

К СЕМАНТИКЕ АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ ПЕТЕРБУРГА

УДК: 72.03
ББК: 85.113

Стеклова Ирина Алексеевна



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

Аннотация

Сфера архитектуры в произведениях Пушкина раскрывается 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. В статье показано, что в романе «Евгений Онегин» фокус на место действия наводился не менее пристрастно, чем на самих действующих лиц.

Ключевые слова

архитектурная семантика, архитектурная среда, архитектура Петербурга, пушкинский Петербург

Литература – камертон всей отечественной культуры. Исследования в той или иной отрасли гуманитарного знания нуждаются в ее оценках и прежде всего – по старшинству – в авторитете Пушкина. Среди современных трудов по теории и истории архитектуры почти нет таких, где в именном указателе отсутствовала бы фамилия первого поэта России. Ощущение явной параллельности его творчества и эволюции в русском зодчестве проскальзывает у многих авторов. Главная заминка здесь видится в настоящей готовности к диалогу с необъятной наукой о Пушкине, консервативной, в самом положительном смысле, ревностно охраняемой от всяческих небрежных вторжений. Такую громаду в означенном курсе никак не обойти. Заложившие ее великие знатоки отдавали должное значению архитектуры в произведениях поэта, хотя в основной массе замечательных историко-филологических работ пересечение с материальной, столь приближенной к повседневности сферой все-таки выпускается. В сравнении с остальными видами пространственных искусств это особенно бросается в глаза: «Классицизм немислим без скульптуры. Для поэзии Державина еще характерно в основном зрение живописца, для Батюшкова – словесная пластика. Молодой Пушкин страстно увлекался живописью и графикой, его стихи полны обращений к Кипренскому, Дау, Орловскому, упоминаний о Рафаэле и т. д.; однако с годами преобладание получает скульптура» [3].

Хорошо бы вспомнить, что классицизм, разумеется, «немислимый без скульптуры», это архитектура. Если собрать все единичные отзывы о Кипренском, Дау, Орловском и т. д., включая прозу, черновики, дневники, письма, они составят гораздо меньшую долю в текстах поэта, чем отражения его контактов с зодчеством.

*Онегин, добрый мой приятель,
Родился на берегах Невы,
Где, может быть, родились вы
Или блистали, мой читатель;
Там некогда гулял и я:
Но вреден север для меня* [1, с. 9].*

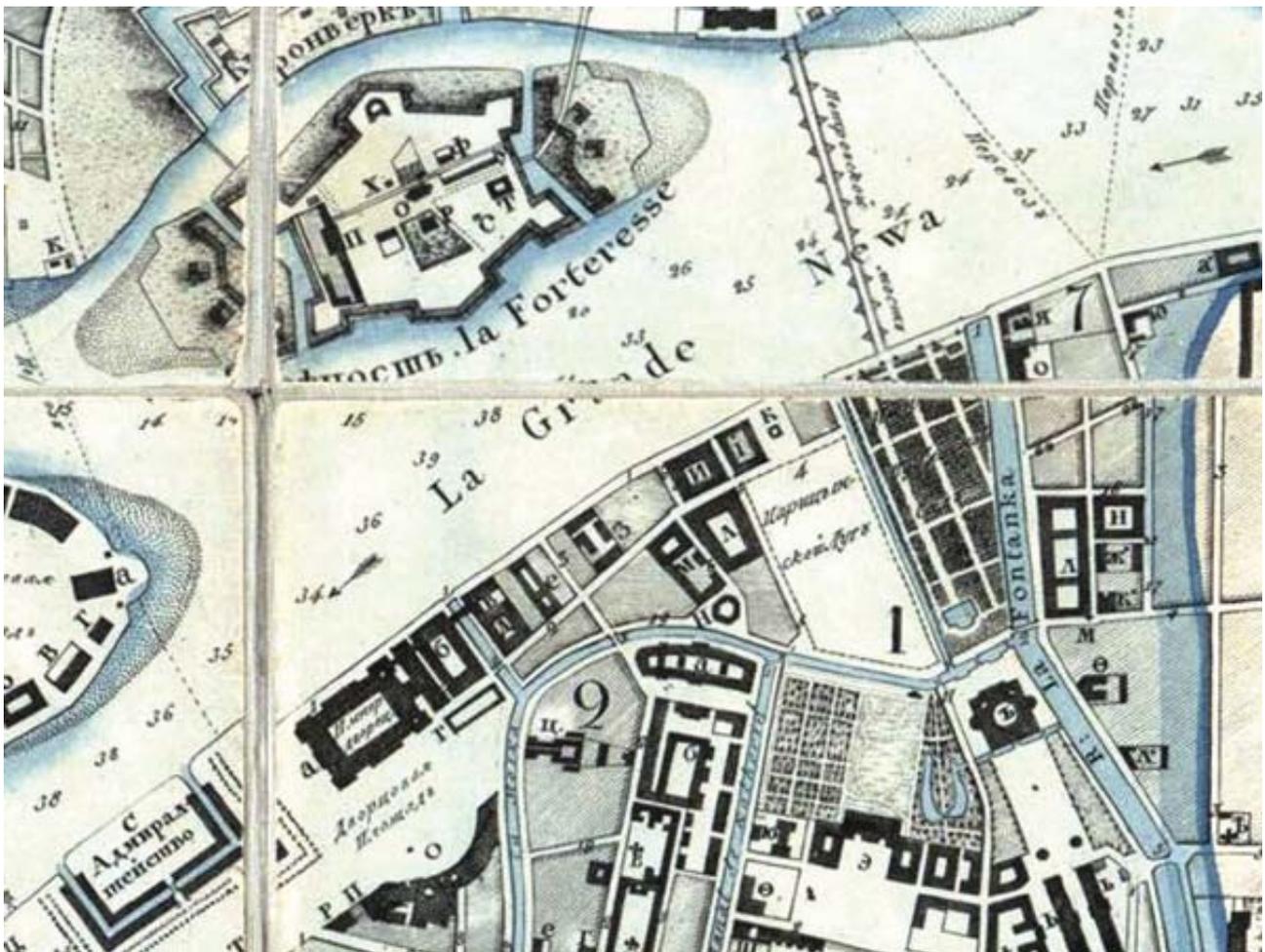


Рис. 1. Фрагмент плана Санкт-Петербурга, 1820-1825 гг. Источник: www.skyscrapercity.ru

Брега Невы – заявленная во второй строфе «Евгения Онегина» общепонятная метонимия Санкт-Петербурга. Это географический ориентир будущего архитектурного пространства действия, самый верный определитель его генерального плана. Хотя полноводные реки пересекают земли практически всех европейских столиц, резервируя в неприкосновенности драгоценные сегменты исторического центра, совсем не везде их масштаб становится масштабом городской среды. Случай с *Невой* сомнений как раз не вызывал. Ее простор стал простором ее берегов, принципиально не ограниченных, но ограненных, структурированных под поперечник, протяженность, изгибы, расхождения и схождения русла главной реки (рис. 1).

Что же касается еще одного посыла с географическим оттенком, то к нему, к самому последнему стиху второй строфы романа, было отнесено первое авторское примечание: «*Писано в Бессарабии*». Бессарабия в пределах Российской империи – юг. У Пушкина это, конечно, тоже юг, который часто и *полуденная страна*, в отличие от *полнощной страны*, попросту севера или родины, причем не только Онегина. Однако об обстоятельствах именно его детства и отрочества повествовала первая глава. Так, один из дежурных наставников юного Евгения

*Не докучал моралью строгой,
Слегка за шалости бранил
И в Летний сад гулять за водил [1, с. 9]*

Всегда *Летний* сад на *севере* просто не мог не попасть в число символических объектов молодой столицы из-за разницы сочетаемых там по воле Петра I потенциалов. И это – следующая озвученная поэтом метонимия Санкт-Петербурга, как бы укрупнение горизонтальной проекции



Рис. 2. Неизвестный художник. Летний сад, ок.1810 г. Источник: www.diary.ru



Рис. 3. А.Е. Мартынов. Летний дворец Петра I, 1820-е гг. Источник: www.liveinternet.ru

левого из берегов Невы в интервале прямоугольного острова, омываемого ею, а также Фонтанкой, Мойкой и Лебязьей канавкой (рис. 2, 3). В *Летний сад* приводили деток на прогулку из перечисленных районов соответствующих набережных и прилегающих улиц. Нянька таскала сюда годовалого Александра Пушкина с Пантелеймоновской улицы. А в двенадцать лет Александр вместе с соседом Иваном Пушциным уже бывали здесь запросто, без сопровождения.

Первая глава начинается и заканчивается моментом выезда Евгения Онегина из Санкт-Петербурга в деревню летом 1820 года, может быть, вслед за отбытием в южном направлении самого поэта. Только середина главы отданного событийного обрамления решительно оторвана и возвращена в прошедшую зиму, точнее, в один зимний декабрьский день 1819 года, по подсказке автора, в северном городе. Такая комбинация не улучшала и не ухудшала качества жизни главного героя: за шестнадцать часов его предстоящего существования не случилось ничего особенного ни по этому, ни по любому другому времени года. Но городу это было совсем не безразлично. Декабрь – самый невыигрышный для него месяц: поздно светает, рано темнеет. Однако готовые к полуденному выступлению улицы, площади, набережные как бы компенсируют краткость предоставляемого природой срока восприятия концентрацией истинного величия.

Пушкин решил показать череду эпизодов на фоне зимнего Петербурга, когда тот практически не интересовал художников первой половины XIX века. Некоторым исключением здесь являлись изображения специфических сезонных увеселений и сценок в народно-бытовом жанре, удовлетворяющих профессиональную склонность исполнителей к живописным эффектам как своеобразным комплиментам природе, а также собственному мастерству. Видимо, архитектурные пейзажи в тусклом солнечном свете представлялись академистам почти монохромными и слишком графичными, оттого пустыми. Они не располагали к увековечиванию себя в лессировочных манерах по состоянию ничем не прикрытой объективности, зато появились в стихах, по ходу первой главы «Евгения Онегина». Правда, фрагментарно, отрывисто, эскизно – в непрерывных перемещениях то героя, то опережающего или отстающего от него автора:

*Надев широкий боливар,
Онегин едет на бульвар
И там гуляет на просторе... [1, с. 13]*

Бульвар и простор – это Невский проспект – расстеленная в самом сердце столицы лента ежедневного ритуала: себя показать и на других посмотреть. С 1802 года по оси проспекта от Полицейского моста до Аничкова моста существовала пешеходная зона с разрывами по Екатерининскому каналу с захватом Казанской площади и по Большой Садовой улице. Эта зона была отделена от боковых проезжих частей как традиционный городской бульвар: несколько



Рис. 4. Неизвестный художник. Городская дума, 1820-е гг. Источник: www.liveinternet.ru



Рис. 5. И.А. Иванов. Гостиный двор, 1815 г. Источник: www.liveinternet.ru

приподнята, оборудована масляными фонарями и обсажена липами. Гулять по бульвару зимой – значило свободно, неспешно прохаживаться там примерно от двух до четырех часов пополудни ради каких-то встреч, разговоров, общения, а также синхронного отслеживания будней все преобразующейся столицы. Декорацией для этого служила сплошная бело-охристая застройка правого и левого фронтов Невского проспекта с отводами перпендикулярных и отклоненных улиц. Она разворачивалась перед шагающим созерцателем в ритме темных стволов с тонко прочерченными ветками, как сквозь редкую изгородь. В мае 1820 года, когда дело о высылке Пушкина шло к логическому разрешению, большинство лип вырубili, насыпи сровняли, дабы по обеим сторонам проспекта отвести тротуары, обозначив их перенесенными из центра деревьями. Визуально от этих мероприятий Невский проспект еще более расширился, задышал (рис. 4–7).

Вероятно, главная улица столицы гигантской империи и должна была соответствовать именно такой ипостаси *простора*, не суженного, не разгороженного, не забитого, но при этом зримо структурированного. Идея, запечатленная в первоначальных названиях проспекта – Большая Перспективная дорога, Большая Невская перспектива, Невская перспектива – являлась осознанной волевой установкой клинейному, хорошо просматриваемому развитию простора до самого горизонта, на сколь угодно глубину. Непосредственная корректировка на земле по центру Адмиралтейства обеспечила направление этой глубины. И точка схода на золотом шпилье адмиралтейской башни не давала заблудиться никому, напоминая, где именно начало перспективы, старт предположительному движению или, напротив, финиш. Конец же перспективы просто не фиксировался: прямой четырехкилометровый отрезок через Лиговский канал, параллельный старому Новгородскому тракту, продолжался после



Рис. 6. А.Е. Мартынов. Невский проспект, 1822 г. Источник: www.liveinternet.ru



Рис. 7. Неизвестный художник. Вид Невского проспекта с Полицейского моста, 1810-е гг. Источник: www.liveinternet.ru



Рис. 8. А. Е. Мартынов. Вид Фонтанки у Невского проспекта, 1800-е гг. Источник: www.liveinternet.ru

некоторого надлома у Конногвардейской улицы полукилометровым отрезком до Невского монастыря. По вертикалям были запущены и другие прямолинейные магистрали Петербурга: по колокольне Петропавловского собора – Царскосельский проспект, по башне Литейного двора – Литейный проспект, по главам Смольного собора – Шпалерная улица и т. д.

Высотность домов на Невском проспекте была ограничена и составляла 21,3 метра, по уровню венчающего карниза Зимнего дворца. Ширина проспекта (расстояние между противоположными фасадами) в начале XIX века варьировалась: на участке от Адмиралтейской площади до Мойки составляла минимум – 25 метров, а у Гостиного двора достигала максимума – 60 метров. Следовательно, зрительная перспектива в сторону Адмиралтейства эволюционно усиливалась – сводилась дополнительно поэтапным сближением красных линий застройки, и оттого по-барочному удлинялась. Отношение высоты к ширине проспекта соответствовало допускам классицистических пропорций, удерживаясь между 1:1 и 1:3, и ощущение горизонтального пространства перед сформированной таким образом протяженностью сохранялось. Рядовые проспекты и улицы были, конечно, ниже и уже – от 14 до 20 метров, и пропорция их поперечного сечения колебалась от 1:1 до 1:2. Если простор, не просто ощущаемый, но прекрасно видимый (до семи километров вперед) – первостепенная ценность, доминанта пространственности для русского человека, то среди всех петербургских улиц он обнаруживался как раз на Невском проспекте, причем и в светлое время дня, и когда зажигались фонари:

*Уж тёмно: в санки он садится.
«Пади, пади!» раздался крик;
Морозной пылью серебрится
Его бобровый воротник. [1, с. 13]*

Представления о всепроникающей энергии архитектурного пространства передаются Пушкиным гораздо чаще, чем проговариваются. Если придерживаться логики В. В. Набокова,

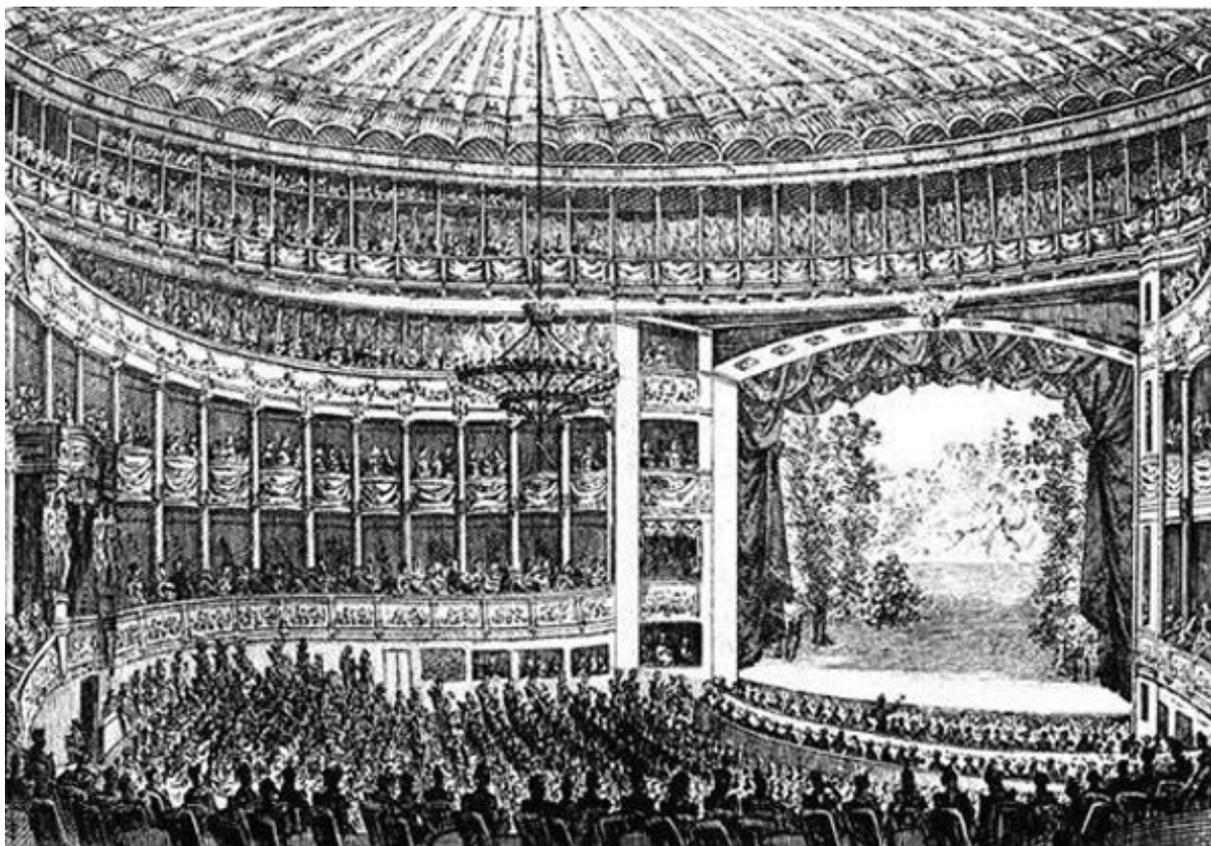


Рис. 9. С. Ф. Галактионов. Гравюра с оригинала П. П. Свинына. Зрительный зал Большого театра, 1820-е гг.
Источник: www.belcanto.ru

составившего систему упоминаний зимы в «Евгении Онегине», начинавшуюся с посеребренного *морозной пылью бобрового воротника и бьющихся коней*, то архитектура, подобно зимней погоде, отражается во всех инородных формах, окружающих и наполняющих ее, в настроении героев, тесно или отдаленно зависимых от нее. Поскольку во всех этих околоархитектурных напряжениях расставлены авторские засечки, упустить их без общих смысловых потерь, без нарушения идейной целостности всячески нагруженных художественных образов романа, нельзя.

Видимо медленная прогулка Онегина на бульваре завершилась в пятом часу, где-то у Фонтанки (рис. 8). Обедать он уже *помчался* – назад на санках, в сторону Адмиралтейства. Там, на углу Невского проспекта и Большой Морской улицы располагалось заведение *известного ресторатора Талона* [1, с. 165]. После дружеского застолья на тех же или на других санках герой полетел дальше:

*Почетный гражданин кулис,
Онегин полетел к театру... [1, с. 14]*

Поэт почитал гладкую зимнюю дорогу за единственно подходящую в России для удалой езды, которую, разумеется, любил не менее Онегина, что на санках, что в карете. Вероятно, маршрут из ресторана в *Большой Каменный театр* проходил по Большой Морской, Вознесенскому проспекту, через Синий мост, и по Офицерской улице, выносящей прямо на Театральную площадь:

*Театр уж полон; ложи блещут;
Партер и кресла, всё кипит
В райке нетерпеливо плещут,
И, взвившись, занавес шумит [1, с. 15]*



Рис. 10. Б. Патерсон. Большой театр, 1810 г.
Источник: www.belcanto.ru



Рис. 11. Г. Л. Лори, М. Г. Лори. Вид Большого театра в Санкт-Петербурге, 1810-е гг. Источник: www.belcanto.ru

Как известно, сферы игры, соперничества в игре и соперничества соперничеству игре феноменально взаимопроникающи, что активизировано рифмами энергичных глаголов «блещут – плещут», «кипит – шумит». Люди смотрят не только в одну сторону, но и друг на друга, нуждаясь хотя бы иногда в мгновенном эмоциональном отклике. Поэт исчерпывающе полно обозначил иерархию основного театрального пространства: *сцена, кресла, ложи, ярусы, раек*, – которая могла охватываться единым, уравнивающим всякое социальное расслоение порывом, являя для кого-то согласованную, эстетически самоценную общность (рис. 9). Впрочем, могла и не охватываться, относясь исключительно к области субъективного романтического восприятия:

*Всё хлопает. Онегин входит,
Идет меж кресел по ногам,
Двойной лорнет скосясь наводит
На ложи незнакомых дам;
Все ярусы окинул взором <...> [1, с. 15]*

То, что Пушкин приступил к рассказу о конкретном балетном спектакле именно с показа театра изнутри как традиционной составляющей синтетического действия, совершенно закономерно. Однако этим измерением не ограничился и перешел к показу театра с улицы, с Театральной площади, специально отставая от своего героя:

*Еще снаружи и внутри
Везде блистают фонари;
Еще, прозябнув, бьются кони,
Наскуча упряжью своей,
И кучера, вокруг огней,
Бранят господ и бьют в ладони -
А уж Онегин вышел вон;
Домой одеться едет он [1, с. 16]*

Блистающее фонарями здание было оставлено за спиной, а перед глазами расстиралось обширное, специфически обустроенное пространство. Поэт не разьяснял, где именно *спят лакеи, бьются кони*, разжигаются для *кучеров огни*, уверенный в читательской осведомленности о реалиях столичного быта. Однако и без того предлагал понять, что все это – уже *снаружи*, размещается со стороны наиболее освещенного главного фасада театра (рис. 10, 11).

Театральная площадь имела прямое отношение к тому самому народно-бытовому жанровому исключению, что не избегало пейзажной практики и зимой. В ее живописной

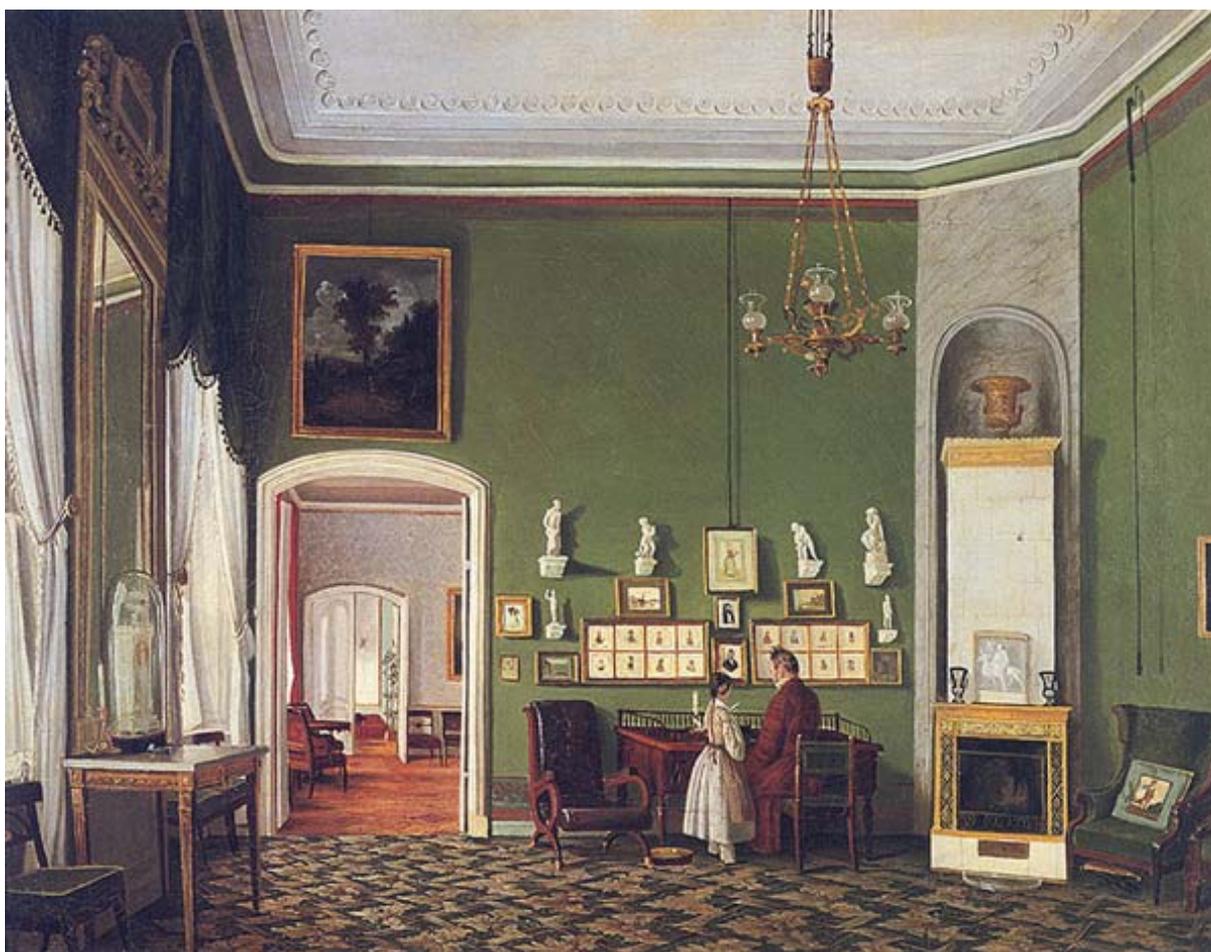


Рис. 12. Л.К. Плахов. Кабинет. 1830-е гг. Источник: www.coollib.net

летописи преобладали именно заснеженные пейзажи, встречались при этом еще и ночные. Несравнимые ни с каким другим районом столицы культурные пределы Коломны этому как раз способствовали. На потенциальном переднем плане всех ипостасей *Большого Каменного театра*, начиная с последней четверти XVIII века, можно было пересечься с множеством колоритных персонажей из разных сословий, пропустить цепочки изготовленных и транзитных карет, расставить «грелки» – специфические, круглые в плане палатки с дымящими очагами, *вокруг которых кучера бранят господ и бьют в ладони*. Россыпь легко перемещаемого антуража была чрезвычайно выгодна для оживления монолита театра, выступавшего на фоне дробных перспектив с острым силуэтом то Вознесенской церкви, то Никольского собора. Получалось, что театр облагораживал, собирая вместе, и задний, и передний планы в любом выбранном ракурсе.

Онегин уезжал с Театральной площади, может быть, тем же экономным путем, что и приезжал, с минимумом поворотов по идеально прямым улицам. А может быть, и другим, по-прежнему быстро, потому что торопился *домой одеться*:

*Изобразжу ль в картине верной
Уединенный кабинет,
Где мод воспитанник примерный
Одет, раздет и вновь одет? [1, с. 16]*

В двух строфах описания дома автор перечислил все блестящие мелочи, что украшали кабинет Онегина, из *янтаря, фарфора, бронзы, хрусталя, стали*, но не захотел, тем не менее, собрать разнородную по материалу мозаику в целостную картину, как сделает это позже, в деревенском замке. Из условно крупных предметов,

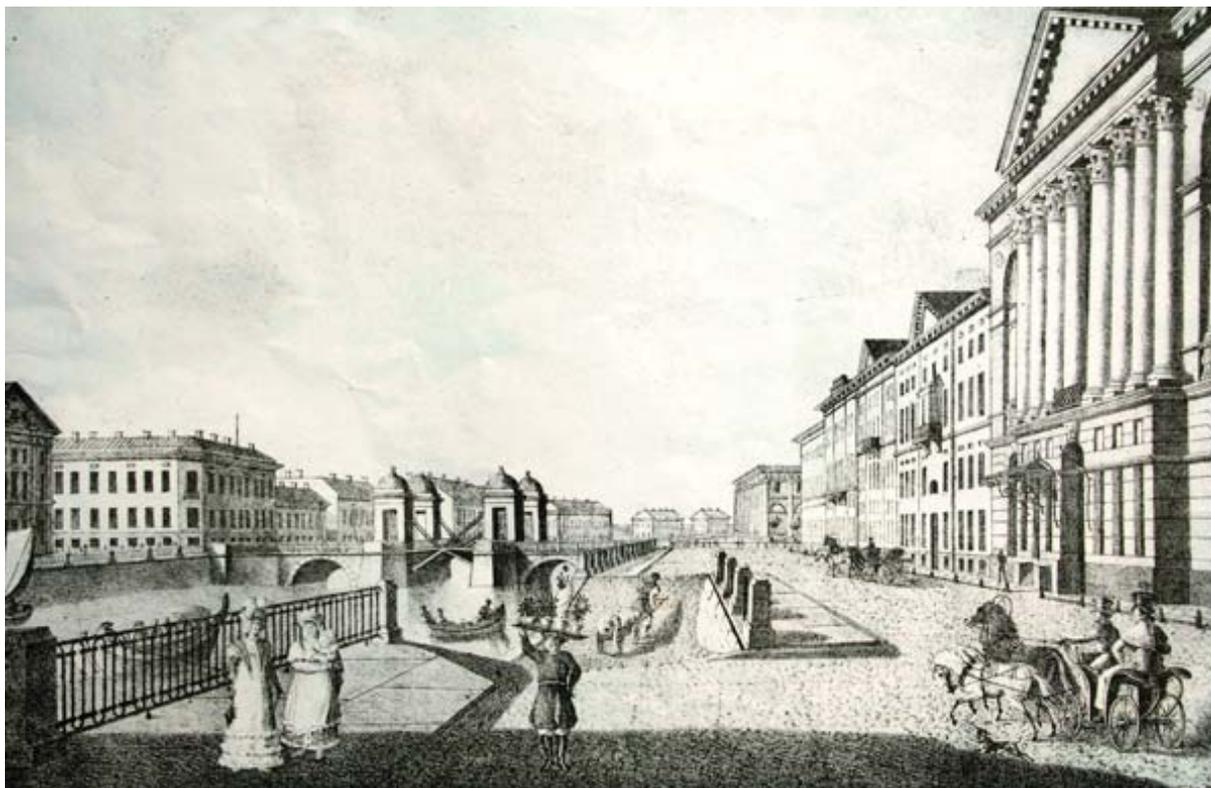


Рис. 13. К. П. Бегров. Аничков мост близ дома Нарышкина на Фонтанке. 1820-е гг. (www.russianprints.ru)

формирующих умозрительную, натюрмортную трехмерность, он упомянул разве что *зеркало*, да *туалетный столик*. И вряд ли случайно: кабинет для холостого человека, занимающего *квартиру* в несколько комнат, – средоточие духовных, интеллектуальных функций. Это самое интимное, резонирующее пространство в *доме*, в некотором роде автопортрет хозяина, архитектора и декоратора сразу (рис. 12). Раскрыть такой *кабинет* настежь – значит, сделать преждевременное признание. С одной стороны, он являлся неприступной твердыней, с другой – исключительно частной, почти стерильной оболочкой его петербургской жизни, потаенного совпадения с собой. Парадоксально, но преувеличенная, культивируемая зависимость героя от модных тенденций в его убранстве, как и в обязательном местоположении в центре города, была самым доступным способом обеспечения внутренней независимости: У нас теперь не то в предмете:

*Мы лучше поспешим на бал,
Куда стремглав в ямской карете
Уж мой Онегин поскакал [1, с. 17]*

Автор описывал дом, куда приглашался Онегин, в обратном порядке, нежели театр какие-то два-три часа назад, синхронно последовательному приближению и проникновению внутрь – проезжая перед домами, *вдоль улицы, мимо рядов карет* (рис. 13):

*Перед померкшими домами
Вдоль сонной улицы рядами
Двойные фонари карет
Веселый изливают свет
И радуги на снег наводят;
Усеян площадками кругом,
Блестит великолепный дом;*



Рис. 14. Г. Г. Гагарин. Бал у княгини М. Ф. Барятинской, 1830-е гг. Источник: www.artsait.ru

*По цельным окнам тени ходят,
Мелькают профили голов
И дам и модных чудаков [1, с. 18].*

Улицы, в элегантных бельэтажах которых в 1819 году давались балы, подчинялись тому же высотному регламенту, что и Невский проспект, привязанные к нему по плану прямо или через другую солидную улицу, проспект, площадь. Однако композицию пейзажа назначенной темной улицы с растворенными контурами *померкших домов* у Пушкина решала не линия застройки, а единственная пластическая доминанта – бодрствующий *великолепный дом*, озаренный масляными площадками снаружи и сотнями свечей в люстрах и канделябрах внутри. Около него к тому же были выстроены кареты, оснащенные *двойными фонарями*. Собственно это феерическое свечение, теплое в зимней ночи, игра длинных теней и темных силуэтов в оконных стеклах и создавало эффект новогоднего кануна, предвкушение праздника:

*Вот наш герой подъехал к сеням;
Швейцара мимо он стрелой
Взлетел по мраморным ступеням,
Расправил волоса рукой,
Вошел. Полна народу зала;
Музыка уж греметь устала;*



Рис. 15. К.И. Кольман. Извозчики, 1820-е гг.
Источник: www.liveinternet.ru



Рис. 16. К.И. Кольман. Продавец хлеба, 1820-е гг.
Источник: www.liveinternet.ru

*Толпа мазуркой занята;
Кругом и шум и теснота; [1, с. 18]*

Первый этаж в элегантных аристократических особняках, пригодных для балов, был, как правило, служебным. От просторных сеней, облицованных мрамором или тонированных под мрамор, в колоннах или арочном портале начиналась мраморная же лестница с зеркалами и балюстрадами в один или два марша. Бельэтаж представлял анфиладу парадных комнат: передней, залы, гостиной или нескольких гостиных, спальни, диванной, кабинета, – чья ярко выраженная тектоника и отделка трактовались в многообразных классицистических вариантах всеобщей античной тематики. Периметр залы, нередко в два света, дублировался колоннадой, поддерживающей лепной или расписной плафон, а также хоры для оркестра, украшался большой кафельной печью с карнизом, колонками, вазами, мифологическими рельефами и узорным паркетом. Это было самое красивое, светлое, просторное помещение дома, хотя опоздавшему на первые три танца Онегину оно показалось тесным из-за толпы, занятой мазуркой (рис. 14). Впрочем, именно этим петербургские балы и манили, в том числе и автора:

*Люблю я бешеную младость,
И тесноту, и блеск, и радость,
И дам обдуманый наряд [1 с. 19]*

Ускорение Онегина, реализуемое в разбросанных архитектурных пространствах города, достигло танцевальных темпов. После бального вихря, закрутившего героя и растревожившего поток лирических ассоциаций у автора, оно наконец-то приостановилось. В параллель физиологически неизбежной паузе в режиме отдельно взятого человека были сделаны те самые народно-бытовые зарисовки, что популяризовались петербургскими графиками, например А. О. Орловским с его «Русскими криками» или А. Г. Венециановым в «Волшебном фонаре» (рис. 15, 16):

*Что ж мой Онегин? полусонный
В постелю с бала едет он:
А Петербург неугомонный
Уж барабаном пробужден [1, с. 21]*



Рис. 17. Н. Серракаприола. Катальные горы на большой Неве, 1817 г. Источник: www.liveinternet.ru

Петербург неутомимый – трудовой и живописный даже зимой – проснется предрассветным северным утром, по истечении шестнадцати праздных часов Евгения Онегина, распределенных между *квартирой*, куда записочки несут, *бульваром*, *рестораном Talon*, *театром*, *площадью перед театром*, *кабинетом*, *улицей*, *великолепным домом с цельными окнами и мраморными ступенями*, *бальной залой*. Это – последовательность эпизодов первой главы и последовательность объектов, точно или с некоторым приближением отмечаемых на плане Петербурга. Сцепление разрозненных фрагментов действия и конкретного архитектурного пространства по горизонтали в умоглядную широкоугольную панораму обеспечивали мгновенные перемещения Онегина, *младые дни которого неслись*, а сам он *едет, гуляет, мчится, летит, скачет стремглав, подъезжает, взлетает стрелой*. Впрочем, везде в городе с растянутой, но регулярной объемно-планировочной структурой с объективно заложенной возможностью кратчайшего преодоления расстояний, с просторными проспектами, улицами, площадями, мощенными булыжником или щебнем: зимой – беззвучными, летом – гулкими отдаленным стуком колес. Его «хлопающий повтор «па» «пе», которым атакован стих» [2, с. 186] услышал еще В. В. Набоков:

*И вы, красотки молодые,
Которых позднью порой
Уносят дрожки удалые
По петербургской мостовой [1, с. 23]*

Может быть, за исключением Большого Каменного театра и площади перед ним, перечисленные места действия первой главы не получили исключительного портретного своеобразия и всего лишь типичны. Однако обусловленные параметрами Петербурга, они стали проводниками его простора, а также постоянно сквозящих в нем света, блеска, морозной пыли. Ощущение этой константы в

очевидной многоликости столицы создавалось не столько разницей ее меняющихся выражений, сколько самой их множественностью, очередностью, навязанной светскими правилами. Пространственный фон молодости Онегина – калейдоскоп циклического маршрута в поступательном, ритмическом приращении. Он, как модный болivar, оказывался кстати и впору человеку, жизнь которого:

*Однообразна и пестра.
И завтра то же, что вчера [1, с. 21]*

Рядовой декабрьский день с курсом на грядущую весну задумывался не только для подготовки героя к главным событиям в романе, но и для показа *полнощного города*. Именно зимний ракурс обострял его неповторимость, силу ежегодного девятимесячного сопротивления забвению и спячке (рис. 17). Получилось, что архитектурно-градостроительная результирующая столицы была пропущена в первой главе романа «Евгений Онегин» намного выше и природных недостатков, и невозможности вдоволь любоваться ею. К ее качеству подтягивалось и качество одной частной жизни, органично осваивающей эту результирующую.

«Более столетия пушкинский роман прочитывали на фоне исторического времени, сопоставляя с различными планами внехудожественной реальности. Затем, уже на наших глазах, возобладал структурный подход, и предметом исследовательского внимания сделался поэтический мир «Евгения Онегина» в его внутренней завершенности. Теперь, видимо, настало время прочесть роман на фоне универсальности, *sub specie aeternitatis*» [4, с. 72]. Как известно, реалии в романе явлены энциклопедически и даже при поверхностном увеличении удивляют неисчерпаемой емкостью предметных смыслов, выходящих за пределы тех или иных традиций конкретного времени, захватывая и нынешнее. В них – глубинные векторы общечеловеческой, общекультурной природы. Здесь, вслед за Ю. Н. Чумаковым, действительно пора задуматься об универсальности, которая не абстрактна, не безотносительна к историческому времени с бесчисленным множеством планов художественной и внехудожественной реальности, а может рассматриваться как генерирование однонаправленного, открытого пространства всеобщей истории, ее взаимосвязанных, больших и малых семантических частей, включая и историю архитектуры. Универсальность вне потока истории и ее объективных накоплений не имеет гуманных измерений. И в этом смысле «Евгений Онегин» являет универсальную модель для изучения самых разных исторических процессов.

* Здесь и далее курсивом выделены цитаты из А. С. Пушкина, а также слова в значении цитируемых контекстов.

Библиография

1. Пушкин, А. С. Евгений Онегин / А. С. Пушкин. Полн. собр. соч.: в 10 т. – Л. : Наука. – 1977–1979. – Т. 5.
2. Набоков, В.В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / В.В. Набоков. – СПб.: Искусство-СПБ; Набоковский фонд. – 1998.
3. Назиров, Р. Г. Сюжет об оживающей статуе / Р. Г. Назиров [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://nevmenandr.net/scientia/nazirov-statuja.p>
4. Чумаков, Ю. Н. «Евгений Онегин» и русский стихотворный роман / Ю.Н. Чумаков. – Новосибирск : НГПИ, 1983.

Статья поступила в редакцию 05.02.2013

© Стеклова И.А., 2013

ON THE SEMANTICS OF 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 domain of architecture in Pushkin's works appears as the material aspect of Being conveying explicitly the aesthetic and ethical values. The author presents concrete characteristics of Saint-Petersburg's architectural space expressing in a concentrated form the poet's essential, philosophically weighty views. The article demonstrates that in his novel "Eugene Onegin" the poet focused attention on the scene of action no less passionately than on the characters. Obviously, Pushkin did not write about architecture as a self-sufficient and self-focused area. Rather, he wrote to convey the semantic messages of the architecture as part of the boundless world, either humane or inhumane, depending on the presentation of its concrete properties. The poet's treatment of the spatial context is investigated as anticipating today's category of «architectural environment». Parallel analysis of the first chapter enacted in Saint-Petersburg and fine art works confirms the reputation of this novel as a universal model for studying various historical processes, including the history of architecture with its semantic wealth.

Key words:

architectural semantics, architectural environment, architecture of St. Petersburg, Pushkin's Petersburg

References

1. Pushkin, A.S. (1978) Eugene Onegin. Complete collection of works in 10 vol. Vol. 5. Leningrad: Nauka.
2. Nabokov, V.V. (1998) Comments on A.S.Pushkin's novel "Eugene Onegin". Saint-Petersburg: Iskusstvo-SPb; Nabokov's fund.
3. Nazirov, R.G. The story line of a statue coming to life [Online] Available at: <http://nevmeandr.net/scientia/nazirov-statuja.p>
4. Chumakov, Yu. N (1983) "Eugene Onegin" and the Russian poetic novel. Novosibirsk: NGPI.