

УДК 821.161.1.09

Кравченко О.А.,
кандидат филологических наук,
Донецкий национальный университет

“ХУДОЖНИК ПЕТЕРБУРГСКИЙ”: ОБРАЗЫ ГЕРОЕВ-ТВОРЦОВ В “ПЕТЕРБУРГСКИХ ПОВЕСТЯХ” ГОГОЛЯ

Аполлон Григорьев назвал направление, сформировавшееся в русской литературе 30–40 годов, “петербургской литературой”. При этом Гоголь назван фактическим зачинателем этого направления, воссоздавшем в своем “ледяном, беспощадном, бессердечном даже рассказе” [7, 252] город значительных лиц, хлестаковых и поручиков пироговых. Гоголевский вклад в создание “петербургского текста русской литературы” (концепция В. Топорова) означен приданием городу миражно-фантастической окраски. Петербургский демонизм Гоголя принципиально отличен от пушкинского, охарактеризованного в работе русского историка Н. Ульянова как “светлый и изящный” [Цит. по: 1, 171]. Ю. Барабаш объясняет этот факт гоголевской вне-положенностью петербургскому пространству, нежинско-миргородской родословной писателя. Исследователь отмечает: “В культурной памяти [Гоголя – О.К.] живет иной миф, миф обетованного Киева (из письма к М. Максимовичу: “Он наш, он не их...”), и имплицитно он оппонирует имперскому мифу Петербурга, который демонизируется, десакрализуется” [1, 170]. “Малороссийство” Гоголя предопределяет его отношение к Петербургу как к **иному**, удивительному, но при этом враждебному и зловещему миру.

Этот взгляд **чужого**, изначальная вненаходимость петербургскому топосу обуславливает гоголевский акцент на инфернальной природе северной столицы. Для Гоголя Петербург – это воплощение извращенности всего хода русской истории, мыслимой писателем от идеального прошлого, т.е. от Киева. “Петербургские записки 1836 года” открываются описанием абсурдного геополитического движения “к ледяному плюсу” : “...В самом деле, куда забросило русскую столицу – на край света! Странный народ русский: была столица в Киеве – здесь слишком тепло, мало холоду; переехала русская столица в Москву – нет, и тут мало холода: подавай Бог Петербург! Выкинет штуку русская столица, если подсоседится к ледяному полюсу. Я говорю это потому, что у ней слюна катится поглядеть вблизи на белых медведей” [6, Т. 6, 107].

В противопоставлении теплоте и родному Киеву “ледяного зона” (М. Вайскопф) бесконечной петербургской зимы утверждается “эксцентрическая” по определению М. Лотмана¹⁵, природа города, расположенного “на краю” культурного пространства. Идея “края” Гоголем гиперболизирована: это не просто берег моря и

¹⁵“Эксцентрический город расположен “на краю” культурного пространства: на берегу моря, в устье реки. Здесь актуализируется не антитеза “земля / небо”, а оппозиция “естественное / искусственное”. Это город, созданный вопреки Природе и находящийся в борьбе с нею...” [11, 10].

устье реки, но предельная противоестественность, “беспорядок природы”, обнаруживающий извращенность бытийных основ¹⁶.

Будучи столицей, Петербург есть олицетворение государства, т.е. само это государство в некотором идеальном смысле. Петербург-город вместе с тем есть Петербург-мир, законы которого проявлены на разных уровнях существования. Так легко может быть прослежена географически-бюрократическая всеобщность: “Россия такая чудесная земля, что если скажешь об одном коллежском асессоре, то все коллежские асессоры от Риги до Камчатки, непременно примут на свой счет. То же разумей и о всех чинах и званиях” [6, Т. 3, 48]. Эта рижско-камчатская параллель задает представление о Петербурге не только как административном, но и священном центре, являющем собой, однако, средоточие не божественных, а дьявольских сил, персонифицированных в образах демона, мечты и играющей с нами судьбы.

В исследованиях “Петербургских повестей” в качестве проводника и агента inferнальных сил часто выступает женское начало. Так В. Кривонос отмечает, что “женская топка в “Петербургских повестях” внутренне связана с гоголевским мифом Петербурга, воплощающего в своем облике черты блудницы вавилонской” [9, 67–68]. С. Бочаров в статье о петербургском пейзаже также пишет о “новом Вавилоне, апокалиптической блуднице, сидящей на водах многих (Откр. 17, 1)”, противопоставляя при этом женско-водному началу символ “Петра-камня как основания Церкви” [3, 347].

Мы полагаем, что исследование гоголевского “петербургского текста” должно включать в себя проблему творца и законов творения, что предопределено мифологемой Петра, но не апостола, а царя-ремесленника, “строителя чудотворного”. Интересна в этом отношении одна из версий стилизованной легенды об основании Петербурга из повести В. Одоевского “Сильфида”: “Стали строить город, но что положат камень, то всосет болото; много уже камней навалили, скалу на скалу, бревно на бревно, но болото все в себя принимает и наверху земли одно топь остается. Между тем царь сострил корабль, оглянулся: смотрит, нет еще его города. “Ничего вы не умеете делать” – сказал он своим людям и с сим словом начал поднимать скалу за скалою и ковать на воздухе. Так выстроил он целый город и опустил его на землю” [Цит. по: 11, 15]. Подобные легенды иллюстрируют сатанинскую природу города, а за его основателем утверждают славу антихриста¹⁷. Причем, демоническая деятельность Петра связана не только с ремеслом строителя, но и цирюльника. Как указывает М. Вайскопф, “среди прочего сатанинский замысел усматривался народом в заботах императора-“антихриста” об изменении наружности подданных – прежде всего в обезличивающем бритье как умалении и искажении “образа и подобия”

¹⁶“Свіжий погляд оповідача (людини з сторони) помічає, що місто стоїть на чужій землі (“в стране финнов”), що тут Північ, а не любий йому Південь, що все переповнене “странностями” [8, 58].

¹⁷ “Архітектор північного світу – сатана. Він повнокровний господар. Знаки його царювання в усьому: в атмосфері брехні, фальшування, обману, у химерній режисурі життя...” [8, 58].

Божия”... [4, 332]. Примечательно, что Гоголь затронул эту тему в письме к Погодину, утвердив за Петром сатанинские атрибуты: “Какая смешная смесь во время Петра, когда Русь превратилась в цирюльню, битком набитую народом: один сам подставлял бороду, другому насильно брили. Вообразите, что один бранит антихристову новизну, а между тем хочет сделать новомодный поклон” [Цит. по: 4, 332].

Таким образом, актуализация мифа об inferнальном творце города позволяет высказать предположение о том, что в “петербургских повестях” тип художника ориентирован на мифологию царственного основателя, несет в себе родовые признаки этого мифа: противоестественную и демоническую природу творения. Такому художнику противостоит в цикле художник вне-петербургский. Созданные в Италии и в монастырской обители картины объединяет единая характеристика: это “чудо кисти”, и чудо это – “святая, высшая сила” и “величавая идея созданья, могучая красота мысли” [6, Т. 3, 103].

Вне-петербургские шедевры образуют оппозицию петербургским творениям: “жалкой, бесчувственной mine нищей старухи” на картине Пискарева и бесчисленным Марсам, Байронам, Кориннам и Аспазиям Чарткова. При этом важно отметить, что в круг петербургских художников должны войти и такие персонажи, как жестянщик Шиллер, цирюльник Иван Яковлевич, и портной Петрович. Основания для этого также находим в мифе о творце-строителе, о демиурге, объединившем в своем создании искусство и ремесло. Кроме того, данный подход опирается на особенности гоголевской поэтики вещи. М. Вайскопф отмечает: “Каждой вещи присущ особый символический код, придающий ей суверенное значение в системе гоголевского мироустройства” [5, 47]. Вещный мир Гоголя – это объективация эйдосов, идеальных прообразов бытия (шинель – это “светлый гость” и “подруга жизни”; бумажки, сыплемые на голову Акакия Акакиевича сослуживцами – вселенский холод отчуждения и одиночества). В силу этого, творцы вещей, как и художники причастны к устройству мира, к созданию петербургского космоса.

Такая перспектива позволяет переосмыслить некоторые традиционные трактовки. Так судьба Пискарева прочитывается в свете романтической эстетики, а повесть в целом интерпретируется с акцентом на контрасте трагической судьбы возвышенного мечтателя и любовных похождения пошляка-поручика. А между тем, продуктивное со-противопоставление может быть осуществлено также по линии художник-мастеровой. Прежде всего, следует отметить причастность Пискарева и Шиллера к онтологическому беспорядку Петербурга, в котором “какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе” [6, Т. 3, 21]. У Шиллера этот беспорядок преобразуется “в кучу железных винтов, слесарных инструментов, блестящих кофейников и подсвечников” [6, Т. 3, 34]; в комнате же Пискарева “художественный вздор” несет на себе черты зловещего крушения: это “гипсовые руки и ноги, сделавшиеся кофейными от времени и пыли, изломанные живописные станки, опрокинутая

палитра” [6, Т. 3, 14–15]. Перед нами – дьявольские мастерские, и обитатели их созидавая – разрушают, сами того не осознавая, являются демоническими посредниками. Их деятельность, по слову религиозного живописца (“Портрет”, редакция “Арабесок”) – есть “разрушение законов природы”, прорыв антихриста в мир, это то “ужасное могущество беса”, который во все силится проникнуть: “в наши дела, в наши мысли и даже в самое вдохновение художника” [6, Т. 3, 282].

Демоническое начало в образе Пискарева не эксплицировано: “он застенчивый, беспечный, любящий тихо свое искусство, пьющий чай с двумя приятелями своими в маленькой комнатке, скромно толкующий о любимом предмете и вовсе небрегающий об излишнем” [6, Т. 3, 14]. Благостная идилличность этой характеристики травестируется сопоставленностью поведения Пискарева с привычками Шиллера, который, “...как немец,пил всегда вдохновенно, или с сапожником Гофманом, или с столяром Кунцом” [6, Т. 3, 39].

Имплицитно, на уровне поэтического кода, происходит “прорастание” бесовского начала в Пискареве-художнике. Код этот, на наш взгляд, связан с семантикой красного цвета и красной одежды. Можно предположить, что мерцания красного (красные рубашки рыбаков, краснеющая выпушка мундира, красный гроб бедняка, красный жилет Шиллера) воспроизводят гоголевский архетип красной свитки как знака дьявольского присутствия на определенном пространстве. Тот факт, что сюжет этот не фольклорный, а собственно гоголевский подчеркивает Е.Е. Левкиевская, говоря, что “мотив красной свитки не имеет прямых аналогий в народной культуре” [10, 403]. Интересно отметить, что при богатой цветовой палитре повести “Невский проспект” (“чиновники в зеленых вицмундирах”, “облитый золотом швейцар”, “яркая как заоблачный снег рука”, и др.), – основной собственно петербургский цвет – серый и бледный (“несколько бледных, совершенно бесцветных, как Петербург, дочерей” статского советника; “серенький мутный колорит” и т.п.). Символика серого цвета была осмыслена Андреем Белым как “воплощение небытия в бытие, придающее последнему призрачность”. “Серединность и двусмысленность” серого цвета как отношения черного к белому сообщает ему дьявольские коннотации. Андрей Белый отмечает, что “определением черта как юркого серого проходимца с насморком и хвостом, как у датской собаки, Мережковский заложил прочный фундамент для теософии цветов” [2, 201].

Важно отметить, что своим творчеством Пискарев не преодолевает дьявольскую серость, но либо углубляет ее в “кофейных от времени и пыли” гипсовых руках и ногах, либо – разнообразит ее красными тонами, не выходя при этом из демонического спектра¹⁸. Создаваемый Пискаревым мир и вещи этого

¹⁸ Апокалипсический смысл красного так концептуализирует Андрей Белый: “...впечатление красного создается отношением белого светоча к серой среде. Относительность, призрачность красного цвета – своего рода теософское открытие. Здесь враг открывается в последней своей нам доступной сущности – в пламенно-красном зареве адского огня. Следует помнить, что это – последний предел относительности – призрак призрака, способный, однако, оказаться реальнее реального, приняв очертания змия: “Вот большой красный дракон с семью головами и десятью рогами, и на головах его семь диадим: хвост его увлек с неба третью часть звезд” (Откровение)” [2, 204].

мира – все это проекции идеи разврата. Художник не только переживает собственной судьбой “разрыв мечты с существенностью”, но творчески-активно способствует онтологическим “разрывам”. “Художественный вздор” его картин – это реализация идеального прообраза дьявольского обмана и кажимости.

Как было отмечено М. Вайскопфом, вещи в гоголевском мире превосходят собственные прагматические смыслы, выходят за границы реально-бытового плана. “Каждой вещи присущ особый символический код, придающий ей суверенное значение в системе гоголевского мироустройства” [5, 47].

Рассмотрим же потенциальные смыслы вещей в пискаревской мастерской. Наряду с “нарисованной вниз головою нимфой” и неоконченным пейзажем, отмечаем перспективу комнаты “с растворенным окном, сквозь которое мелькает бледная Нева и бедные рыбаки в красных рубашках” [6, Т. 3, 15]. Эта перспектива особенно значима, поскольку в ней заложена “возможность инобытия”, те “изломы вещных впечатлений” [5, 47], на которых вырастает гоголевская фантастика. Отмечаем прежде всего внутреннюю рифму “бледной Невы” и “бедных рыбаков”. Эта ритмико-звуковая спаянность перерастает в устойчивое смысловое единство воды и одежды, преображающее пространство мастерской. Вскоре из того же окна открывается новая перспектива: “двор, где грязный водовоз лил воду, мерзнувшую на воздухе, и козлийный голос разносчика дребезжал: “Старого платья продать” [6, Т. 3, 25]. Один образ вмещает в себя другой: Нева оборачивается мерзнущей на воздухе водой, а красные рубашки – старым платьем. Это наблюдение позволяет предположить, что и другие пискаревские творения таят в себе оборотническую природу, развертываясь в некий образный спектр. Так “приятель, играющий на гитаре” преобразуется в исполнительницу “жалкого подобия старинного полонеза”, а стены, “запачканные красками” – в комнату с пыльной мебелью и паутиной на лепном карнизе. Ключевое же значение приобретает ипостась “красных рубашек” – “краснеющая выпушка мундира”: “сквозь непритворенную дверь другой комнаты блестел сапог со шпорой и краснела выпушка мундира; громкий мужской голос и женский смех раздавались без всякого принуждения” [6, Т. 3, 18]. Пискаревское творчество оказывается губительным как для мира, так и для него самого – это “его собственные мечты смеются над ним”, им производимый “художественный вздор” так же, как “мишурная образованность и страшное многолюдство столицы” святотатственно извращают красоту, чистоту, святость божественных черт. Восклицание “Боже, куда зашел он!” – это своего рода покаянный жест, осознание не только ужасности места, но и в контексте цикла – глубины опосредованной причастности к разврату. Пискаревское прозрение отзывается в словах Чаркова, “пробудившегося” от наваждения дьявольского портрета: “Боже! И погубить так безжалостно лучшие годы своей юности; истребить, погасить искру огня, может быть теплившегося в груди, может быть развившегося бы теперь в величии и красоте...” [6, Т. 3, 104].

Попытка Пискарева возратить миру “бесценную жемчужину” красоты оказывается тщетной в силу его собственной, художественной причастности к демоническому разрушению. Пискарев не в силах спасти не только красавицу, но и себя, и финальный отблеск его истории исполнен все того же зловещего красного цвета: “...моя досада смешивается с грустью, когда я вижу, как ломовой извозчик тащит красный, ничем не покрытый гроб бедняка...” [6, Т. 3, 31].

Со смертью Пискарева трагедийность дьявольских пульсаций красного цвета сменяется его комическим оттенком. Разгневанный, исполненный мщения Шиллер кричит “О, я не хочу иметь роги!”, при этом “лицо его было похоже на красное сукно его жилета” [6, Т. 3, 41]. Нежелание Шиллера “иметь роги”, подкрепленное аргументом “я немец, а не рогатая говядина”, все же не снимает с его образа дьявольских коннотаций. Шиллер изготавливает отличные шпоры немецкой работы. В символическом значении этой вещи сомневаться не придется, если вспомнить манеру ухаживания за блондинкой поручика Пирогова: “Мне нужно, моя миленькая, заказать шпоры. Вы можете мне сделать шпоры? хотя для того, чтобы любить Вас, вовсе не нужно шпор, а скорее бы уздечку” [6, Т. 3, 36]. В композиции же “Невского проспекта” сапог со шпорой в публичном доме, и шпоры, изготовленные Шиллером за пятнадцать рублей, – сближают Пискарева и Шиллера как анти-творцов. Каждый из них тем или иным образом причастен к развращению мира, к обманному свету фонарей Невского проспекта. Эта творческая “рогатость”¹⁹ объединяет художника и мастерового как собственно “петербургских”, т.е. демонических, “вавилонских”, кощунственных творцов. У М. Вайскопфа эта ситуация получает следующую аргументацию: “Мастер-ремесленник создает или меняет не только вещи как таковые, но и – с неизбежностью – самую сущность, “идею” вещей. <...> если заведомо пошлы и “мертвы” те предметы, которые он делает и чинит <...> то такой “творец” – дьявол” [5, 63].

Инфернальная природа “петербургского художника” генетически связана мифом о демоническом строителе города, и само имя его воссоздано в именах героев: это “одноглазый черт” Петрович с ногтем толстым и крепким, “как у черепахи череп” – аналогом дьявольского копыта, и “почтенный наш Андрей Петрович”, “заслуженный наш Андрей Петрович”, “олицетворивший того страшного демона, которого идеально изобразил Пушкин”. Цирюльник же Иван Яковлевич, отличавшийся нечистым запахом, – причастен Петру именно своими профессиональными занятиями: царь, как известно, не чуждался роли брадобрея.

Таким образом, в “Петербургских повестях” Гоголя статус творца и творения определяется причастностью к самому городу и его мифологии. Петербургский художник и ремесленник – ипостаси петербургского демона, соотносимого с фигурой царя Петра. Развращающей деятельности петербургских творцов противопоставлено усилие к изображению и утверждению силой искусства всего

¹⁹ В образе детски-простодушного Пискарева этот дьявольский атрибут хоть и завуалированном виде, но все же присутствует: “...он бросился со всех ног, как дикая коза, и выбежал на улицу” [6, Т. 3, 19].

“божественного и святого”. Однако преобразование мира оказывается возможным лишь вне петербургской серости жизни.

Литература

1. Барабаш Ю. “Художник петербургский!” (Гоголь, “Портрет”. – Шевченко, “Художник”. Четыре фрагмента) / Ю. Барабаш // Вопросы литературы. – 2002. – № 1. – С. 157–205.
2. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М., 1994.
3. Бочаров С. Петербургский пейзаж : камень, вода, человек / С. Бочаров // Филологические сюжеты. – М. : Языки славянских культур. – 2007. – С. 347–360.
4. Вайскопф М. Сюжет Гоголя : Морфология. Идеология. Контекст / М. Вайскопф. – М., 2002.
5. Вайскопф М. Поэтика петербургских повестей Гоголя (Приемы объективации и гипостазирования) / М. Вайскопф // Работы 1978–2003 годов. – М. : Новое литературное обозрение, 2003. – С.47–105.
6. Гоголь Н. В. Собр. соч. : в 6 т. / Н. В. Гоголь. – М., 1952–1953.
7. Григорьев Ап. Ф. Достоевский и школа сентиментального натурализма / Ап. Григорьев // Гоголь Н. В. Материалы и исследования. – М.-Л., 1936.
8. Ковальчук О. Г. Гоголь : буття і страх / О. Г. Ковальчук. – Ніжин, 2009.
9. Кривonos В. Ш. Мотив “связи женщины с чертом” в прозе Гоголя / В. Ш. Кривonos // Поэтика русской литературы : К 70-летию профессора Юрия Владимировича Манна : Сборник статей. – М., 2002. – С. 65–79.
10. Левкиевская Е. Е. “Белая свитка” и “красная свитка” в “Сорочинской ярмарке” Н. В. Гоголя / Е. Е. Левкиевская // Признаковое пространство культуры. – М., Библиотека института славяноведения РАН. – 2002. – С. 400–412.
11. Лотман М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю. М. Лотман // Избранные статьи. – В. 3 т. – Таллинн. – Т. 2. – С. 9–21.

Аннотация

В статье исследована амбивалентность образов героев-творцов петербургского цикла Н. Гоголя. Доказано, что функция этих образов состоит в разрушении мира, или же в усилии сохранения его сакральных начал. Причастность художника петербургской мифологеме царя-ремесленника определяет infernalную направленность его творчества.

Ключевые слова: петербургский текст, искусство – ремесло, сакральное – infernalное.

Анотація

У статті досліджено амбивалентність образів героїв-митців петербурзького циклу М. Гоголя. Доведено, що функція цих образів полягає в руйнації світу, або ж в зусиллі збереження його сакральних начал. Причетність художника до петербурзької міфологеми царя-ремісника визначає infernalну спрямованість його творчості.

Ключові слова: петербурзький текст, мистецтво – ремесло, сакральне – infernalне.

Summary

The article has analyzed ambivalent essence of the images of heroes-creators of Gogol's Petersburg circle. It has been proved that function of these images is destruction the world o an effort to preserve it's sacral principles. Artist's belonging to Petersburg' mythologema of tsar-artisan defines infernal direction of his creativity.

Keywords: text of St. Petersburg, art – craft, sacral – infernal.