
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 72.03:821.161.1

*И.А. Стеклова****ПРОСВЕЩЕНИЕ В ГРАНИЦАХ АРХИТЕКТУРЫ
(ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ А.С. ПУШКИНА)**

Сфера архитектуры в произведениях А.С. Пушкина раскрывается в статье как предметная область осмысления бытия с наглядным выражением эстетических и этических ценностей. Приводятся конкретные характеристики организации архитектурного пространства Петербурга, концентрирующие принципиальные для поэта, идейно весомые положения.

Ключевые слова: архитектура, поэзия, история, Петербург, А.С. Пушкин.

Смыслы архитектуры, как эхо безмолвия, неисчерпаемы по определению, что нашло подтверждение в художественной литературе, в частности в произведениях Н.В. Гоголя «Петербургские повести», Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», А. Белого «Петербург», «Москва» и др. Предметом нашего исследования являются архитектурные образы Петербурга, возникающие на страницах произведений А.С. Пушкина, которые представляют собой эталон словесной выразительности по-русски. Траектория между бездонными по смысловой насыщенности архитектурными объектами Петербурга и бездонными по смысловой насыщенности пушкинскими отражениями северной столицы особенно уязвима, но и перспективна – в ракурсе возможных совмещений абсолюта словесной выразительности с абсолютном безмолвной выразительности.

Несмотря на кажущуюся простоту и очевидность, описания архитектурных пространств из-под пера Пушкина рождает множество пред- и постощущений, исторических, биографических, эстетических и прочих подтекстов, чья емкость превосходит фиксированный на бумаге объем. Думается, проявить хотя бы в какой-то степени своеобразие данного предмета в глубинах изобразительного мастерства поэта позволительно путем архитектуроведческого исследования, дистанцируясь от филологической проблематики, насколько это возможно в литературном материале. Например, если рассмотреть все расставленные знаки выразительности в трехмерном пространстве, включая элементы и интервалы разнообразных архитектурных композиций,

* © Стеклова И.А., 2014

Стеклова Ирина Алексеевна (i_steklob0@mail.ru), кафедра дизайна и художественного проектирования интерьера Пензенского государственного университета архитектуры и строительства, 440028, Российская Федерация, г. Пенза, ул. Германа Титова, 28.

отдавшись при поддержке синхронной живописи и графики художественности языка, который «в гораздо большей степени способен к наглядному изображению, к “рисованию” сообщаемого, чем это представляется неискушенному наблюдателю» [1]. Тема Петра I в первой половине XIX века увлекала многих российских мыслителей, исчислявших соотношение целей и средств, затраченных в попытке догнать ускоренно развивающуюся европейскую цивилизацию. Пушкина подталкивал к этой теме и прогрессирующий эстетический блеск *берегов Невы*¹, и память о «мужании» отечества, запечатленная в наглядных объемно-планировочных приемах. В 1827 году он приступил к роману о Петре I. Беловая редакция шести глав о его крестнике, *царском арапе* и собственном прадеде была начата в Михайловском, а завершена на непосредственной натуре повествования, в преимущественном пространстве выстраиваемой фабулы, отсчитываемом от Летнего сада: «Государева коляска остановилась у дворца так называемого Царицына сада. На крыльце встретила Петра женщина лет 35, прекрасная собою, одетая по последней парижской моде» [2, т. 6, с. 16].

Подступы к Петербургу, начинавшиеся и ранее с *Невы*, самой крупномасштабной и открытой площади города, будут презентованы здесь сюжетно. Через сообщение о ходе архитектурного обустройства город предстанет как полнокровный эпический персонаж, еле сдерживающий мощный природный темперамент. Вот как, например, передается автором первое впечатление героя от Петербурга: «Ибрагим с любопытством смотрел на новорожденную столицу, которая поднималась из болота по магию самодержавия. Обнаженные плотины, каналы без набережной, деревянные мосты повсюду являли победу человеческой воли над сопротивлением стихий. Дома казались наскоро построены. Во всем городе не было ничего великолепного, кроме Невы, не украшенной еще гранитною рамой, но уже покрытой военным и торговыми судами» [2, т. 6, с. 16].

Многие выдающиеся исследователи писали о выразительности представления *новорожденной столицы* в незаконченном романе поэта. Притом что единственный конкретный намек на ее своеобразие — *гранитная рама*. Поскольку смысл столь распространенного атрибута растворялся в быту и вне быта, Пушкин, скорее всего, воспользовался им как всеобъемлющей упорядочивающей формулой — ведь подразумеваемый контур *рамы* справлялся с выделением любой самостоятельной сущности, прямо или метафорически оправляя и завершая ее содержательный периметр. Собственно, данный смысл не растворился и в современной теории искусства: пластика архитектуры, как и пластика живописи, будучи расчлененной и координированной «внутри себя орнаментальным или изобразительным ритмом», нуждается в локализации, изымаясь «из бескачественной однородности абстрактного пространства, требует временной задержки на себе, стадийного освоения» [3]. Она подбирает для себя некую «раму, вычленяющую художественный локус, и ритм, организующий художественную динамику» [3]. Рама и ритм, по мнению И.Б. Роднянской, — гаранты развития эстетической целостности вообще — первые шаги композиционного структурирования материала и в пространственных, и во временных искусствах. Хотя жесткого разграничения здесь нет, поскольку произведения всех пространственных искусств наделены временным бытием настолько, насколько содержание произведений временных искусств, схватываемое «единым синтетическим актом восприятия» [3], наделено пространственностью. Универсальная *рама* здесь, как и в текстах столетней и даже двухсотлетней давности, — признак художественно преобразованного материала, его отличие от материала первичного, сырого.

¹ Все цитаты Пушкина приведены по изданию: Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Л.: Наука, 1977–1979 — и выделены курсивом, как и отдельные слова в значении контекстов используемых цитат.

Справедливо вспомнить, что книгочеи XIX века давно привыкли к ассоциациям с *рамою* — и к зрительным, и к слуховым. Точнее, к зрительно-слуховым. *Муза*, впервые выведенная на светский раут в «*Евгении Онегине*», любителю:

И темной рамою мужчин

Вкруг дам, как около картин [2, т. 5, с. 144].

Рама вкруг и около картин — это проекция, осознающая свою условность, вывод трехмерной сцены в плоскость для мгновенного схватывания сути, что требовалось в популярной культуре повсеместно. Например, для оформления журналов и книг, обязывающего к отточенности каждого элемента. Рамы, изящно сплетенные из геометрических или растительных мотивов, были необходимым графическим завершением обложки, фронтисписа, печатного листа. Кстати, в качестве рам для преподнесения какого-либо литературного материала нередко использовались своеобразные анфилады архитектурных элементов, как бы поэтапно распаивающие содержание мира. Так, на обложках альманаха «Северные цветы» А.А. Дельвига, где неизменно печатался Пушкин, появлялись то ворота, то аллеи с убывающим вглубь шагом монументальных вазонов, то пергола, в проеме которой тонул незатейливый пейзаж, а выступал колоннообразный постамент с корзиной для титульных цветов. Конструктив *рамы*, упорядочивая любую из сред, оказывался в авангарде художественного мышления по умолчанию, и, возможно, подобные реплики из архитектурного арсенала использовались графиками интуитивно. Только они же и проговаривались в сопоставимом контексте, например в рецензиях на новые постройки. Так, не без напряжения подбирая словесные эквиваленты, разглядел журналист И.Г. Бутовский реконструированную К.И. Росси Дворцовую площадь: «Рамы этой площади единственные в мире! Они составлены из тех краеугольных камней, коими держится вся наша обширная империя: из великолепных зданий, ее окраивающих, истекают счастье и благоденствие России» [4].

В изобразительном искусстве в целом функции рам переросли все банальные экспозиционные потребности, внедрившись в самую поэтику произведений. Здесь рамы не только раскрывали окна в необъятный вещественный мир, но и задавали каркас этого мира. Разумеется, в чистоте наглядности — в архитектурных пейзажах, начиная с идеализированных панорам А.Ф. Зубова и М.И. Махаева. В самих словах «панорама» и «диорама», означающих излюбленные типы петербургской ведуты, плоский, казалось бы, корень *рам(a)* высвобождался вслед за своими приставками, устремляясь к максимальному и всестороннему охвату пространства. Причем устремлялся правильно — ближайшая натура позволяла Д.О. Аткинсону, Л. Цехмайеру, А. Тозелли, Дж.-Р. Бернардацци, Г.Г. Чернецову и т. д. осуществлять этот охват необратимо и сразу: все известные панорамы столицы, зажатые из-за абсолютной горизонтальной растянутости лишь Невой и небом, благодаря этому принципиально целостны. Собрать их из отдельных кусков, как и разрезать в силу технической необходимости на куски, бывало проблематично.

При всем том природа увековечиваемого города не препятствовала стремлению тех же художников раскладывать его восприятие по укрупненным кадрам, в форматы разных пропорций. Ведь внутри каждого их них, например у Ф.Я. Алексева, Т.А. Васильева, М.Н. Воробьева, А.Е. Мартынова, Б. Патерсена и т. д., без особых усилий обнаруживались эти *рамы*, а вместе с ними *уже* приготовленные зодчими композиционные приемы, структурирующие алгоритм зрительского восприятия изнутри. Объективные свойства комплексной, ансамблевой организации архитектурного пространства помогали здесь *Неве* и небу как традиционным константам места. «Когда говорят об эпохе, которую у нас принято называть периодом Пушкина, т. е. о времени между 1820 и 1837 гг., невольно поражает явление скорее оптического,

нежели интеллектуального характера. Жизнь в те времена сейчас нам кажется... более наполненной свободным пространством, менее перенаселенной, с прекрасными небесными и архитектурными просветами, как на какой-нибудь старинной литографии с прямолинейной перспективой, на которой видишь городскую площадь, не бурлящую жизнью и поглощенную домами с выступающими углами, как сегодня, а очень просторную, спокойную, гармонически свободную...» [5].

В качестве композиционных доминант в этих *рамах* на живописных полотнах, гравюрах и литографиях были задействованы и самодостаточные здания столицы, и промежуточные скобы ее непрерывного архитектурного пространства: колоннады, арки, порталы, ворота, мосты и т. д. При кадрировании они оказывались в фокусе картин не на переднем, а на среднем и даже дальнем плане, чтобы мимо и через них струился петербургский *простор*. Высокие, тщательно вылепленные абрисы колонн, изгибы мостов, проемы ворот выгодно уравнивали горизонтальность этого *простора* на фронтальных и угловых перспективах, поделенных на пластически ясные массивы.

Если просто *рама* могла рождать самые разные ассоциации, то *гранитная рама* нет, поскольку это – объем, вещество, телесность. Образ *гранитной рамы* – сугубо петербургский. Те или иные *гранитные рамы* находились перед глазами поэта и его читателей повсеместно. Если рассматривать расширительно, к ним легко свести всю рукотворную геометрию русской столицы – горизонтальные и вертикальные контуры ограждений, укреплений, украшений домов, улиц, набережных, площадей и т. п. с использованием наиболее характерного местного материала. В тех же опытах художников второй четверти XIX века городское пространство на Неве улавливается в разделении, перенаправлении, обустройстве как водных, так и воздушных потоков, крепко схваченных вдоль и поперек каменными – *гранитными* – рамами.

Строго говоря, *Ибрагим* не мог обнаружить нехватки *гранитной рамы*, не предугадывая ее присутствия в будущем. Вольно или невольно *гранитной рамою* был выдан архитектурный характер города, неведомый герою начала XVIII века. Думается, этот анахронизм автора весьма охотно формировал мажорную тональность внутреннего монолога героя, а также всей реконструируемой эпохи. Выказывая понимание того, что *новорожденной столице* перед *сопротивлением стихий* было не до роскошного, дорогостоящего убора *Невы гранитной рамою*, поэт подменил непосредственное мышление *Ибрагима* своим, совершенно органичным представлением о современном Петербурге. Однако то, что это представление значительно опережало запечатленное в романе время, никого не задевало. Ведь все главное, определяющее в описываемом месте уже было пространственно облечено и основоположено, причем настолько неколебимо, что по-иному и быть не могло, разве что разыграть в первоапрельской шутке:

Брови царь нахмурия,

Говорил: «Вчера

Повалила буря

Памятник Петра» [2, т. 2, с. 284].

Последний этап истории Европы, на котором Россия впервые завоевала статус военного и политического лидера, требовал тому эстетического подтверждения, а именно сплошной монументальности и тотальной художественности, которые, в свою очередь, смогут поражать, да и учить вчерашних учителей. Тогда «весь центр столицы стал, казалось, обретать черты города – произведения искусства, недостижимого идеала, к которому стремились градостроители барокко и классицизма» [6].

Думается, анахронизмы поэта, учтенные и не учтенные исследователями, являлись издержками его овладения историей как пульсирующей целостностью нелинейного

времени со всеми изъяснительными и сослагательными наклонениями, выводом подручного календаря в пространство со «своеобразием прошлого» [7], а также настоящего и будущего. Будучи упомянутой, отсутствующая *гранитная рама* для Невы и новорожденной столицы тем самым все-таки появилась, вмещающая если не «счастье и благоденствие России», то энтузиазм, пафос напряженного созидания, победу человеческой воли. Похоже, для Пушкина изыски застройки, сменившей промелькнувшие *наскоро построенные дома*, так и остались *рамами* – безотказным подспорьем в передаче чего-то более важного, чем эстетика формы, *которая поднималась из болота*. В ней властно проступало новое этическое содержание.

Очередной осенью, примерно через год после прерванной работы над «*Арапом Петра Великого*», история Петербурга в пространственном выражении вспыхнет снова:

*В гражданстве северной державы,
В ее воинственной судьбе,
Лишь ты воздвиг, герой Полтавы,
Огромный памятник себе...* [2, т. 4, с. 220].

Однозначной расшифровки образа *огромного памятника* в финале поэмы «*Полтава*», сочиненной в тесном номере с окнами во двор, разумеется, нет. В отличие, например, от аналогичного тропа Феофана Прокоповича, обращенного к Петру I и открыто бравшему на себя обобщение всей России, что «есть статуя твоя, изрядным мастерством от тебе переделанная, что и в твоей эмблеме неложно изображается» [8]. Нетрудно допустить, что в октябре 1828 года характер архитектурного пространства за стенами гостиницы не имел никакого отношения к вдохновенному порыву Пушкина – победно развернутая метафора стянула исторические, географические, масштабные и даже стилистические проявления пространства совершенно случайно. Только стянула она их по результату в такую смысловую плотность, которая в воображении читателей начала подбирать для себя реальную *раму* сама, требуя практически осязаемого упора. Даже самые серьезные исследователи поддались искушению элементарной наглядности, связывая *огромный памятник* из «*Полтавы*» и настоящий бронзовый монумент Петру I работы Э. Фальконе, оказавшийся в центре фабулы поэмы «*Медный всадник*». Так за *гражданством северной державы* стал подразумеваться конкретный городской профиль с неперемнным соперничеством каменных и водных частей.

С одной стороны, такое восприятие свидетельствует об уровне воздействия через Пушкина аллегорического мышления описываемой эпохи, когда всего через неделю после полтавской виктории царь Петр пожелал соорудить прямо на поле боя «каменную пирамиду» [9], увенчанную изваянием собственной персоны на коне. С другой стороны, обойти броскую, пусть и сложно формулируемую зависимость между *памятником* из «*Полтавы*» и *памятником* из «*Медного всадника*» действительно не удастся. Ведь ближайшие метонимии и перифразы *северной державы*, *одаренной воинственной судьбой*, последуют всего через пять лет и будут куда более определенными: *военная столица, град Петров, Петра творенье, Петрополь, Невы державное течение* и т. д. Впрочем, все это не так уж важно. Скорее всего, первостепенным фактором в расширении поэтической метафоры из «*Полтавы*» была для автора не логика, а торжественно-лапидарная тональность – гордое знание о том, что непременно материализуется в истории.

Думается, если город на *берегах Невы* и есть *огромный памятник себе*, то в составе гораздо большего, как самое бесспорное из всех вещественных доказательств права *северной державы* на европейское *гражданство*. И можно только гадать, что явилось бы для А.С. Пушкина пропуском туда, если бы страна, где «*просвещение развивается со времен Бориса; правительство впереди народа; любит иноземцев и печется о науках*» [2, т. 9, с. 8], не осилила бы чужеродной эстетики *гранитной рамы*. Решимость на

возведение не просто крепости (порта, торгового и промышленного центра), но прекрасной столицы понималась во второй четверти XIX века как осознанная воля нации к выживанию вопреки ментальным амбициям, закрепленным и в архитектурных традициях. Ведь «влюбленная в свою самобытность, Россия вынашивала из поколения в поколение идею избранничества, приучала себя к мысли о каком-то вселенском мессианизме и заглушала голоса лучших русских людей, которые звали к самокритике, к общению с высокой, устойчивой культурой просвещенной Европы» [10].

Гражданство и производное от него *просвещение* прочно связывались у поэта с вызывающим самопредъявлением в углу страны, которая «*по своему положению, географическому, политическому etc. есть судилище, приказ Европы*» [2, т. 7, с. 272]. При этом он очень надеялся на эффективность культурной целостности, которая за столетие с небольшим сладилась на зыбкой окраине русского пространства, без тепла и света, с увязывания новых, заведомо не московских форм, знаков, смыслов. Ее главная миссия виделась в распространении, пропаганде себя вовне, от края к центру, в глубины громадной территории: «*Россия вошла в Европу, как спущенный корабль, при стуке топора и при громе пушек. Войны, предпринятые Петром Великим, были благодетельны и плодотворны. Успех народного преобразования был следствием Полтавской битвы, и европейское просвещение причалило к берегам завоеванной Невы*» [2, т. 7, с. 211]:

*Самодержавною рукой
Он смело сеял просвещение,
Не презирал страны родной:
Он знал ее предназначенье* [2, т. 3, с. 307].

Если следовать заветам М.М. Бахтина, который допускал «освещение текста не другими текстами (контекстами), а внетекстовой вещной (овеществленной) действительностью», то вещную среду можно «заставить заговорить» [11]. Наиболее стабильной «вещной средой» для литературных текстов первой половины было архитектурное пространство. Его субстанция, уже насыщенная разновременными культурными сообщениями, стала одной из бесчисленных линий, скручиваемых Пушкиным во всеобщую историю.

Библиографический список

1. Перцов Н.В. О языковом иконизме Пушкина: (Из комментариев к поэме «Домик в Коломне») // Московский пушкинист. М.: Наследие, 1995. Вып. II. 1996. С. 167.
2. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Л.: Наука, 1977–1979: Брови царя нахмура. Т. 2. Стихотворения, 1821–1826. 1977; Стансы. Т. 3. Стихотворения, 1827–1836. 1977; Полтава. Т. 4. Поэмы. Сказки. 1977; Евгений Онегин. Т. 5. Евгений Онегин. Драматические произведения. 1978; Арап Петра Великого. Т. 6. Художественная проза. 1978; «История поэзии» С.П. Шевырева; О ничтожестве литературы русской. Т. 7. Критика и публицистика. 1978; История Петра. Т. 9. 1979.
3. Роднянская И.Б. Художественное время и художественное пространство // Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1962–1978. Т. 9. 1978. С. 772.
4. Шведова С.О. Александровская колонна в пространствах поэзии, идеологии, истории. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/aleksandrovskaya-kolonna-v-prostranstvah-poezii-ideologii-istorii>.
5. Набоков В.В. Пушкин, или Правда и правдоподобие. URL: <http://lib.ru/NAVOKOW/Pushkin.txt>.
6. Иконников А.В. Историзм в архитектуре. М.: Стройиздат, 1997. С. 144.
7. Томашевский Б.В. Пушкин: в 2 кн. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956–1961. Кн. 2. Материалы к монографии (1824–1837). 1961. С. 155.

8. Проскурина В.Е. Петербургский миф и политика монументов: Петр Первый Екатерине Второй. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/72/pro6.html>.

9. Сокол К. Краткая история российских монументов. URL: http://znanie-sila.ru/?issue=projects/issue_77.html&r=1.

10. Канторович В.Я. Город надежд // Москва – Петербург: pro et contra. Диалог культур в истории самосознания. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2000. С. 378.

11. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 353.

References

1. Pertsov N.V. About language ikonizm of A.S. Pushkin (from the commentaries to the poem «Little house in Kolomna») // Moscow Pushkin scholar. М.: Nasledie, 1995. Vol II. 1996. P. 167.

2. Pushkin A.S. The complete works in 10 volumes. L.: Nauka, 1977–1979: Tsar frowned eyebrows. Vol. 2. Poetry, 1821–1826. 1977; Stanzas. Vol. 3. Poetry, 1827–1836. 1977; Poltava. Vol. 4. Poems. Fairytales. 1977; Eugene Onegin. Vol. 5. Eugene Onegin. Dramatical pieces. 1978; The Negro of Peter the Great. Vol. 6. Narrative literature. 1978; «The History of Poetry» by S.P. Shevryev; About nothingness of Russian literature. Vol. 7. Criticism and political journalism. 1978; History of Peter. Vol. 9. 1979.

3. Rodnyanskaya I.B. Artistic time and artistic space // Concise Litetary Encyclopedia. М.: Soviet Encyclopedia, 1962–1978. Vol. 9. 1978. P. 772.

4. Shvedova S.O. The Alexander Column in spaces of poetry, ideology and history. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/aleksandrovskaia-kolonna-v-prostranstvah-poezii-ideologii-istorii>.

5. Nabokov V.V. Pushkin or Truth and credibility. URL: <http://lib.ru/NABOKOV/Pushkin.txt>.

6. Ikonnikov A.V. Historism in architecture. М.: Stroyizdat, 1997. P. 144.

7. Tomashevskiy B.V. Pushkin: in 2 vol. М.; L.: Izdatelstvo AN SSSR, 1956–1961. Vol. 2. Materials to the monography (1824–1837). 1961. P. 155.

8. Proscurina V.E. Petersburg myth and politics of monuments: Peter the Great Catherine the Second. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/72/pro6.html>.

9. Sokol K. Brief history of Russian monuments. URL: http://znanie-sila.ru/?issue=projects/issue_77.html&r=1.

10. Kantorovich V.Ya. City of hopes // Москва – Петербург: pro et contra. Dialog of cultures in the history of self-consciousness. СПб.: Izdatelstvo Russkogo Khristianskogo gumanitarnogo instituta, 2000. P. 378.

11. Bakhtin M.M. Esthetics of written word. М.: Iskusstvo, 1979. P. 353.

*I.A. Steklova**

ENLIGHTENMENT IN THE BOUNDARIES OF ARCHITECTURE (ON THE BASIS OF WORKS BY A.S. PUSKIN)

The architectural sphere in Pushkin's works is shown as a subject domain of apprehension of objective reality with evident expression of aesthetic and ethical values. Concrete characteristics of organization of architectural space of Petersburg, concentrating poet's basic, ideologically powerful positions are presented.

Key words: architecture, poetry, history, Petersburg, A.S. Pushkin.

* *Steklova Irina Alexeevna (isteklo60@mail.ru)*, the Dept. of Design and Artistic Design of Interior, Penza State University of Architecture and Construction, Penza, 440028, Russian Federation.