

ГЛАВНЫЕ ГЕРОИ И АРХИТЕКТУРНАЯ СРЕДА ПЕТЕРБУРГА

УДК: 72.03
ББК: 85.11

Стеклова Ирина Алексеевна



кандидат искусствоведения,
“Пензенский государственный архитектурно-строительный университет”,
Пенза, Россия, e-mail: i_steklo60@mail.ru

Аннотация

Попытка реконструкции представлений первой половины XIX века об истории архитектуры Петербурга сделана в контурах понятий, предъявленных в поэтических, прозаических, публицистических текстах А. С. Пушкина. Сопоставлены особенности реального архитектурного пространства и их образные трактовки. В статье раскрыта взаимообусловленность особенностей архитектурно-пространственной среды и ее субъектов.

Ключевые слова

архитектурная среда, архитектурная семантика, пушкинский Петербург

Городская ткань Петербурга исследована русской литературой «вдоль и поперек». Этот интерес не имеет ничего общего с академическим, лишенным эмоциональной окраски вниманием к предмету, чуждым и поэзии, и прозе. В петербургских произведениях А. С. Пушкина фокус на место действия наводился не менее пристрастно, чем на самих действующих лиц. Автор показывал город с высоты «птичьего полета», с гребня невской волны, с горизонта пешехода или пассажира. И творил его в экстерьерах и интерьерах то предельно экспрессивно, то подчеркнуто холодно. В общем, поэту по отношению к архитектуре можно переадресовать слова, сказанные им про Петра I: «Он бросил на словесность взор рассеянный, но пронизательный» [2, с. 211]. Как известно, все, что попадало под его рассеянный взор, становилось и становится пронизаемым. Если искусством конструируется настоящее, то великим искусством – будущее, и данный автор на витках неизбежных переоценок того или иного явления отечественной культуры обгоняет, а значит, подталкивает время с его мало-мальски сметанными понятиями. Очевидно, Пушкин не писал об архитектуре самодостаточной, ограниченной собою, но писал о смысловых посылах архитектуры как части беспредельного мира, гуманного или не гуманного с подачи ее конкретных свойств.

Петербург возникнет в «Евгении Онегине» дважды: в первой и последней главах. Онегин по рассчитанному автором календарю уехал из столицы в деревню летом 1820 года (вслед за отбытием в южном направлении самого поэта), а вернулся туда в середине августа 1824 года. Образ города на выходе из повествования как бы отражал и развивал динамичный образ города его начала. Замыкали с двух сторон исследуемый интервал открытой биографии Онегина оба архитектурных профиля: один более лаконичный, другой менее, – всего лишь зеркальные половины лика северной столицы. Они согласованно перекликались в одном из внутренних композиционных «кругов» [3, с. 632] романа, способные вместе полнее рассказать о собственных достоинствах и недостатках, а может быть, и договорить что-то за вымышленных персонажей.



Рис. 1. К.П. Беггров. Ледяные горы. 1832 г. Источник: www.shkolazhizni.ru

Евгений – не только главный герой романа, но и премьер Петербурга 1819 года, привыкший резонировать с ним, с его традиционными архитектурно-пространственными составляющими с младенчества. Но ценности в причастности родному городу постепенно видоизменялись – до тех пор, пока не зашкалили в фазе, где личностное самоутверждение стало равнозначно большому успеху в обществе. К этому стремился Онегин на протяжении восьми лет юности и раннего мужества, вплоть до полного разочарования и зимнего тупика в кабинете в начале 1820 года. Однако в 1824 году ни на какие завоевания он уже не претендовал, а ведущие роли в Петербурге были заняты другими персонами. В частности, именно в этом качестве главного героя романа по ходу действия незаметно сменила героиня:

*Она сидела у стола
С блестящей Ниной Воронскою,
Сей Клеопатрою Невы;
И верно б согласились вы,
Что Нина мраморной красою
Затмить соседку не могла,
Хоть ослепительна была!¹
[I, с. 148].*

Евгений Онегин и Татьяна расстались 12 января 1821 года в скромном деревенском доме Лариных. Через три с половиной года они встретились случайно в Петербурге, на респектабельной улице, в аристократическом особняке с модной бальной залой. И после этого видели друг друга регулярно, в аналогичной среде, примерно в том самом ареале, что был типологически очерчен автором в первой главе романа. Он без затруднения обнаруживается на плане города и в большом стиле Петербурга, содержание которого



Рис. 2. М. Н. Воробьев. Зал в доме И. С. Лаваль на Английской набережной. 1819г. Источник: www.encspb.ru



Рис. 3. К. А. Зеленцов. В комнатах. Конец 1820-х гг. Источник: www.dic.academic.ru

«кристаллизуется сегодня в особой лексике, рисующей идеал как нечто "крупное, цельное, простое, сильное, широко раскрытое" и антиидеал как "дробное, усложненное, запутанное, измельченное"» [4, с. 13]. В беловой текст восьмой главы перечисление его знаковых пунктов хотя бы с самым скупым описанием не вошло. Но оно, как доподлинно известно, подразумевалось:

*Везде — на вечере, на бале,
В театре, у художниц мод,
На берегах замерзлых вод,
На улице, в передней, в зале
За ней он гонится как тень.
Куда его девалась лень!
[1, с. 465].*

Собственно красноречивым проводником искомого направления служила сама архитектура в ее завышенном масштабе, в пирамидальности или ступенчатости симметричных композиций отдельных сооружений и ансамблей, в преобладании вертикальных ордерных тем на фасадах и т.д. Главные герои пересекались в формируемых такой архитектурой пространствах, где просто-напросто бывали по условиям этикета, придерживаясь традиций петербургской знати, снисходительной, кстати, и к уличным увеселениям, площадным ярмаркам, народным гуляниям на берегах замерзлых вод (рис. 1).

Онегин принадлежал к числу избранных гостей в тех же самых престижных домах, что и князь N, разумеется, с супругой, учтиво навещая и дом самого князя, где званые вечера затевались не просто начинающей молодой хозяйкой,

*Но равнодушною княгиней,
Но неприступною богиней
Роскошной, царственной Невы.
[1, с.152].*

В живописи парадных интерьеров того времени совсем мало мебели, бытовых вещей, текстиля и прочих атрибутов уюта; довольно простые полы – дощатые и паркетные.



Рис. 4. Ф. П. Толстой. Гостиная. 1830-е гг. Источник: www.dominterior.info



Рис. 5. К. А. Зеленцов. Гостиная с колоннами на антресолях. Конец 1820-х гг. Источник: www.philol.msu.ru

Покрашены и опоясаны фризами с геометрическим или растительным орнаментом стены. Остовы столов, кресел и стульев изысканно простых силуэтов, изготовленные из красного и светлых пород дерева, прорезаны лирами, лебедями, грифонами, арматурой, как и каркасы люстр. Иногда мощно доминируют, иногда деликатно скрываются печи, самые разные по форме и цвету. Исключительным богатством на этом фоне выглядят потолки, часто со сводчатыми и купольными сегментами, лепными и расписными плафонами. Они опираются на колонны, сопрягаются со стенами через падуги и профилированные карнизы. Собственно, в излишне высоких по эргономическим потребностям помещениях верхняя часть доступна только зрительному восприятию, тем самым многократно усиливаемому. Таким образом, эта часть, ответственная исключительно за красоту, качественно отличалась от нижней, функциональной, промеряемой движениями человека. Она трактовалась всем многообразием пластических эффектов в неприкосновенной чистоте игры света и тени, парила невесомым венчанием над всем, что контрастно, что притягивалось к полу. В композициях изображавшихся интерьеров, сохраняющих спокойное ордерное обличье, нарастал конфликт, романтический дух «коллизии» [5, с. 95] (рис. 2–6).

Что касается декора архитектурного пространства внутри, то на картинах 1820-1830-х годов он, разумеется, тщательно прописывался, решаемый в оригинале так же, как снаружи – всеми видами мраморной, равно гипсовой скульптуры – от статуй человека в натуральный рост на кубических постаментах до обломков рельефов и бюстиков на



Рис. 6. Неизвестный художник. Портретная в доме Кочубея. 1830-е гг. Источник: www.referat.znate.ru



Рис. 7. Ф. П. Толстой. У окна. Лунная ночь. 1822 г. Источник: www.samlib.ru



Рис. 8. Ш.-К. Башелье. Литография по оригиналу Дж.-Р. Бернардацци. Панорама Санкт-Петербурга. № 2. 1851-1853 гг. Источник: www.liveinternet.ru

специальных консолях. Живописные и графические произведения в тяжеловесных рамках тоже повсеместно присутствовали: вероятно, их количество дозировалось склонностью к артистическому минимализму. Особое внимание уделялось связи интерьерного пространства с сопредельными пространствами – закрытыми и открытыми. Если продолжение в периметре стен было возможно, оно обязательно подчеркивалось перспективным построением, если нет, то кадрирование композиции захватывало окна и городские виды в них, иногда до самого горизонта (рис. 7).

В интерьерах первой четверти XIX века главную роль играла архитектура. Неповторимые при довольно ограниченной типологии, собственно архитектурные образы интерьеров рождались самими объемами пространства, собранными плоскостями, поверхностями, нишами, экседрами, проемами, с более или менее богатой пластикой потолка, с разнообразными печами и ордерными элементами на фоне цветных стен и т.п. Все это принципиально отличало описываемые произведения от более поздних «вещевых» интерьеров [6], где предметное наполнение многократно переигрывало вклад заложенного монументального периметра.

В том, что атмосфера – тон – приемов Татьяны являлся естественным порождением мира, преобразуемого ею около двух лет, нет особой натяжки. Но позволительно лишь предположить, что представлял собой дом князя N, собиравший весь цвет столицы, если его экстерьеры, интерьеры, художественное убранство были передоверены безупречному вкусу героини:

*Без этих маленьких ужимок,
Без подражательных затей...
Всё тихо, просто было в ней <...>
[1, с. 147].*

Пушкин начинал и останавливался на том, что необходимый и достаточный масштаб, стиль русских клеопатр, венер, богинь – роскошная, царственная Нева. Это, в конце концов, самая выигрышная оправа для полного раскрытия их ослепительного блеска (рис. 8). Но Нева и оттеняла, и освещала – характер тех же кубатур, открытых и закрытых пространств обоих берегов, а также подчиняла и синхронизировала процессы жизнедеятельности на них. Ее течение как бы «подгоняло» вперед все коренное и приезжее население, устанавливало для разных его групп столь же разный, но равно твердый распорядок. Для счастливых избранников самых прямых и широких улиц правобережья существовал свой режим своеобразной занятости, как и негласные правила перемещения по городу:

*Онегин вновь часы считает,
Вновь не дожидется дня конца.
Но десять бьет; он выезжает,
Он полетел, он у крыльца <...>
[1, с. 150].*

В конце лета 1824 года Онегин включился в налаженный петербургский круговорот добровольно. Совершенно неожиданно на старте его очередного бессмысленного забега, оттянутого к финалу повествования, забрезжила цель. Его жизнь обрела смысл и, выражаясь метафорически, оказалась в кратчайшей зависимости от частоты соприкосновения с самым желанным на свете крыльцом:

*Я знаю: век уж мой измерен;
Но чтоб продлилась жизнь моя,
Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я...*
[1, с. 156].

Решительная отставка вынудила героя удалиться и стеснить себя на неопределенный срок пределами заповедной территории кабинета. В. В. Набоков пронизательно заметил, что «Онегин впал в спячку непосредственно перед бедственным наводнением 7 ноября 1824 г. (после которого роскошные празднества и светские развлечения, на которых он мог видеть Татьяну, были временно запрещены правительственным указом). Другими словами, Пушкин с большим удобством для структуры романа заставил Онегина проспять катастрофу» [3, с. 587]. Очнуться для будущего помогла весна, весенний город, проникавший в кабинет с каждым днем все продолжительнее и ярче:

*Весна живет его: впервые
Свои покои запертые,
Где зимовал он как сурок,
Двойные окна, камелек
Он ясным утром оставляет,
Несется вдоль Невы в санях.
На синих, иссеченных льдах
Играет солнце; грязно тает
На улицах разрытый снег.*
[1, с. 159].

Солнечная панорама обледеневшей Невы с неременным силуэтом Петропавловской крепости, как надежда, пронеслась напоследок. Она предшествовала последней сцене романа, возвращенной в закрытое пространство и углубляющейся в анфиладу комнат, где надежда рушилась (рис. 9):

*Нет ни одной души в прихожей.
Он в залу; дальше: никого.
Дверь отворил он.
Что ж его С такою силой поражает?
Княгиня перед ним, одна,
Сидит, не убрана, бледна...*
[1, с. 159].

Контактируя с экстерьером архитектурного объекта, человек может выбрать определенный ракурс, отстраниться, повернуться, уйти. Возможностей для аналогичного маневрирования в интерьере гораздо меньше. Искусственное, придуманное кем-то пространство окружает со всех сторон, снизу и сверху, поглощает целиком, ограничивает восприятие мира буквально, то есть собой, диктуя, акцентируя, навязывая. Однако



Рис. 9. Неизвестный литограф. Вид Петропавловской крепости. 1822 г. Источник: www.encspb.ru



Рис. 10. Ф.П. Толстой. Автопортрет с семьей в интерьере. 1830-е гг. Источник: www.liveinternet.ru

анфиладные планировки ощущение изолированности, сжатости, заданности пространства частично снимали, в соответствии с духом петербургской архитектуры в целом. Движение там, конечно, направлялось, по одной из анфиладных схем, но за каждой дверью открывалось что-то новое, в идеале – неожиданное, рассчитанное на определенную реакцию, сочувствие, успех. Люди отважно пересекали череду своеобразных сценических площадок, залитых светом, выступая и в одиночестве, перед безмятежными олимпийскими богами, расставленными в простенках, и друг перед другом. «В просторных, высоких парадных комнатах и зале – до четырех-пяти метров высотой, – нанизанных на ось анфилады, и гости, и домочадцы должны были демонстрировать свое воспитание – выработанную походку, осанку, манеры, умение легко и непринужденно сидеть, вставать, двигаться в свободном пространстве интерьера и между различными предметами обстановки и окружающими людьми» [7, с. 130].

На картинах того времени через портал или распахнутые двери первого интерьера раскрывался второй, третий, четвертый... Это были, как правило, анфилады гостиных разного назначения, цвета и меблировки, причем иллюзорно бесконечные, поскольку упирались либо в окно угловой комнаты, либо в зеркало торцевой. Только эта двусмысленность, отраженная линейной перспективой, создавалась, прежде всего, самими архитектурными решениями (часто место для зеркала в анфиладах указывалось на планах). Интрига продолжения пространства в реальном городском пейзаже или в ирреальном зазеркалье, сформированная архитектурой и импонирующая живописи, – всего лишь частное выражение романтического тяготения эпохи к глубинному и неизвестному (рис.10):

*<...> И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал.
[1, с. 163]*

Кстати, вначале в этих стихах вместо слова «даль» стояло слово «план», куда более прагматичное, гарантирующее стратегию, тактику и итог сюжетного развития. Автор отказался от него, выбрав «даль» и открытый финал романа, как даль, в которой не видно конца.

Назначение последней комнаты с обманным зеркалом, посаженным на продольную ось анфиладных композиций, бывало разным. Иногда там устраивали будуар – малую гостиную с мягкими диванами и креслами, принадлежащую персонально хозяйке дома; иногда – дамский кабинет, в секретере или бюро которого хранились личные документы, старые письма, сентиментальный девичий альбом и т.п. В конце анфилады кроме будуара

и дамского кабинета могла располагаться и парадная спальня. Все эти помещения не относились к числу интимных покоев, скорее по правилам театрализации светского быта стилизовались под таковые. Вероятно, помещение, где сидела, не убрана для официального приема, Татьяна, являлось одним из них и, главное, наверняка соответствовало ее индивидуальности. Тогда данный выбор Пушкина следовал восполнению излюбленного им приема симметрии в литературных композициях при том, что мужской кабинет с его удвоенными для тепла окнами, камином и книжными полками подбирался в пору Онегину. С одной стороны, человек подчинялся глобальной воле города, с другой – находил доступные, посильные, локальные способы проявления своей.

Романтизм в начале XIX века «плодотворно воздействовал на архитектуру классицизма, придавая ей “второе дыхание”. Лишь по мере того как нормативность стиля становилась стеснительна, возникло его противопоставление романтическому. Предпочтения смещались от регулярности – к естественности, от лаконичной ясности – к сложному многообразию, от универсальности – к индивидуализации. Личность искала убежище во “внутреннем театре”, где разворачивалась ее вторая, мнимая жизнь, в которой выбирались и легко менялись ее роли» [8, с. 164]. Может быть, верность собственным устоям с выбором единственной, на век, роли в такой среде, уподоблявшейся то ли игре, то ли искусству, и соответствовала настоящей героине Петербурга?

Пожалуй, трактовка пространственного контекста сюжетов, предложенная поэтом, отвечает содержанию нынешней категории «архитектурная среда». Ведь опорное существительное “среда”, охватывая некую многосоставную целостность, «несет в себе и топологически противоположный смысл: середина, сердце. В этом слове центр и периферия, внутреннее и внешнее даны неслиянно и нераздельно» [9, с. 15].

Следует оговориться, что ничего вызывающего в предполагаемом соединении смыслов из разных эпох нет: категория, сформулированная лишь в последней трети XX века, вызревала столетиями, накапливая «безмерно важные “заготовки”» [10]. Сегодня она благополучно увязывает сразу объективные и субъективные начала – объективное наличие всего предметно-пространственного окружения человека и многообразие его субъективных восприятий, отраженных в числе прочего и вербально: «Не удивительно, что до настоящего времени только литература способна создавать опознаваемый образ насыщенности «подлинной» городской среды. В отличие от города-пейзажа, великолепно отображаемого живописью, города-калейдоскопа, запечатляемого фотографией, города-процесса, доступного средствами кино, среда как таковая воспринимается всеми чувствами сразу. Всякая попытка ограничиться только зрительными впечатлениями заведомо неполна, и только литература выработала за тысячи лет своего развития художественные средства трансляции тотально чувственного восприятия среды» [10].

В.Л. Глазычев, исследуя примеры объективно-субъективного синтеза в длительной эволюции отношения к городу, особо выделял в его восприятии два аспекта: полноту чувственной данности и социальную окрашенность. Интерес для настоящего рассуждения имеет первый аспект, причем сосредоточенный на визуально-эстетических переживаниях, с осознанием того, что «при акценте на вторую интерпретацию происходит обычно интенсивное “распредмечивание” окружения: Невский проспект у Гоголя является поэтически оформленным социально-психологическим “срезом” улицы, почти полностью освобожденной от своей топографической определенности» [10].

Архитектурная среда Петербурга в сюжетах Пушкина, в отличие от таковой у Гоголя, всегда трехмерно артикулирована, причем с годами творчества все более экономно, сжато, лапидарно. Ощущение города в нарастающей устремленности автора «приблизить слово к “делу”, к “предмету”» [11, с. 53] зацеплено за те или иные известные обстоятельства места – тщательно отобранные направления, конфигурации, материалы, детали и т.п. Собственно все это не вытесняло из наблюдения пушкинских героев, а потом и читателей,

социальных характеристик среды, которые проявлялись не в нарочитой фразеологии, а исподволь, все в той же архитектурной и околоархитектурной предметности.

¹Здесь и далее выделены курсивом цитаты А.С. Пушкина, а также слова в значении цитируемых контекстов по изданию: Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10 т. – Л.: Наука, 1977 – 1979.

Библиография

1. Пушкин, А.С. Евгений Онегин. Драматические произведения // Полн. собр. соч. в 10 т. – Л.: Наука, 1978.– Т. 5.
2. Пушкин, А.С. О ничтожестве литературы русской. Критика и публицистика // Полн. собр. соч. в 10 т. – Л.: Наука, 1978.– Т. 7.
3. Набоков, В.В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / В.В. Набоков. – СПб.: Искусство-СПБ. Набоковский фонд, 1998.
4. Асс, Е.В., Боков, А.В. Архитектурные тенденции 70-х. / Е.В. Асс, А.В. Боков // Декоративное искусство СССР. – 1980. – №3.
5. Каменский, М.И. Миф / М.И. Каменский. – Л., 1976.
6. Кириченко, Е.И. Русский интерьер 30-60-х годов XIX столетия / Е.И. Кириченко. // Декоративное искусство СССР. – 1970. – № 7.
7. Тьдман, Л.В. Изба, дом, дворец / Л.В. Тьдман. – М.: Прогресс-Традиция, 2000.
8. Иконников, А.В. Отречение от идеальной гармонии / А.В. Иконников // Вопросы теории архитектуры. Образ мира в архитектуре. – М.: НИИТАГ, 1995.
9. Степанов, А.В. Тройственность понятия «городская среда» / А.В. Степанов // Психология и архитектура. 4.2. Таллин, 1983.
10. Глазычев, В.Л. Поэтика городской среды / В.Л. Глазычев // Эстетическая выразительность города. – М.: Наука – 1986.
11. Виноградов, В.В. Стиль Пушкина / В.В. Виноградов. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1941.

Статья поступила в редакцию 04.02.2013

THE MAIN CHARACTERS AND THE ARCHITECTURAL ENVIRONMENT OF SAINT-PETERSBURG

Steklova Irina A.

PhD (Art Studies), Associate Professor,
Penza State University of Architecture and Civil Engineering,
Penza, Russia, e-mail: i_steklo60@mail.ru

Abstract

The article is an attempt to reconstruct the early 19th century ideas concerning the history of architecture of Saint-Petersburg in the context of notions appearing in the poetic, prosaic, publicistic texts of Alexander Pushkin. Actual architectural spaces are compared with their literary interpretations. The article draws a reciprocal connection between the architectural environment and its actors. The main characters of the novel "Eugene Onegin" are shown as conductors, carriers and direct creators of this northern capital's character. Drawing on her analysis of architectural and art compositions and philological and philosophical examination, the author establishes a balance between the reconstruction of exterior and interior spaces of Saint-Petersburg in 1820-1824 and the modelling of meanings in the perception of those spaces. The poetic text sets a context for unravelling how the literary characters and the author yielded to the effects of the city through specific spatial circumstances and its architectural materiality and were drawn into emotional experiences associated with its variable and diverse forms.

Key words

architectural environment, the architectural semantics, Pushkin St. Petersburg

References

1. Pushkin, A.S. (1978) Eugene Onegin. Dramatic Works. Complete Collection of Writings in 10 Vol. Vol. 5, Leningrad: Nauka.
2. Pushkin, A.S. On the pettiness of Russian literature. Critique and Political Essays 1978. Complete Collection of Writings in 10 Vol. Leningrad: Nauka, 1977-1979. Vol. VII.
3. Nabokov, V.V. (1998) Comments on the novel of A.S.Pushkin «Eugene Onegin». Saint-Petersburg: Iskusstvo-SPb. Nabokov Foundation.
4. Ass, E.V., Bokov, A.V. (1980) Architectural tendencies of the 1970s. Dekorativnoye Iskusstvo SSSR, No.3.
5. Kamensky, M.I. (1976) Myth. Leningrad.
6. Kirichenko, E.I. (1970) Russian interior in the 1830-1860s. Dekorativnoye Iskusstvo SSSR, No. 7.
7. Tydman, L.V. (2000) Log cabin, house, palace. Moscow: Progress-Traditsiya.
8. Ikonnikov, A.V. (1995) Abandonment of the ideal of harmony. In: Issues in Theory of Architecture. Image of the World in Architecture. Moscow: NIITAG.
9. Stepanov, A.V. (1983) Triality of the notion «urban environment». Psychology and Architecture. 4.2. Conference Abstracts. Tallin.
10. Glazychev, V.L. (1986) The poetics of the urban environment. Aesthetic expressiveness of the city. Moscow: Nauka.
11. Vinogradov, V.V. (1941) Pushkin's style. Moscow: State Literary Publishing House.