

УДК 821.161.1

ОБРАЗ ПЕТЕРБУРГА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ А.Н.ТОЛСТОГО

© 2011 г.

Т.П. Комышкова

Нижегородский государственный педагогический университет

tat-com@yandex.ru

Поступила в редакцию 18.02.2011

Рассматриваются основные составляющие образа Петербурга, созданного А.Н. Толстым в произведениях 1920–1940-х годов, динамика этого образа, творческое освоение традиции в изображении Петербурга и трактовки его роли в судьбах России.

Ключевые слова: петербургский текст, литературная традиция, художественное пространство, мифологема.

Можно без преувеличения сказать, что главная тема А.Н. Толстого – тема Петра Первого. Начиная с 1918 года она присутствует в его творчестве в том или ином виде – изображением самого Петра, его деятельности и личности, картиной петровской эпохи и, наконец, образом его детища, Петербурга, где происходят события, современные автору. Истоки этих событий Толстой ищет в петровской эпохе; сам город предстает в характерной для писателя манере, основанной на переосмыслении классических традиций.

В русской классической литературе сложилась традиция изображения Петербурга, в которой отразилось понимание духа города, его исторической роли в жизни России. Эта традиция получила осмысление в трудах отечественных литературоведов, в первую очередь, В.Н. Топорова [1], С.Г. Бочарова [2], породив идею петербургского текста литературы (термин, предложенный В.Н. Топоровым). Петербургский текст в основе своей имеет несколько опорных образов: вода, камень и гармонирующая с ними зелень. Эти символы неизбежно лежат в основе философско-эстетических трактовок образа Петербурга: «Водно-каменное пространство русской столицы – таков петербургский пейзаж. Трехсотлетнюю историю Петербурга можно увидеть с этой, пейзажной точки зрения, как борьбу природных сил, за которой – силы духовные, они и определяли в петербургской истории оценку этого единственного на земле небывало противоречивого города. Что он, что его символ – Пётр-камень как основание Церкви, город святого Петра, или новый Вавилон, апокалипсическая блудница, сидящая на водах

многих (Откр. 17,1), какую в лике родного города увидел в начале XX века задушевный друг Блока, Евгений Иванов?» [2, с. 347].

Подробные описания Петербурга не часто присутствуют в толстовских текстах. Наиболее объемная характеристика города открывает трилогию «Хождение по мукам»; в ней отчетливо видна традиция и собственное видение образа. *Сторонний наблюдатель из какого-нибудь заросшего липами захолустного переулочка, попадая в Петербург, испытывал в минуты внимания сложное чувство умственного возбуждения и душевной придавленности. Бродя по прямым и туманным улицам, мимо мрачных домов с темными окнами, <...> глядя подолгу на многоводный и хмурый простор Невы, на голубоватые линии домов с зажженными ещё до темноты фонарями, с колоннадами уютных и нерадостных дворцов, с нерусской, пронзительной высотой Петропавловского собора, с бедными лодочками, ныряющими в темной воде, с бесчисленными барками сырых дров, вдоль гранитных набережных, заглядывая в лица прохожих – озабоченные и бледные, с глазами, как городская муть, – видя и внимая всему этому, сторонний наблюдатель – благонамеренный – прятал голову поглубже в воротник, а неблагонамеренный начинал думать, что хорошо бы ударить со всей силой, разбить вдребезги это застывшее очарование* (Толстой А.Н. Сёстры [4, 5, с. 9]).

В этом описании традиционные детали образа Петербурга – вода и камень; застывшее в камне очарование и камень как символ государственной власти и духовной опоры: *пронзительной высотой Петропавловского собора, пушкин-*

ская деталь: *многоводная Нева и бедные лодочки*. Традиционна и эмоциональная реакция на противоречия города: *сложное чувство умственного возбуждения и душевной придавленности*. Традиционна некоторая антропоморфность образа, обозначенная Толстым как дух города: *Петербург, как всякий город, жил единой жизнью, напряженной и озабоченной, но она не была слита с тем, что можно назвать духом города <...>. Дух разрушения был во всем...* [4, 5, с. 11].

В русле традиции находится и понимание сути Петербурга – ошибка, блестящая ошибка (Карамзин) или проклятая ошибка (Анненский). У Толстого дух города, задуманного, как оплот порядка, государственности, разрушает его изнутри: *Центральная сила <...> не была слита с тем, что можно назвать духом города: центральная сила стремилась создать порядок, спокойствие и целесообразность, дух города стремился разрушить эту силу. Дух разрушения был во всем...* [4, 5, с. 11]. Жизнь Петербурга – воплощение дисгармонии, разрушения: *Разрушение считалось хорошим вкусом, невращения – признаком утонченности* [4, 5, с. 11].

Отталкиваясь от сложившейся традиции, Толстой создает собственный образ, в котором многое определено мифологическими координатами художественного сознания писателя. Характерно, что в произведениях о современности, Толстой называет город Петербургом (а не новым именем Петроград), подчеркивая единство исторических эпох и их преемственность, соединяя историю, определяемую сменой событий, и особое мифологическое ощущение времени, характеризующее его цикличностью.

В образе Петербурга определяющими являются переосмысленные древнеславянские мифологемы, в первую очередь мифологема **вода**. Знаки воды становятся символом разрушения, нравственного падения города. Пейзажи Петербурга наполнены сыростью, дождем, туманом. А.М. Крюкова подмечает характерность подобного рода пейзажа для Толстого 1920-х годов: энтропия передает общее оценочное состояние писателя: «Образ смерти и увядания наиболее полно выражает внутренний мир первых произведений Толстого, посвященных современности» [3, с. 243].

Мокрый пейзаж Петербурга в сознании Толстого амбивалентен. Так, в повести «День Петра» (1918) победа человека над природой, ознаменовавшая закладку Петербурга, для Толстого – победа нового мышления над косностью, традицией; царь Пётр, *сидя на пустошах и бо-*

лотах, перестраивает землю, само сознание русских людей. **Вода** – болото, символ разлада гармонии, застоя социальной жизни, смерти. **Ветер** вбирает в себя значение ‘вода’, коррелируя с образами **море, корабль, туман, дождь**. В «Дне Петра» застойной жизни традиции противопоставлен мокрый ветер, ветер с моря, сквозняк, свежий ветер, несущий перемены Руси, приметам которой являются торговые и военные корабли: *Вот так погода! Хорошая погода! Морская, крепкая, сквозняк! С удовольствием, раздувая ноздри, вдыхал царь Петр соленый, сырой ветер, гнавший где-то по морю торговые, полные товаров суда, многопушечные корабли, выдувавший из всех закоулков залежалый дух российский* [4, 3, с. 84]. Через двести лет сырой ветер превратится в дождь, созидание обернется разрушением, болото напомнит о себе туманами, призраками, порождающими бред, сумасшествие, разрушение.

Мифология образа Петербурга складывается не только из традиционных для Толстого мифологем, берущих начало в древнеславянском мифе. Другие составляющие мифологизированного образа Петербурга – городские легенды и уже упоминавшаяся литературная традиция. А.М. Крюкова [4, 3, с. 240] подмечает особенность создания Толстым мифа о Петербурге: оставляя за пределами повествования исторический факт «проклятия» города царицей Евдокией, фразу *Петербургу быть пусто* писатель приписывает народной молве, так же как образы, созданные Пушкиным и Гоголем, осмысливаются как городские легенды, мифы: *Так, с тех пор, должно быть, и повелось думать, что с Петербургом дело нечисто. <...> То в полночь, в бурю и высокую воду, сорвался с гранитной скалы и скакал по камням медный император. То к проезжему в карете тайному советнику липнул к стеклу и приставал мертвец – мертвый чиновник. Много таких рассказней ходило по городу* [4, 5, с. 10].

Обращение к образам, созданным Пушкиным и Гоголем, неслучайно; именно традиция этих писателей более всего ощущается в толстовском образе Петербурга.

Мертвый чиновник из петербургского мифа отсылает к «Шинели», что позволяет понять внутренний философский контекст романа. С.Г. Бочаров, размышляя о становлении сюжетов русской литературы в статье «Холод, стыд, свобода», напоминает о традиции рассматривать повесть Гоголя как историю грехопадения, причем, совершённого не в раю, но в «ледяном аду» [5, с. 206]. Время действия в «Шинели» трактуется как символ **космического** холода,

вынуждающего людей спасаться от него, облекаясь в вещи. Таким образом, вещный мир повести – намек на сюжет сотворения мира, а финал сюжета – срывание мертвым чиновником *всяких шинелей* с плеч встреченных им прохожих – аллюзия к сюжету о Страшном суде. В свою очередь, толстовская аллюзия к «Шинели» ставит текст «Хождения по мукам» в ряд произведений, интерпретирующих вечный сюжет. Образ Петербурга в трилогии имеет внутреннюю динамику – от рождения к умиранию. Изображение петербургских нравов в первой части романа «Сестры» прочитывается как обнажение внутренней сути духа города. Угарный бред предвоенного Петербурга перетекает в ненависть и злобу Петербурга революционного, в начале второй книги – «Восемнадцатый год» – Петербург предстает пространством смерти, где погибает Дашин ребенок, сама она существует в состоянии медленного угасания, рушится надежда Телегина на счастье.

Медный император, *Медный всадник* – символ государственности, истории – для Толстого образ устойчивый, как и сама от Пушкина идущая оппозиция государства и человека. У Толстого она приобретает характер противостояния государственного, социального и народного, природного начал. Человек своими действиями разрушает изначальную гармонию природы, внося хаос в социальную жизнь, гармонизируя свою жизнь с жизнью природы, тем самым получает возможность уравновесить свои отношения с государством. Эта мысль с особой отчетливостью возникает в конце творческого пути писателя. Осмысливая исторические судьбы России из другого рубежного времени – первых месяцев Великой Отечественной войны, Толстой снова обращается к пушкинскому образу, найдя емкую формулу примирения природного, народного и государственного, исторического в постпетровское время: *Народ сообразил свои выгоды, и пошел за Медным всадником, поднявшим коня на берегу Невы, указывая путь в великое будущее* [4, 10, с. 507]. Выгоду строить культуру и науку, как следует из логики дальнейших авторских размышлений.

Образы, созданные Пушкиным и Гоголем, – краеугольные камни творимого Толстым мифа; в этом сказались и его личные литературные пристрастия, и общая традиция создания образа Петербурга. Кроме того, Пушкин и Гоголь – ключевые фигуры «имплицитного» мифа [5] о русской литературе, созданного в начале XX века. Контуры этого мифа обрисовал С.Г. Бочаров, опираясь на работы Вяч. Иванова и В.В. Розанова: «Можно сказать, что Розанов

создал миф о Пушкине как о потерянном рае нашей литературы <...>, самое же событие “потери” у него олицетворялось с именами Гоголя и Лермонтова...» [2, с. 200].

Толстой в своих литературных ориентирах прошел путь от Гоголя к Пушкину (путь толстовского «освоения» литературной традиции подробно и убедительно рассмотрен А.М. Крюковой [3]). Динамика образа Петербурга в художественном сознании Толстого также организована направлением от Гоголя к Пушкину. При этом в пушкинском образе Толстому ближе картины, рисующие изначальное состояние города, ту стадию, когда контуры города ещё едва ясны, вода еще не оделась камнем. К такой трактовке образа Толстой идет постепенно.

В рассказе 1924 года «Василий Сучков», имеющем характерный подзаголовок «картинки нравов Петербургской стороны», в петербургском пейзаже остался лишь намек на величественный облик: *Дальше видны... крыши Васильевского острова, выцветшие купола. Дальше на восток – колоннады корпусов Академии наук, рогатая ростральная колонна, а за туманами – все неяснее, все голубее – арки мостов, купол Исаакия, игла над крепостью, поблескивающая, как щель в небе* [4, 4, с. 113]. А место действия – Петербургская сторона с приметам, характерными для провинциального пейзажа: доминированием смыслов «ограниченность», «грязь», «скука», «запустение». *Скучно в воскресный полдень на Петербургской стороне и на улицах, где не прозвонит трамвай. Пустынно, бедно. И чудится – за пыльными окошечками, за покосившимися воротами, в деревянных домиках на поросших травой дворах, домишках, глядевших одним чердачным окошком из-за кирпичных каких-то развалин, так бы и задремала навеки эта сторона, оставь ее в покое* [4, 4, с. 106]. *На Петровском острове, в шагах тридцати от озера, стоит небольшая мыза. Ветхий забор ее одной стороной выходит на травянистый берег Малой Невы ... Другим краем забор спускается в тихий затон – гавань и кладбище землечерпалок* [4, 4, с. 113]. *На пустырях догивали домишки едва ли не времени Петра – какие-то почерневшие от непогоды хуторки с недоброй жизнью* [4, 4, с. 122]. Такой образ Петербурга сопоставим с пейзажем уездного города, где также доминируют указанные выше смыслы: *Деревянный домик матери, в четыре окна на улицу, врос за эти годы в землю, покривился* [4, 4, с. 55]. *Буженинов обогнул развалины и в шагах в пятидесяти увидел два освещенных окошка деревянного домика, выходившего задом на пустырь. Свет падал на кучу щебня, ржавого му-*

сора, битой посуды» («Голубые города») [4, 4, с. 79].

«Превращение» Петербурга в «провинциальное» пространство свидетельствует о переструктурировании всего пространственного образа России. Поэтика пространства сформировалась в сознании писателя еще в 1910-е годы: местом действия произведений Толстого было Заволжье, знаковое для писателя пространство. Его семантика формировалась под влиянием гоголевской эстетики. Гоголевский Миргород – мир-город – образ, сообщающий провинции черты модели мироустройства. Толстовское Заволжье, захолустье, серединная часть родины, – образ, который, как справедливо замечает А.М. Крюкова, «станет художественно-идеологическим центром не только названного цикла, но раннего творчества Толстого в целом» [3, с. 117]. Символом гармонического начала мира является для писателя Волга.

В 1920-е годы центр художественного пространства переместится из провинции в столичные города – Петербург и Москву, и Петербург окажется противопоставленным всей России. Эта оппозиция выражена в первых строках петербургского пейзажа «Хождения по мукам»: *Сторонний наблюдатель из какого-нибудь захолустья липами захолустного переулка, попадая в Петербург...* [4, 5, с. 9]. А.М. Крюкова замечает, что определение *захолустья* появилось в романе в редакции 1943 года, сменив слово *московский*; «отчего произошла утрата смысла или, во всяком случае, его художественная разбалансированность» [3, с. 241]. Безусловно, в художественной структуре романа, Петербург явно противопоставлен Москве. Однако не менее важна другая оппозиция: Петербург – Волга, на разных структурных уровнях мифологических представлений символизирующая антитезы «государство» – «природа», «камень» – «вода», «ад» – «рай». Именно Волга, волжский пейзаж мыслится в «Хождении по мукам» в качестве идеального пространства, символа гармонии и любви, составляющей суть жизни природы и людей. Волжский пейзаж обладает чертами идиллического, призван обозначить смысл изначального, райского места. «*Как из ада на волю вырвалась*», – сформулирует Даша ощущение изначальной гармонии [4, 5, с. 82]. Московские пейзажи предстают как бы продолжением природных. Связь с гоголевским пониманием образа России ощущается в дальнейшей организации пространства трилогии: действие во второй и третьей книгах происхо-

дит на берегах Дона и Волги, герои Толстого покидают Петербург, обретение дома (России) связано для героев с Москвой.

Привнесение природных и «провинциальных» элементов в петербургский пейзаж снимает противопоставленность Петербурга и России. Завершает этот процесс образ, возникающий в романе «Пётр Первый».

А.М. Крюкова указывает на парадокс: в романе о Петре нет образа Петербурга. Это не совсем так. Образ города появится в третьей, неоконченной книге романа панорамой строящегося Петербурга. В оценке замысла Петра, вложенной в уста Алексея Бровкина, отдаленно звучит тема ошибки: *Места у нас даже очень весёлые: пониже по взморью, и в стороне, где Дудургофская мыза. Травы – по пояс, рожи берёзовые – шапка валится, и рожь. И всякая овощь родится, и ягода... В самом невском устье, конечно, – топь, дичь. Но государь почему-то именно тут облюбовал город* [4, 7, с. 686]. Однако ядро петербургского пейзажа составляют образы, сочетающие значения «вода» и «дерево». Панорама строящегося Петербурга гармонирует с природным пространством: *По всей площади ветром рябило воду <...> ...здесь стояла бревенчатая, проконопаченная мохом церковка – Троицкий собор, да неподалёку от него – ближе к реке – дом Петра Алексеевича, – чисто рубленая изба в две горницы, снаружи обшитая тёмом и выкрашенная под кирпич <...> Сразу в лицо задул сильный, сырой весенний ветер. По всему Фомину острову, как называли его в старину, – а теперь Петербургской стороной, – шумели сосны так мягко и могуче, будто из бездны бездн голубого неба лилась река* [4, 7, с. 695, 694]. Мифологический образ единения воды и неба как будто повторяет идиллический волжский пейзаж: *По всему белому пароходу играли жидкие отсветы солнца, на воду было больно смотреть, – река сияла и переливалась. <...> В небе стояли кучевые облака с синеватыми днищами, от них в небесно-желтоватую бездну реки падали белые тени («Сёстры»)* [4, 5, с. 82].

Общее чувство гармонии в описании Петербурга поддержано совпадением оценок рассказчика (автора) и персонажей: *Петр Алексеевич <...> начал глядеть на крутящиеся весенние облака, на быстрые тени, пролетающие по лужам и полянкам, на яростное – сквозь прорыв облаков – бездрёмное солнце за Васильевским островом <...>. “Парадиз! – сказал. – Ей-ей, Данилыч, земной рай... Морем пахнет...”* [4, 7, с. 698].

Так к 1940-м годам принципиально изменилась оценка Петербурга: *Как из ада на волю вырвалась. – Земной рай*. Характерно, что гармоничный петербургский пейзаж появляется в третьей, заключительной (хотя и неоконченной) книге «Петра Первого». При всем многообразии «географии» романа, ни разу действие не соотнесено с Волгой. Как будто разрушение старого уклада, укрепление государственности, открывающая простор для кипучей деятельности умных и по-своему талантливых людей, оттесняло идеальное начало на задний план, разрушая космические связи и открывая дорогу хаосу. Темы, намеченные в завершающей части, связаны со сторонами жизни, всегда символизировавшими для Толстого созидание: любовь (Петра и Екатерины, царевны Натальи и Гаврилы Бровкина), искусство (затея царевны Натальи создать театр), материнское начало. Разрешение противостояния государственное – природное, отразившееся в переосмыслении пушкинского образа: *Народ сообразил свои выгоды, и пошел за*

Медным всадником, – находит отражение в финальных чертах мифологизированного образа Петербурга, созданного А. Толстым.

Список литературы

1. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. СПб.: Наука, 2003. 616 с.
2. Бочаров, С.Г. Петербургский пейзаж: камень, вода, человек / Филологические сюжеты. М.: Языки славянских культур, 2007. 653 с.
3. Крюкова А.М. А.Н. Толстой и русская литература. Творческая индивидуальность в литературном процессе. М.: Наука, 1990. 260 с.
4. Цитаты из произведений А.Н. Толстого приводятся по изданию: Толстой А.Н. Собрание сочинений в 10 томах. М., 1958–1961. После запятой указываются том и страница.
5. Бочаров, С.Г. Холод, стыд, свобода. История литературы sub specie Священной истории / Филологические сюжеты. М.: Языки славянских культур, 2007. 653 с.
6. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 407 с.

THE IMAGE OF ST. PETERSBURG IN A.N. TOLSTOY'S LITERARY CONSCIOUSNESS

T.P. Komyschkova

The author considers the main components of St. Petersburg's image created by A.N. Tolstoy in his novels written in 1920s–1930s, the dynamics of this image, creative development of tradition in the image of St. Petersburg and the interpretation of its role in Russia's destinies.

Keywords: St. Petersburg text, literary tradition, art space, mythologem.