если в описании Карамзина «двойное изображение» предстает таким образом, что читатель сначала видит Магдалину и лишь потом узнает о Лавальер, то в описании Гоголя оптический фокус иной: за изображением Лавальер скрывается лик Магдалины. Это предположение тем более вероятно, что в доме Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича вообще отсутствуют картины, обращенные к сакральным темам. Характерно и указание на «запачканность» портрета Лавальер-Магдалины. Как известно, провокация сакральных сюжетов – характернейшая черта гоголевской поэтики.

Таким образом, история Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича одновременно проецируется автором на множество мифов (Филемон и Бавкида, Герцогиня Лавальер и Людовик XIV, Христос и Магдалина). Однако бесконечные зеркала и бесконечные удвоения свидетельствуют не о богатстве смысла, а о возможности бесконечных проекций. Гоголевская реальность, как и гоголевская история, удваивает себя. Не случайно, в повести упоминается образ зеркала, «в тоненьких золотых рамах, выточенных листьями, которых мухи усеяли черными точками». Мир, отраженный в засиженном мухами зеркале, это и есть та реальность Гоголя, из которой он мучительно искал выход.

⁴ Гоголь Н.В. Собр. соч. Т. 2. С. 10.

⁵ Там же.

⁶ Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. – М., 1980. С. 384.

Итак, в «Старосветских помещиках» объектом изображения оказывается жизнь, в которой отмечается крайняя неустойчивость видимых форм. Парадоксально, но «буколический» мир оказывается еще более мнимым, нежели мир Петербурга. Если в Петербурге «торжественно прибавляют к фамилии своей, оканчивающейся на *о*, слог *въ*»⁷, то в «старосветском» мире – «ковер перед диваном с птицами, похожими на цветы, и цветами, похожими на птиц»⁸; «древесные стволы были закрыты разросшимся орешником и походили на мохнатые лапы голубей»⁹; «коты были голы как соколы»¹⁰. Птицы / цветы, орешники / голуби и коты / соколы – символы этого барочного мира, иллюзорного в своей основе. В этой связи становится понятным, почему основной игрой в мире «Старосветских помещиков» является игра, придуманная Афанасием Ивановичем, – игра в «если бы»:

– А что, Пульхерия Ивановна, – говорил он, – если бы вдруг загорелся дом наш, куда мы делись?

– Вот это боже сохрани! – говорила Пульхерия Ивановна, крестясь.

– Ну, да положим, что дом наш сгорел, куда бы мы перешли тогда?

– Бог знает что вы говорите, Афанасий Иванович! Как можно, чтобы дом мог сгореть: бог этого не допустит.

– Ну, а если бы сгорел?»¹¹.

Избыточная живописность гоголевской прозы, на которую в свое время обратил внимание еще Андрей Белый, также оказывается проявлением этой внешней иллюзорности бытия. Изображенная идиллия призрачна в силу того, что она сама есть картина (в переводе с греческого «идиллия» – это «вид», «картинка», «картина»). Мир обманчив, как обманчива всякая картинка, которая только хочет создать видимость реального присутствия человека.

Единственным подлинным не иллюзорным событием в этом мире оказывается событие смерти. Смерть не только признак разрушения «старосветской» идиллии. Уход Пульхерии Ивановны – это единственное истинное исчезновение, изображенное в повести. Все остальное исчезает, не исчезая, обнаруживая возможность подмены. «Ощутительное отсутствие чего-то», о котором пишет рассказчик, оказывается знаком обретения подлинного мира, располагающегося за пределами «картинного сюжета».

⁷ Гоголь Н.В. Собр. соч. Т. 2. С. 9.

⁸ Там же. С. 11.

⁹ Там же. С. 20.

¹⁰ Там же. С. 21.

¹¹ Там же. С. 16.