

УДК 82.09

Мехтиев В.Г.*(г. Хабаровск)***«МЕРТВЫЕ ДУШИ»: ПОРОГОВАЯ СЕМАНТИКА ПЕЙЗАЖА**

Аннотация. В статье рассматриваются особенности пейзажа в поэме «Мертвые души». Показывается, что в тексте он выполняет не только функцию типизации. Исследуются его пограничные «зоны», смысл которых не ограничивается социальным обобщением. Авторское слово в пейзаже обычно усматривали в лирических отступлениях. Но писательская точка зрения активна и в описании «провинциального», «помещичьего» пейзажа. Она вступает в сложные взаимодействия с практической точкой зрения персонажа-авантюриста, выполняет композиционную функцию. Одновременно энергия иронического слова автора подспудно подготавливает его высокие переживания в лирических отступлениях.

Ключевые слова: Гоголь, пейзаж, точка зрения, автор, персонаж, пограничные зоны (пейзажа).

V. Mekhtiev*(Khabarovsk)***“DEAD SOULS”: THRESHOLD SEMANTICS OF LANDSCAPE**

Abstract. The article considers the features of landscape in the poem “Dead Souls”. It is shown that the landscape fulfills not only the function of typification. The author explores the border “zones” of landscape, the meaning of which is not limited to social generalization. The author’s word in landscape description is usually perceived in lyric digressions. But the author’s point of view becomes active in the description of “provincial” and “landlord” landscape as well. It enters into complex interactions with the adventurous character’s practical point of view and performs compositional function. At the same time the energy of the ironic word secretly prepares the author’s high emotions in lyric digressions.

Key words: Gogol, landscape, point of view, author, character, border zones (of landscape).

Цель статьи в том, чтобы проанализировать структурообразующие детали пейзажа в поэме «Мертвые души», намекающие на смысловые переключки, выходящие за пределы мира самих персонажей и выражающие их авторскую оценку. Пейзажные образы произведения традиционно (и справедливо) понимали в русле характерного для Гоголя приема типизации. Гоголь умело пользовался своим талантом вместить

«в бесконечно малое» целое содержание [5, с. 303]. Но открытия, сделанные в связи с понятиями «кругозор», «окружение», «точка зрения», позволяют увидеть нелинейную стратегию гоголевского пейзажа.

В диалогической концепции М.М. Бахтина возможно «двойное сочетание мира с человеком: изнутри его – как его *кругозор*, и извне – как его *окружение*» [2, с. 87]. Ученый думал, что «словесный пейзаж», «описание обстановки», «изображение быта» и т.д. нельзя рассматривать исключительно как «моменты кругозора действующего, поступающего сознания человека» [2, с. 88]. Эстетически значимое событие свершается там, где предмет изображения «обращен вне себя, где он существует ценностно только в другом и для другого, причастен миру, где его изнутри самого себя нет» [2, с. 88].

Теория кругозора и окружения героя, созданная Бахтиным, в науке о литературе связывалась с понятием «точка зрения». Выделяют внутреннюю точку зрения – повествование от первого лица, где изображенный мир максимально укладывается в кругозор персонажа; и внешнюю точку зрения, дающую простор авторскому всеведению, наделяющую повествователя высшим сознанием. Внешняя точка зрения обладает подвижностью, через нее достигается множественность восприятия и эмоционально-смысловой оценки предмета. Н.Д. Тмарченко писал, что «точка зрения в литературном произведении – положение «наблюдателя» (повествователя, рассказчика, персонажа) в изображенном мире». Точка зрения, «с одной стороны, определяет его кругозор – как в отношении «объема», «так и в плане оценки воспринимаемого; с другой – выражает авторскую оценку этого субъекта и его кругозора» [10, с. 386]. На основании сказанного можно сделать вывод о том, что границы, проходящие между неодинаковыми точками зрения в повествовании, указывают на некие подвижные, пороговые смыслы, обусловленные ценностной позицией наблюдателей.

Пограничные смыслы пейзажа в «Мертвых душах» могут быть поняты в контексте размышлений М. Виролайнен: «описывая ту или иную область жизни, Гоголь любит нарушить непосредственную связь с ней», «обратиться к ней извне» [3, с. 342]. Вследствие этого «между предметом изображения и авторским взглядом на предмет возникает «конфликтное взаимодействие»; «авторский взгляд нарушает все границы», «не позволяет описываемому явлению оставаться равным самому себе» [3, с. 342]. Это положение, думается, восходит к известному представлению М. Бахтина: «каждый момент произведения дан нам в реакции автора на него». Она «объемлет собою как предмет, так и реакцию героя на него» [2, с. 7]. Автор, по мысли философа, наделен «из-

бытком видения», благодаря чему он «видит и знает нечто такое», что героям «принципиально недоступно» [2, с. 166].

Действительно, обычный взгляд на поэму «Мертвые души» обнаруживает, прежде всего, детали, имеющие типическое значение. В создании картин губернского города, быта провинциальных помещиков заметна установка на показ двуединства внешнего и внутреннего. Но семантика пейзажа не исчерпывается типизирующей функцией: Гоголь представляет пейзаж с пограничных друг с другом точек зрения. О гостинице в уездном городе, где остановился Чичиков, сказано, что она принадлежала «известному роду». Пейзаж и связанный с ним интерьер рождают ощущение обыденности, типичности: вот это все есть вокруг и внутри гостиницы, но это же можно увидеть повсюду. Формула «здесь» и «везде» включает, в частности, «комнаты с тараканами, выглядывающими, как чернослив, из всех углов» [4, с. 6]. Типичность выражается не только метафорически, а иногда через прямое фиксирование совпадений, отменяющее границы между внешним и внутренним: «Наружный фасад гостиницы отвечал его внутренности <...>» [4, с. 6].

Чичиков видит то, что соответствует его авантюрному замыслу. В идеологической оценке уездного пейзажа он пассивен. Зато нарративная инициатива здесь принадлежит писателю. Именно автор выступает в роли высшей инстанции, формирует ценностно-смысловое пространство губернского города. Н.В. Гоголь словно следует за персонажем, занимает надличностную позицию, совпадающую «с позицией данного персонажа в плане пространственной характеристики», но расходящуюся «с ней в плане идеологии, фразеологии и т.п.» [11, с. 101]. Правда, если разбирать фрагмент изолированно от контекста произведения, то принадлежность оценочной парадигмы писателю не так очевидна. Из чего же следует, что субъектом восприятия является не только Чичиков, но и автор?

Дело в том, что точка зрения Чичикова не может выполнять композиционную функцию. Она лишена повествовательной памяти: схватывает то, что отвечает его ситуативным интересам. Совсем другое дело – оценочная позиция автора. С помощью словесных деталей пейзажа и интерьера создаётся структурное целое не только отдельных эпизодов, но и текста в целом. Благодаря культуре границ «замкнутая форма» «из предмета изображения» превращается «в способ организации художественного произведения» (курсив сохранен – М.В.) [3, с. 348].

Это видно на примере эпитетов «желтый», «черный», используемых в описании гостиницы: нижний этаж гостиницы «был выщекатурен и оставался в темно-красных кирпичиках, еще более потемневших

от лихих погодных перемен»; «верхний был выкрашен вечною желтою краскою» [4, с. 6]. Выражение «был выкрашен вечною желтою краскою» можно понять так, что давно были покрашены стены гостиницы желтой краской; можно увидеть в «вечной желтой краске» и символ невозмутимой статичности.

Особым статусом наделяется и эпитет «черный», выполняющий не только стилистическую, но и композиционную роль. Эпитет употребляется в разных эпизодах поэмы в тринадцати случаях, включается в контекстные синонимические ряды со словами «темный» и «серый».

Доминирование эпитетов «темный», «черный» надлежит отнести к сфере преднамеренного, продиктованного авторским замыслом. Описание завершается упоминанием о том, что один из двух самоваров, стоящих на окне, «был черный как смоль». Слово-деталь, а также его контекстные синонимы создают кольцевую композицию пейзажа. Эпитет «черный» вбирает в себя целостную характеристику «внутреннего» и «внешнего». При этом символический смысл слова не замыкается в рамках отдельной картины, а распространяется на другие эпизоды. В описании роскошного вечера в губернаторском доме эпитет «черный» вступает в семантические связи с «воздушным эскадроном мух», «черными фраками» и, наконец, в необычные связи со «светом», «белым сияющим рафинадом»: «Все было залито светом. Черные фраки мелькали и носились врознь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде...» [4, с. 12].

Таким образом, одна и та же картина в «Мертвых душах» рисуется в двух ракурсах – с того места, откуда ее видит авантюрист Чичиков, и с той ценностной точки, откуда ее созерцает автор-повествователь. На подвижной границе чичиковского практического взгляда на вещи и их авторского эмоционально-оценочного и творческого восприятия возникают семантические уровни пейзажа, выступающие в качестве чего-то иного, нежели просто средства типизации. Эти уровни семантики появляются благодаря совмещению «различных позиций» [11, с. 183], играющих роль композиционных средств.

Пейзаж в главе о Манилове дается на уровне конфликтного взаимодействия двух точек зрения – Чичикова и автора. Описанию предшествует объемная картина, которая чем далее, тем стремительнее устремлена к тому, чтобы овладеть и «внутренним» пространством Манилова: «Дом господский стоял одиночкой на юру, то есть на возвышении, открытом всем ветрам...». Далее следуют «покатые горы», на них «подстриженные дерны», две-три «по-аглички разбросанные клумбы», «пять-шесть берез» «кое-где возносили свои мелколистные жиденькие

вершины». Под двумя из них находилась беседка с надписью: «Храм уединенного размышления», а там, пониже – «пруд, покрытый зеленью <...> У подошвы этого возвышения, и частью по самому скату, темнели вдоль и поперек серенькие бревенчатые избы <...> Между ними не было растущего деревца или какой-нибудь зелени; везде глядело только одно бревно. Поодаль в стороне темнел каким-то скучно-синеватым цветом сосновый лес» [4, с. 20].

Пейзаж предметно уплотняется, в нем нарастают семантически значимые детали, но описание здесь направлено не вглубь, а вширь – оно линейно. Такая перспектива пейзажа выявляет не глубину характера, а скорее его отсутствие. Но движение вширь все же имеет границу, подмеченную автором. Она проходит там, где отмечается присутствие другого мира, – темнеющего соснового леса, словно с вещей скукой созрающего рукотворный пейзаж Манилова.

Константная деталь в характеристике маниловщины, обозначенная словом «щегольской», вовлекает в свою орбиту расширяющие читательское восприятие синонимический ряд: дом на «возвышении», «аглицкие сады русских помещиков», «по-аглицки разбросанные клумбы» и т.д. Пространство «деланной красоты» может простираться до бесконечности, увеличиться в объеме посредством скопления подробностей. Но в любом случае его открытость иллюзорна, обречена на горизонтальность и лишена вертикали. Маниловский пейзаж упирается в предел «верха»: «День был не то ясный, не то мрачный, а какого-то светло-серого цвета, какой бывает только на старых мундирах гарнизонных солдат» [4, с. 21]. Тут даже «верх» утрачивает свое предметное значение, поскольку низводится до сравнения с мундирами гарнизонных солдат.

Слово «щеголь», еще только осязаемое в описании окружения Манилова, используется в качестве ключевой при обрисовке интерьера: «прекрасная мебель, обтянутая щегольской шелковой материей», «щегольской подсвечник из темной бронзы с тремя античными грациями, с щегольским щитом» [4, с. 23]. Выразительное слово «щеголь» композиционно соединяет рассказ о Манилове с изображением городского молодого человека «в белых канифасовых панталонах, весьма узких и коротких, во фраке с покушеньями на моду» [4, с. 9]. Благодаря ассоциативной связи «молодой человек» и Манилов попадают в один семантический ряд.

Таким образом, практическая точка зрения Чичикова в описании не является самодовлеющей: она оттеняется авторской точкой зрения, выявляющей невидимые персонажу связи между отдельными фрагмен-

тами мира. В сложной структуре «Мертвых душ» М.Ю. Лотман отмечал необычную иерархию: «герои, читатель и автор включены в разные типы» «особого пространства»; «герои находятся на земле, горизонт их заслонен предметами, они ничего не знают, кроме практических житейских соображений» [7, с. 292]. Героям «неподвижного, «замкнутого» locus'a противостоят герои «открытого» пространства», «герои пути» и, конечно же, сам автор, который является человеком пути [7, с. 291].

Окаменевший быт провинциальных помещиков, семантическая категоричность «тины мелочей» неожиданно сталкивается с энергией авторского слова. Обнажаются подвижные пограничные смысловые зоны. Так, входя в кабинет Манилова, Чичиков произносит слова: «Приятная комнатка». Писатель подхватывает фразу, произнесенную Чичиковым, но подчиняет ее своей собственной точке зрения, что необходимо, прежде всего, для углубления пародийного значения метафоры «щегольства»: «Комната была, точно, не без приятности: стены были выкрашены какой-то голубенькой краской <...> табак <...> насыпан был просто кучею на столе. На обоих окнах <...> были горки выбитой из трубки золы, расставленные <...> очень красивыми рядками...» [4, с. 23].

Особую роль в тексте играет слово «куча», производящее, на первый взгляд, впечатление ситуативного употребления. Гоголь использует его в поэме часто (в девятнадцати случаях). Примечательно, что в главе о Собакевиче оно отсутствует, но с особой интенсивностью употребляется в эпизодах, посвященных Плюшкину. Существительное «куча» встречается также в главах, посвященных губернскому городу. Понятно, что точка зрения Чичикова в принципе лишена подобной творческой активности.

Знаковые компоненты пейзажа и интерьера можно назвать ключевыми в авторском замысле; они могут быть рассмотрены и в качестве герменевтических указателей на пути к постижению авторского замысла. Будучи включенными в кругозор писателя, они несут смысловую энергию предыдущих пейзажных рисунков. Их функция заключается в том, чтобы создать невидимые, едва ощутимые нити между отдельными частями произведения.

Пейзаж губернского города открывается через восприятие Чичикова. Благодаря авторскому взгляду постепенно оно приобретает двуголосый характер. Вот знаки-доминанты городского вида: «желтая краска на каменных домах», «серая на деревянных», дома были с «вечным мезонином»; местами эти дома казались «затерянными среди широкой, как поле, улицы», «местами сбивались в кучу»; нарисованный «бильярд

с двумя игроками во фраках, в какие одеваются у нас в театре гости». Городской сад «состоял из тоненьких деревьев, дурно принявшихся, с подпорками внизу, в виде треугольников, очень красиво выкрашенных зеленою масляною краскою» [4, с. 9].

Отдельно взятые, эти детали как будто не проникают в другие описания. Но при мысленном созерцании всего гоголевского текста они обретают единство. Обнаруживается, что между ними имеются семантические отношения, поэтому применение писателем слова «куча» к городскому пейзажу, описанию вечера в губернаторском доме, интерьера Манилова не случайно. Автор связывает отдельные части поэмы не только фабульно; он сопрягает, сплавливает их благодаря повторяющимся словесным образам. Слово «куча» используется в описании мира Плюшкина и Коробочки. Более того, оно постоянно соседствует с эпитетом «правильный», то есть с представлениями самих персонажей о симметрии и красоте.

Картина помещицкой жизни и приметы пространства в главе о Коробочке даются глазами Чичикова, причем дважды. Первый раз, когда Чичиков попадает сюда ночью в дождливую погоду. А во второй раз, когда герой ранним утром созерцает мир Коробочки, одни и те же детали пространства и обстановки дополняются новыми подробностями. Случай уникальный, поскольку в описании двора Коробочки границы между восприятием персонажа и автора-повествователя почти незаметны.

Чичикову предстает «небольшой домик», только «одна половина» которого «озарена светом». Видна «была еще лужа перед домом, на которую прямо ударял тот же свет. Дождь стучал звучно по деревянной крыше, <...> псы заливались всеми возможными голосами» [4, с. 42]. Красноречиво, что эпизод отразил прагматическую активность персонажа, что видно из сближения его точки зрения с точкой зрения автора («озарено светом» – это гоголевское выражение). Взгляд Чичикова отбирает детали пейзажа в соответствии с логикой, с какой писатель создавал пейзаж, изображая пространство уездного города, Манилова. На редкие случаи близости Чичикова и автора указал Ю. Манн, отмечавший, что в некоторых эпизодах поэмы «рассуждения повествователя подводят к интроспекции персонажа», в свою очередь, «интроспекция персонажа (Чичикова) переходит в рассуждение повествователя» [8, с. 318]. Под авторской интроспекцией ученый подразумевал объективное, принадлежащее повествователю представление о предмете изображения.

Интерьер Коробочки также дается глазами Чичикова: «Комната была обвешена старенькими полосатыми обоями; картины с какими-то

птицами; между окон старинные маленькие зеркала с темными рамками в виде свернувшихся листьев...» [4, с. 43]. И вместе с тем описание не свободно от энергичных слов автора-повествователя. Писатель узнается по его пристрастию к уменьшительным суффиксам, слову «темный», к светописи («озаренная светом»). Автор угадывается и в том, что с охотой придает предметам образное воплощение (рамки в виде «свернувшихся листьев»). И все же в картине довлеет точка зрения Чичикова. Персонаж впервые оказывается не внутри изображенного мира, а вне него. И это не случайно. Утром Чичиков «начал рассматривать бывшие перед ним виды: окно глядело едва ли не в курятник <...> узенький дворик, наполненный птицами и всякой домашней тварью <...> По огороду были разбросаны кое-где яблони и другие фруктовые деревья <...> За огородом следовали крестьянские избы, которые хотя и были выстроены врассыпную и не заключены в правильные улицы...» [4, с. 46].

Несмотря на то, что поместье Коробочки производит впечатление крепости, оно не соответствует идеалу: ощущается его ветхость. Появляется эпитет «неправильный», который в движении сюжета попадает в новые словесно-смысловые контексты. Именно в главе о Коробочке он непосредственно соотнесен с образом Чичикова, что дает возможность увидеть между персонажами неосознаваемые ими связи.

Здесь уместно упоминание о повести «Старосветские помещики», где пейзаж, в отличие от поместья Коробочки, создает ощущение изобилия. Мир старосветских помещиков ассоциируется с райским уголком: Бог ни в чем не обидел смиренных обитателей русской земли. Нагляден в этом отношении рассказ о фруктовых деревьях, наклонившихся низко к земле от тяжести и множества плодов на них.

В описание же пространства Коробочки интенсивно вводится мотив «животного» изобилия. Основной характеристикой ее мира становятся «животные» метафоры и эпитет «узкий». Фраза: «узенький дворик, наполненный птицами и всякой домашней тварью», — вбирает в себя характеристику хозяйки. Она намекает и на Чичикова: намечается не совсем линейное описание персонажа, перспектива его «внутреннего» отображения.

Мир Коробочки коррелирует с миром самого Чичикова, — образ ее «узкого двора» соотнесен с «внутренним расположением» чичиковской шкатулки, детализированное описание которой появляется в главе о помещице. В «самой середине мильница, за мильницею шесть-семь узеньких перегородок для бритв». Следующее далее выражение «всякие перегородки с крышечками и без крышечек» ассоциативно связывается с рассказом о крестьянских избах, которые «были выстроены врассып-

ную и не заключены в правильные улицы». Порядок и «правильность» в шкатулке Чичикова благодаря указанным сближениям, становятся в синонимический ряд с «неправильным» образом жизни Коробочки. А «животный» мотив [9, с. 39-40], в свою очередь, семантически и эмоционально подготавливает читателя к восприятию «ноздrevщины».

Двор Ноздрева не отличался от псарни, точно так же, как двор Коробочки – от курятника. Ассоциативный ряд продолжает намек на скудость «земельного обилия»: поле, по которому вел гостей Ноздрев, «состояло из кочек». Автором настойчиво подчеркивается мысль: земля, принадлежащая этим помещикам, бесплодна, она словно лишилась Божьей милости. Мотив бесплодности земли берет начало в описании губернского «сада» (состоящего «из тоненьких дерев» «не выше тростника»); он пространственно расширяется и семантически углубляется в рассказе о поместье Манилова («покатые горы», «мелколистные жиденькие вершины» берез); о дворе Коробочки («по огороду были разбросаны кое-где яблони и другие фруктовые деревья»). Но в описании поместья Ноздрева мотив достигает смысловой вершины.

Параллельно углубляется оппозиция «правильный» – «неправильный». Глубина достигается тем, что в описании совмещаются (до определенного предела) позиция персонажа и позиция повествователя. В главе о Собакевиче восприятие Чичикова парадоксально сочетает детали, отвечающие его прагматическим интересам, и элементы, сближающие его точку зрения с авторской. Эпитет «неправильный», отнесенный к миру Коробочки, становится метафорическим выражением целого уклада. Чичиков так и не смог отделаться от ощущения какой-то вопиющей асимметричности всего помещичьего уклада и внешности Собакевича. Тут, по всей видимости, не обошлось без путевых впечатлений Чичикова. Дорога, как отмечено современным исследователем, «служит в поэме еще и испытанием героя, испытанием его способности выйти за пределы собственного кругозора» [6, с. 85]. Мотив пути, вероятно, не менее важен для углубления семантики оппозиции «правильный» – «неправильный», – она достигает конкретного, предметного воплощения в главе о Плюшкине. В описании поместья Плюшкина автор развивает пейзажные мотивы, намеченные в предыдущих главах. Здесь же они получают смысловое завершение и единство.

Первая часть пейзажа целиком дается в кругозоре Чичикова; но и автор, в свою очередь, словно проникает в кругозор персонажа, комментирует, оценивает то, что могло бы не соответствовать характеру Чичикова. Очевидно, Гоголь своим присутствием в описании, с одной стороны, приобщает увиденное к восприятию читателя, а с другой – к

сознанию самого Чичикова. Таким образом, используемый писателем прием «двойного освещения» незаметно подготавливает сдвиг в нравственном чувстве героя. В пейзаже, данном, на первый взгляд, через восприятие Чичикова, выделяется стилистика, отсылающая к позиции именно автора-повествователя: «балкончики покосились и почернели даже не живописно»; «росла всякая дрянь»; «две деревенские церкви: опустевшая деревянная и каменная, с желтенькими стенами, испятнанная. Каким-то дряхлым инвалидом глядел сей странный замок<...>» [4, с. 110].

Автор узнается и по его пристрастию к живописанию. Но в тексте есть нечто такое, что уж никак не может быть соотнесено с точкой зрения Чичикова, – недоумение по поводу того, что балкончики «почернели» так безобразно, что в них не было ничего «живописного». Это взгляд, конечно же, художника. К нему примыкает и балладный образ, используемый Гоголем («странный замок») и соотнесенный с физически ощутимым образом «дряхлого инвалида». Нет ничего даже незначительно «живописного», а следовательно, и нечего «возвести в перл создания». Разговорное «росла всякая дрянь», означающее, что земля «высохла», «выродилась»¹, мог мысленно произнести как Чичиков, так и автор.

Рассказ о живописном саде составляет вторую часть пейзажа, но он включен исключительно в кругозор автора. Путь к художественному, символическому смыслу пейзажа Чичикову закрыт. Реминисценции, отсылающие к Данте, Шекспиру, Карамзину, фольклору [9, с. 68-69], подтверждают сказанное. Пейзаж имеет «суммирующее» значение. Он является как «знакомый незнакомец». Кроме того, описывая сад, Гоголь непринужденно использует неоднородные семантико-стилистические фигуры: сад, «заросший и заглохлый» – сад «был один живописен в своем картинном опустении»; «зеленые и неправильные трепетолитные купола» – береза «как правильная мраморная сверкающая колонна» – «природа уничтожила грубоощутительную правильность» и т.д. Гоголь создает пейзаж в точном соответствии с тем идеалом, о котором поведал своему современнику: «Если бы я был художник, я бы изобрел особенного рода пейзаж <...> Я бы сцепил дерево с деревом, перепутал ветви, выбросил свет, где никто не ожидает его, вот какие пейзажи надо писать!» [1, с. 77].

¹ Думается, мотив «бесплодности» земли, а также образ сада в поэме Гоголя можно соотнести с древним культом «вспахивания земли»; в честь этого события пшеницу символически оплодотворяли открытием нильских плотин; разбивались «сады Осириса»; в начале ноября устраивалось ритуальное вспахивание земли и ритуальный сев [13].

Поражает, с какой последовательностью и интенсивностью Гоголь использует одни и те же слова и словесные формы для выражения художественной идеи пейзажа. Почти все детали картины знакомы по предыдущим описаниям. Символический образ сада венчает словесный ряд, который был связан с точкой зрения, ценностной позицией автора. Поражает также пространственная уплотненность обрисованного сада, особенно бросающаяся в глаза, если сравнить ее с «опустевшей» землей помещиков.

Мотив неплодородной земли в мире Манилова подчеркивался указанием на «покатые горы». При этом упоминался еще и лес, но в том-то и дело, что «темнеющий лес» как будто и не входил в мир Манилова, поскольку он располагался по ту сторону маниловского мира («в стороне»). Естественна аналогия и с садом в губернском городе: он «состоял из тоненьких деревьев, дурно принявшихся, с подпорками внизу, в виде треугольников» [4, с. 9]. Лишь в главе о Плюшкине, описывая сад, Гоголь вводит мотив возродившейся земли. Но плодородная земля, солнце, небо также находятся по ту сторону, они словно не причастны к миру Плюшкина: «сад, выходявший за село и потом пропадавший в поле» [4, с. 110].

В гоголевском описании сглаживаются контрастные значения «темного». Что же касается оппозиции «правильный» – «неправильный», то она и вовсе снимается («зелеными и неправильными...», «береза как правильная»); здесь поэтична даже «узкая дорожка». И то, и другое, сотворенное совместными усилиями природы и искусства, прекрасно согласуется с законами красоты и симметрии, с идеей «плодородной земли». Интересно, что тут достигает финала даже цветовая деталь: подпорки в виде «треугольников», «выкрашенных зеленою масляною краскою». В изображении двора Плюшкина зеленый цвет становится символом смерти: «Зеленая плесень уже покрыла ветхое дерево на ограде и воротах». Мотив смерти усиливается в изображении внутреннего пространства Плюшкина: «широкие сени, от которых подуло ветром, как из погреба»; «комната темная, чуть-чуть озаренная светом» [4, с. 111].

В поэме «Мертвые души» пейзаж наделяется многоуровневым семантическим и повествовательным планом. К первому уровню можно отнести воображаемый, идеальный пейзаж, функционирующий в контексте лирической темы произведения. Он включен исключительно в кругозор автора, служит границей между миром Чичикова, помещиков и идеальным миром Гоголя. Ко второму плану относится пейзаж, подразумевающий «известные виды», соотнесенный с темой «мертвых

душ» и выполняющий здесь функцию типизации. Но второй план пейзажной стратегии не является линейным: он наделен семантическим многоголосием, сменой субъектов восприятия, совмещением точек зрения. Подвижность семантики пейзажа служит «разоблачению» линейного жизненного пути героев. Повторяющиеся детали, включенные в сферу авторского восприятия, благодаря именно их повторяемости обретают многозначность символа, сглаживают сатирическую, типизирующую направленность пейзажа, обнаруживают неявные связи с лирическими отступлениями в поэме. Персонаж описывается, с одной стороны, с точки его пассивного созерцания собственного существования, в единстве с пошлым окружением (кругозор и окружение персонажа мыслится как нечто замкнутое); и с творчески активной позиции автора-повествователя, размыкающего эту замкнутость и озаряющего ее мыслью о духовных началах человеческой жизни.

Литература:

1. *Анненков П.В.* Гоголь в Риме летом 1841 года // Анненков П.В. Литературные воспоминания. – М.: Правда, 1989. – 688 с.
2. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
3. *Виротайнен М.Н.* Исторические метаморфозы русской словесности. СПб.: Амфора, 2007. – 495 с.
4. *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений в восьми томах. – Т. 5. – М.: Правда, 1984. – 319 с.
5. *Добин Е.С.* Сюжет и действительность. Искусство детали. – Л.: Советский писатель, 1981, – 432 с.
6. *Кривонос В.Ш.* «Мертвые души» Гоголя: дорожные виды // Новый филологический вестник. – 2010. – №1. – С. 82–91.
7. *Лотман Ю.М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.
8. *Мани Ю.В.* Поэтика Гоголя. – М.: Художественная литература, 1989. – 413 с.
9. *Смирнова Е.А.* Поэма Гоголя «Мертвые души». – Л.: Наука (ленинградское отделение), 1987. – 201 с.
10. *Тамарченко Н.Д.* Точка зрения // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М.: Высшая школа, 2004. – С. 379–389.
11. *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – 352 с.
12. *Элиаде М.* Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения. Перев. с англ. – М.: Ладомир, 1999. (Электронная версия). Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/comporative_bogoslov/eliade/09.php. (дата обращения 03.01.2013).