

АМПИР КАК СТИЛЬ МИФОЛОГИИ ВЛАСТИ

УДК: 72.03
ББК: 85.11

Стеклова Ирина Алексеевна

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

Аннотация

Автор статьи распространяет понимание одного из художественных стилей, принципиальных для облика Санкт-Петербурга первой половины XIX в., на понимание стиля государственной мифологии. Прослежено, как смыслы, доносимые властью через эстетику ампира, превращаются в ее эстетику, как формально-композиционные решения, реализованные в допусках конкретного архитектурного пространства, превращаются в эстетику власти над миром. Даны примеры стереоскопичных представлений А. С. Пушкина о власти в картинах мира, приемы архитектонического моделирования целостного мира в ориентации, габаритах или бесконечности, соподчинении несущих и несомых сущностей. Особо подчеркнута роль горизонталей и вертикалей. Искусственные вертикали Санкт-Петербурга, служившие для трансформирования горизонтального ландшафта в живописный, позиционированы как жесты государственной идеологии и в то же время романтического сопротивления ей. Александровская колонна на Дворцовой площади Санкт-Петербурга в честь победы в Отечественной войне и победителя Александра I показана как прототип пушкинского сопротивления мифологии власти.

Ключевые слова

художественные стили, ампир, архитектурное пространство Санкт-Петербурга

Введение

Искусство наводит резкость на восприятие мира. Одновременно разные виды искусства наводят резкость друг на друга, провоцируя взаимное отражение. В частности, оптика литературы влияет на архитектуру и живопись, поэтика архитектуры и живописи помогает литературе, которая, как известно, опережает в России жизнь. Если управлять миром – значит управлять его пониманием, литература, особо – поэзия, стала той случайностью, что, осуществившись, начала управлять пониманием мира.

Об исключительном вкладе художественных текстов в архитектурную мысль писали Е.А. Борисова, Н.А. Евсина, А.В. Иконников, Е.И. Кириченко, А.Г. Раппапорт, Т.Е. Славина, Л.И. Таруашвили, Л.Д. Тыдман и др., затрагивая роли Гомера, Данте, Байрона, Вальтера Скотта, прослеживая воздействие французских утопистов на ампир дворянских усадеб и немецких сентименталистов на бидермайер разночинских интерьеров. Что касается отечественной литературы, то А.В. Иконников связывал с ее взлетом движение историзма в архитектуре. Среди авторов, заставивших архитектурную форму подчиниться слову, выделялись К.Н. Батюшков, А.И. Галич, Н.В. Гоголь, В.А. Жуковский, И.Е. Забелин, Н.М. Карамзин, И.В. Киреевский, Н.И. Надеждин, В.Ф. Одоевский, П.Я. Чаадаев и т.д.

Проблема влияния А.С. Пушкина на русскую архитектуру, как и проблема влияния архитектуры на А.С. Пушкина, обозначена до сих пор не была.

Ощущение сближенности искусства А.С. Пушкина и русского зодчества проскальзывает, скорее, у исследователей литературы, прежде всего, у В.Н. Топорова, выстроившего на произведениях поэта о Санкт-Петербурге идею мифологизированного «петербургского текста». В этих произведениях нет исчерпывающего представления объекта, зато есть стереоскопичность представлений об архитектонике мира в пределах

Санкт-Петербурга как о целостности вертикально-горизонтального соподчинения несущих и несомых сущностей.

Вертикали и горизонталы между свободой и несвободой

Вертикали мифологизировались в различных картинах мира не только в сакральных «горах», «деревьях», «столбах», но и в «градостроительных доминантах» [3]. С незапамятных времен многообразные высоты помечали горизонтально расстилающиеся городские и деревенские ландшафты, служа семантическими указателями, фокусами, ориентирами и попадая с комплексом полустертых смыслов в поэтику устной и письменной речи. Демонстративно возвысить, за столбить завоеванные позиции, как и, напротив, унизить их, сравнить с землей, умели на безбрежной Руси задолго до вертикальных компенсаций плоского Петербурга. Место прирастало вмененным значением, одаривалось памятью или лишалось ее напоказ. Тем самым чьи-то свершения сакрально узаконивались или развенчивались. В частности, пример языческого, по сути, увенчания и развенчания места был найден поэтом в истории конца XVII в.: сначала свободолюбивые стрельцы получили привилегию воздвигнуть памятник на Красной площади¹ [8, с. 19], потом просили позволения столб сломать и жалованные грамоты возратить [8, с. 24]. У Пушкина столбы – интернациональные, трансконфессиональные и трансисторические архетипы: «Памятники состоят обыкновенно в столбах, убранных каменною чалмою. Гробницы двух или трех пашей отличаются большей затейливостью, но в них нет ничего изящного: никакого вкуса, никакой мысли» [16].

И ликующие, и скорбные столбы, а также колонны и обелиски воспроизводили направление духовного вектора жизни, свободного от бранных тягот, поднимали его буквально как можно выше. В то же время они были накрепко привязаны к этим тяготам, выполняя идеологический заказ власти в композициях подходящей художественной стилистики, причем повсеместно, в разных отраслях культуры, вплоть до геральдики. Что касается организации горизонтального архитектурного пространства, то по композиционной значимости сугубо декоративные, утилитарно бесполезные вертикали не отставали от градоформирующих высотных доминант культового и гражданского назначения с несравненно большей функциональной нагрузкой, по семантической значимости – опережали. В столбах, столпах, башнях, колокольнях, памятниках, помечающих у Пушкина города и другие населенные пункты, обнаруживается осмысление свободы и несвободы, великой гордыни и великого послушания разом. Так, Царское село находилось там, где вознесся памятник, над которым сидит орел молодой [7], Москва, где дерзостный восстал Иван-Великий, на голове златой носящий крест [11], Новодевичий монастырь, где стоит соборная колокольня:

Один

Нельзя ли нам пробраться за ограду?

Другой

Нельзя. Куды! и в поле даже тесно,

Не только там. Легко ли?

Вся Москва Сперлася здесь; смотри: ограда, кровли,

Все ярусы соборной колокольни,

Главы церквей и самые кресты

Унизины народом.

Первый

Право любо! [5, с. 194]



Рис. 1. Новодевичий монастырь. Фрагмент лубка. Середина XVIII в. (Москва. Памятники архитектуры XIV–XVII веков. – М.: Искусство, 1973)

лубки (рис. 1), надлежало быть целостной, иерархически сочлененной, ответственно помеченной в верхней точке [21].

Насколько спонтанно это выстроилось у автора, чье «мировоззрение никогда не отливалось в строгую, продуманную систему взглядов» [25], неизвестно. Хотя в процессе данного сочинительства он не пренебрегал прагматикой и даже выработал вспомогательный метод: «Я пишу и размышляю. Бóльшая часть сцен требует только рассуждения; когда же я дохожу до сцены, которая требует вдохновения, я жду его или пропускаю эту сцену – такой способ работы для меня совершенно нов. Чувствую, что духовные силы мои достигли полного развития, я могу творить» [14].

Мнение об исторической объективности в первой трети XIX в. связывалось с «подлинностью факта или, в пределе, с подлинностью собственно человеческого бытия, живой конкретики «реального» существования» [4]. Знаменитая соборная колокольня понадобилась Пушкину на столетие раньше, чем была построена, в истории конца XVI в. От упоминания ее высоких и витых форм как примет московского стиля XVII в. поэт отказался, обеспечив его узнаваемость с заведомым опережением через нейтральные яруса. Однако в многофакторном процессе формирования русского сознания данный анахронизм историчен как эстетический запрос эпохи, согласно которому художнику предписывалось связывать «философию, бесстрастие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакого предрассудка, любимой мысли» [13, с. 436]. Его цель виделась не в том, чтобы «оправдывать и обвинять, подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине» [12, с. 151]. К тому же на присутствие соборной колокольни опиралась драматургическая логика действия. Вертикаль, неотъемлемая для современников от Новодевичьего монастыря, была взята в виде обыденного ориентира, и пронумерованные лица из толпы очутились на гребне излагаемой версии Смутных событий благодаря тому, что шли на нее. Моделируемая ситуация взывала к чувственному опыту эпизодических персонажей. Найденная для них «эмоционально-ценностная интонация, во-первых, самого акта смотрения, а во-вторых, общения с теми предметами, существами или лицами, в которое вступает человек в приоткрывшемся его взору жизненном мире» [1], перенаправляла фиксацию этого контакта в воображение читателя.

Что касается парадоксальной неразрывности гордыни и послушания, то в трагедии «Борис Годунов» ее роль была отдана не реальной вертикали, а эфемерной башне, трижды приснившейся в навязчивом бесовском мечтанье.

Взгляд на башню снизу вверх манил призрачным величием власти. Взгляд сверху вниз возвращал к действительности, в прямом и переносном смысле слова:

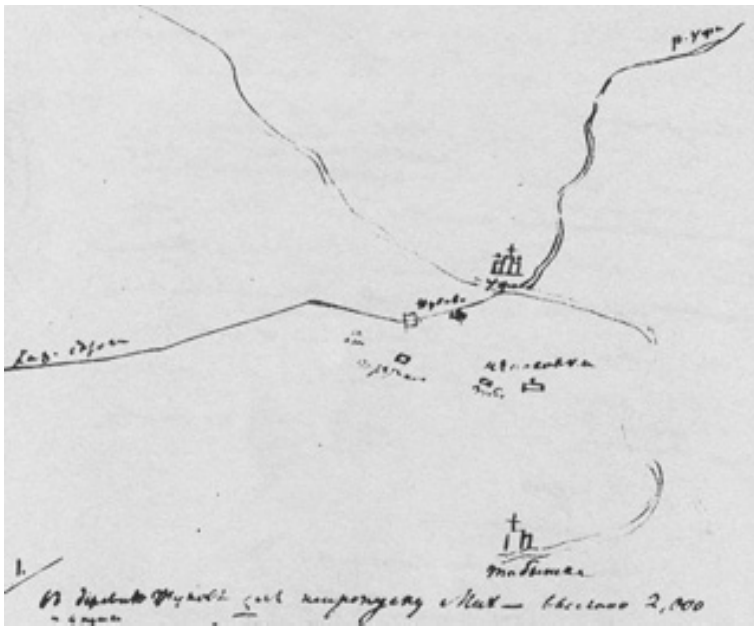


Рис. 2. А. С. Пушкин. Карта Украины из материалов к поэме «Полтава». 1827 г.

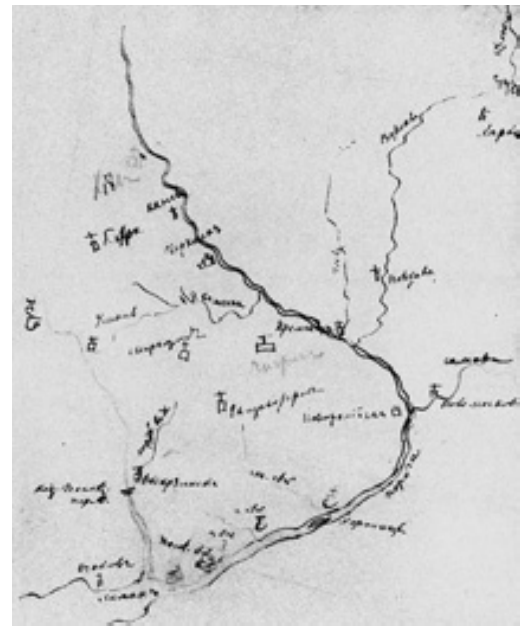


Рис. 3. А. С. Пушкин. План Уфимско-Честокковского фронта гражданской войны 1774 г. в рукописи «История Пугачева». 1833 г. (А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 17 т. – М.: Воскресенье, 1994-1996. XVIII (дополнительный том)

Григорий

с высоты

*Мне виделась Москва, что муравейник;
Внизу народ на площади кипел
И на меня указывал со смехом.
И стыдно мне и страшно становилось –
И, падая стремглав, я пробуждался... [5, с. 201]*

Вождеделение власти, по Пушкину, – зависимость, а материализация зависимости предвещала крушение: кратчайшая связь с небом, дарующая свободу, могла быть только бескорыстной. Если в сознательных и подсознательных представлениях пушкинских героев появлялись вертикали, абстрактно протяженные или архитектурно облеченные, они наделялись нравственным содержанием. Прецеденты этической трактовки вертикалей и горизонталей, пронизаемых грубое вещество архитектуры, были в то время хорошо известны. Для этого, например, П. Я. Чаадаев запросто объединял египетские пирамиды и готику: «Сопоставьте вертикальную линию, характеризующую эти два стиля, с горизонтальной, лежащей в основе эллинского зодчества <...> эта огромная антитеза сразу укажет вам глубочайшую черту всякой эпохи и всякой страны, где только обнаруживается. В греческом стиле <...> вы откроете чувство оседлости, домовитости, привязанности к земле и ее утехам, в египетском и готическом – монументальность, мысль, порыв к небу и его блаженству; греческий стиль <...> оказывается выражением материальных потребностей человека, вторые два – выражением его нравственных нужд...» [23]. Вскрытию нравственной проблематики, связанной с пониманием власти, служили у Пушкина и придуманные вертикали:

*Перед ним вавилонская башня,
На самой на верхней на макушке
Сидит его старая старуха,
На старухе сорочинская шапка,
На шапке венец латынский,
На венце тонкая спица,
А на спице Строфилус птица [17].*

В рабочих материалах поэта сохранилось два собственноручно изготовленных топографических плана – для «Полтавы» и «Истории Пугачева». Населенные пункты помечены на них не просто крестами, а значками, напоминающими церковные фасады [20]. Можно сказать, оба сюжета из русской истории размечались в горизонтальном поле, пронизанном сакральными осями:

*Наш Киев дряхлый, златоглавый,
Сей пращур русских городов... [9]*

В картинах мира, построенных в художественных текстах, обнаруживаются идейные сущности, нагружающие геометрические опоры архитектурного пространства. В частности, в стилистически и символически детерминированных вертикалях концентрировалась актуальность романтизма, проповедующего свободу в горизонтальной протяженности простора.

Геометрические универсалии миропонимания и, прежде всего, вертикали и горизонталы, преимущественны у А. С. Пушкина в моделировании действительности перед цветовыми, световыми, динамическими и т.п. универсалиями. Через них в абстрактном, природном или архитектурном пространстве могли постигаться, переживаться и оцениваться все постоянные и переменные явления, попадающие под какую-либо определенность в процессе познания и объяснения. В частности, с их помощью выражались важнейшие из культурных универсалий миропонимания.

Вертикаль горизонтальной власти как проблема стиля

Считается, что без свободы, обретенной в Крыму и на Кавказе, А. С. Пушкин не встретил бы шестикрылого серафима. Свобода как первостепенная этическая ценность романтизма, познанная в бесконфликтной архитектонике гор и горных поселений, перекроила восприятие горизонтального мира и приемы его архитектонического моделирования. Однако, спустившись вниз, поэт вернулся в простор, где высотки были столь же необходимы и возводились людьми. В частности, он снова очутился между вертикалями Санкт-Петербурга, которые стали, с одной стороны, насущной потребностью в трансформировании плоского ландшафта в живописный, с другой – красноречивыми жестами новой мифологии России, тревожащей романтиков отношением к свободе и мирской власти:

*Но у подножия теперь креста честного,
Как будто у крыльца правителя градского,
Мы зрим поставленных на место жен святых
В ружье и кивере двух грозных часовых [10].*

В ансамблевую ткань столицы последовательно вовлекались культовые сооружения, взмывающие в высоту, башнеобразные объекты гражданского назначения, праздные знаковые столбы (рис. 4). Последние были особенны тем, что выносили



Рис. 4. Д. Гоберт, с оригинала А.М. Горностаева. Стрелка Васильевского острова. 1834 г. Источник: <http://www.liveinternet.ru/users>



Рис. 5. Ф. Я. Алексеев. Вид Казанского собора. 1811 г. Источник: http://www.virtualrm.spb.ru/resources/vernissages/d_14

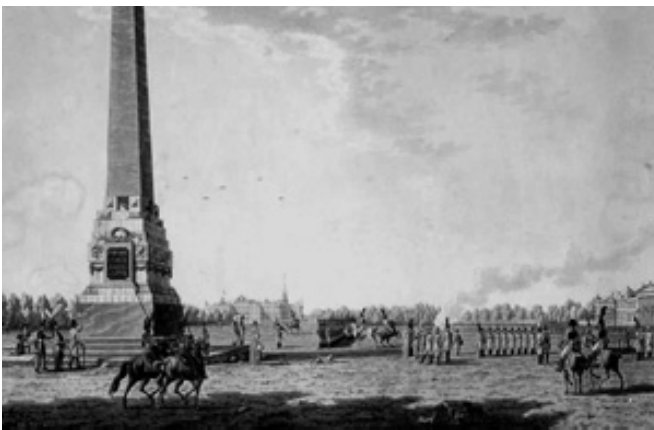


Рис. 6. Б. Патерсен. Марсово поле и Обелиск. 1806 г. Источник: <http://spb-old.ru>



Рис. 7. К.П. Бегров, с оригинала К.Ф. Сабата и С.П. Шифляра. Суворовская площадь. 1820-е гг. Источник: <http://ekskursia-spb.ru>

идею вертикализма в горизонтальное архитектурное пространство в чистом виде – в соответствии с кодексом классицизма они подняли ее, в прямом смысле слова, на технически возможную высоту, мигрируя и зависая опосредованно читабельными смыслами. Только ради них деревянный обелиск перед Казанским собором имитировал благородный монолит (рис. 5), памятник А. В. Суворову в обличье бога Марса² переправлялся с севера на юг Марсова поля (рис. 6), а четырнадцатиметровый обелиск П. А. Румянцеву-Задунайскому, в военных трофеях и с орлом на верхушке³, – с юга Марсова поля к Академии художеств (рис. 7). Развивая уникальную типологию, триумфальные столбы, колонны, обелиски с идеальной слаженностью формально-композиционных и символических функций явили петербургскую традицию, ставшую образцовой для остальных городов страны. Это синхронно фиксировалось вездесущей поэзией. Об этом сигналили, например, оба «Воспоминания в Царском селе» с Кагульским обелиском, Чесменской колонной и Морейским памятником с высеченной надписью о подвиге И. А. Ганнибала.

Самой заметной вертикальной шкалой измерения свободы в творчестве Пушкина стал монумент на Дворцовой площади Санкт-Петербурга, поставленный в честь победы в Отечественной войне и победителя Александра I, величавшегося еще при жизни и Ангелом, и Благословенным. Во всяком случае, именно он привлекает наибольшее внимание исследователей как главный прототип противопоставления памятнику нерукотворному:



Рис. 8. К. П. Бегров. Вид через арку Главного штаба. 1820-е гг. Источник: <http://humus.livejournal.com>



Рис. 9. Неизвестный художник. Дворцовая площадь от Адмиралтейства. Начало XIX в. Источник: <http://www.liveinternet.ru>

*Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа,
Вознесся выше он главою непокорной
Александрійского столпа [18].*

Осознание мессианской роли России в спасении Европы требовало символического подтверждения, совпадая с осознанием эстетических пробелов в организации центра столицы. Идея триумфальной колонны как наиболее подходящего для этого знака и центрирующего начала Дворцовой площади принадлежала К.И. Росси. Энергично объединяя пустынную площадь, маэстро раскрыл полуцилиндрический сегмент Генерального штаба к фронту Зимнего дворца и вывел Большую Морскую улицу через поворот трех грандиозных арок на поперечную дворцовую ось. В «проектах планировки площади еще в 1819 г.» [22] было решено, что усиление этой горизонтальной оси закрепляется вертикальной осью. Циркульный очерк арочного проема, вписывающийся до упора в землю, трижды повторенный с небольшим поворотом друг к другу и мягко отраженный в изгибе почти семисотметрового корпуса, явился совершенной рамой, которая, однако, не содержала ничего, кроме отодвинутого в глубь фасада Зимнего дворца (рис. 8). Полученному полузамкнутому пространству не хватало мощного начала, структурирующего его по горизонтали и по вертикали. Композиционно оно просилось и со стороны Мойки, и на выходе с Невского проспекта, и от Адмиралтейства, и изнутри (рис. 9).

Задачу остановить бессодержательную пустоту Дворцовой площади, почти улетающую в бесконтрольном кружении, посадкой на вертикальную ось выполнил О. Монферран. Он же трактовал ее стилистически. Перечень ориентиров для этого варьировался в журнальных и газетных публикациях с середины 1830-х гг.: «колонна Помпеева в Александрии, колонна Пантеона в Риме, обелиск на площади Святого Петра, обелиск Александрийский, или игла Клеопатры, колонны Исаакиевского собора» [19]. Объект недвусмысленно позиционировался как проводник государственной идеологии. Соответственно, стиль объекта становился стилем внедряемого мифа. Сравнительная таблица прототипов была включена в альбом черно-белых литографий с рисунков Монферрана. Здесь, в порядке возрастания, справа налево, выставлялись для уяснения реализуемой стратегии античные и классицистические образцы столбообразного зодчества: колонна Помпея в Александрии, колонны Антонина и Траяна в Риме, Вандомская



Рис. 10. Мюллер, с оригинала О. Монферрана. Сравнительная высота колонн Александра I, Наполеона, Траяна, Помпея и Антонина. 1836 г. Источник: <http://coollib.com/b/285949/read>



Рис. 11. Л.-Ж. Арну, с оригинала О. Монферрана. Детали Александровской колонны. Пьедестал, база, капитель и скульптура. 1836 г. Источник: <http://coollib.com/b/285949/read>



Рис. 12. И.-В. Барт. Вид Адмиралтейства. 1810-е гг. Источник: http://www.hellopiter.ru/Admiralty_pictures



Рис. 13. К. П. Беггров. Биржа. 1830-е гг. Источник: <http://www.museumpushkin.ru/archive/?c=4>

колонна в Париже и, наконец, трехчастная Александровская колонна, разумеется, самая высокая в мире – 154 фута, 9 дюймов или 47,5 метров (рис. 10). Ее решение на самом деле было живописным. Полированный ствол из красного гранита контрастировал с матовой бронзой дорической капители и базы, барельефов постамента и статуи ангела с крестом. Постамент был обращен ко дворцу композицией из средневековой арматуры, над которой парили крылатые женщины, поддерживающие надпись «Александру Первому благодарная Россия», а по бокам сидели аллегии Немана и Вислы, пограничных рек. На трех остальных гранях разместились фигуры Победы и Мира, Правосудия и Милосердия, Мудрости и Изобилия, вперемежку с классическим оружием⁴ (рис. 11).

Синтез изобразительного искусства и архитектуры как чистота взаимного напряжения, экономного распределения одного в другом, уже был освоен в экстерьерах и интерьерах Санкт-Петербурга. Предельно мотивированное скрещение скульптуры и архитектуры в невиданном масштабе вошло в отечественную традицию вместе с Адмиралтейством⁵



Рис. 14. Г.Г. Чернецов. Военная галерея Зимнего дворца. 1827 г. Источник: <http://aria-art.ru/0/D/Dvorec/1.html>

стеклом:

*Но сверху до низу, во всю длину, кругом,
Своею кистью свободной и широкой
Ее разрисовал художник быстроокой [15].*

Образ галереи, расположенной рядом с роскошной бело-золотой барочной церковью, охватывался одной строфой как наиболее сдержанный в дворцовой анфиладе: лаконичный интерьер вписывался в вытянутый объем, который перекрывался расписанным гризайлью полуцилиндрическим сводом, прорезанным тремя гранеными световыми фонарями. На стенах, между коринфских колонн, под сильно выступающим карнизом размещались 332 портрета генералов русской армии 1812–1814 гг.⁷ (рис. 14). Строгий пафос выражения истории в прочтении поэта обнаруживал героические конфигурации всеильной античности:

*Игралища таинственной игры,
Метались смущенные народы;
И высились и падали цари;
И кровь людей то Славы, то Свободы,
То Гордости багрила алтари [6].*

Античная героика, сомкнувшая метафорические алтари то Славы, то Свободы, образует семантическое поле пушкинских образов во главе с Александрийским столпом. Противопоставляясь ему, символической вертикали мирской власти, памятник нерукотворный противопоставлялся и его стилю, то есть вынужденно становился его опосредованным носителем. Именно с оглашенным превосходством памятника нерукотворного над Александрийским столпом Александровская колонна утвердилась

и Биржей⁶. Ампир как романтический выдох классицизма не скрывал амбиций по преобразованию мира. Он решился растянуть скобу морского ведомства на 450 метров и сделать из вялой оконечности Васильевского острова идеальную пристань с приподнятым периптером и ростральными колоннами, которые «после Александровской колонны и парижской Вандомской, надо считать лучшими в мире» [2]. На графических изображениях Адмиралтейства и Биржи заметно стремление охватить как можно больший фрагмент безупречно выстроенного архитектурного пространства, часто в ущерб композиции формата. Пушкин откликнулся на эту эстетику в портретной галерее героев 1812 г. в Зимнем дворце:

*У русского царя в чертогах есть
палата:*

*Она не золотом, не бархатом
богата;*

Не в ней алмаз венца хранится за

в качестве наиболее емкого выражения коннотаций ампира как «имперско-римской стилистики оформления государственности» [24]:

*И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал* [18].

Заключение

Искусственные вертикали архитектурного пространства – архетипы символического выражения власти над горизонтальной протяженностью мира. Столбы, колонны, обелиски Санкт-Петербурга компенсировали плоскостность ландшафта, центрируя и структурируя его по горизонтали и вертикали. Одновременно они транслировали идею о всепобеждающей державе, отважно спасающей, по экспрессивным меркам романтизма, полмира. Если синтез архитектуры и изобразительного искусства в чистоте взаимного напряжения, в экономном распределении одного в другом был предъявлен в триумфальной колонне на Дворцовой площади, он объективно отразился в синхронном пушкинском противопоставлении. Под влиянием памятника ампир, производный от героической античности, воспринимается как оптимальный стиль мессианской мифологии России.

Примечания

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

²Памятник А. В. Суворову – М. И. Козловский, 1801 г.

³Обелиск П. А. Румянцеву-Задунайскому – В. Ф. Бренна, 1799 г.

⁴Ангел был отдан в работу Б. И. Орловскому. Картоны для барельефов поручались Дж. Б. Скотти и А. Н. Оленину как консультанту по древнерусской военной экипировке, их исполнение – П. В. Свинцову и И. Леппе.

⁵Адмиралтейство – А. Д. Захаров, 1806–1823 гг.

⁶Биржа – Ж.-Ф. Тома де Томон, 1805–1816 гг.

⁷Галерея героев 1812–1814 гг. – К. И. Росси, Дж. Доу, 1826 г.

Библиография

1. Генисаретский, О. И. Воображение и рефлексированный мифопоэтизм // Открытый Музей. 2004. – № 3. – С. 4.
2. Грабарь, И. Э. Петербургская архитектура в XVIII и в XIX веках. СПб.: Лениздат, 1994, – С. 326.
3. Иконников, А. В. Поэтика архитектурного пространства // Искусство ансамбля. Художественный предмет – интерьер – архитектура – среда. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – С. 172.
4. Кардаш, Е. В. Критерий подлинности исторического знания в романтической культуре (метафора – сюжет – реальность) // Русская литература. 2005. № 1. – С. 15.
5. Пушкин, А.С. Борис Годунов // ПСС. – Т. V. – С. 194. – с. 185–412.
6. Пушкин, А.С. Была пора: наш праздник молодой // ПСС. – Т. III. – С. 432.
7. Пушкин, А.С. Воспоминание в Царском селе // ПСС. – Т. I. – С. 71.
8. Пушкин, А.С. История Петра. Подготовительные тексты // ПСС. – Т. IX. – с. 5–320.
9. Пушкин, А.С. Клеветникам России // ПСС. – Т. III. – С. 211.
10. Пушкин, А.С. Мирская власть // ПСС. – Т. III. – С. 333.
11. Пушкин, А.С. Монах // ПСС. – Т. I. – С. 13

12. Пушкин, А.С. О народной драме и драме «Марфа Посадница» // ПСС. – Т. VII. – с. 146–152.
13. Пушкин, А.С. О народной драме и драме «Марфа Посадница». Из ранних редакций // ПСС. – Т. VII. – С. 436.
14. Пушкин, А.С. Письмо Н. Н. Раевскому-сыну // ПСС. – Т. X. – С. 611.
15. Пушкин, А.С. Полководец // ПСС. – Т. III. – С. 301.
16. Пушкин, А.С. Путешествие в Арзрум // ПСС. – Т. VI. – С. 471.
17. Пушкин, А.С. Сказка о рыбаке и рыбке. Из ранних редакций // ПСС. – Т. IV. – С. 407.
18. Пушкин, А.С. Я памятник себе воздвиг нерукотворный // ПСС. – Т. III. – С. 340.
19. Северная пчела. – № 197 от 3 сентября 1834 г. – С. 785.
20. Стеклова, И.А. Архитектура в текстах и графике Пушкина [Электронный ресурс] / И.А. Стеклова // Архитектон: известия вузов. –2011.– № 34. – URL: http://archvuz.ru/2011_2/13
21. Стеклова, И.А. Диалог архитектуры в трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов» [Электронный ресурс] / И.А. Стеклова // Архитектон: известия вузов. –2010.– № 32. – URL: http://archvuz.ru/2010_4/10
22. Тарановская, М.З. Карл Росси. Архитектор. Градостроитель. Художник / М.З. Тарановская. – Л.: Стройиздат. 1980. – С. 85.
23. Чаадаев, П.Я. О зодчестве // Чаадаев П.Я. Статьи и письма. – М., 1989. – С. 353.
24. Щелкин, А. Г. Форма, освободившаяся от бремени содержания // Санкт-Петербург как эстетический феномен. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2009. – С. 137.
25. Энгельгардт, Б. Историзм Пушкина (к вопросу о характере пушкинского объективизма) // Пушкинист. Историко-литературный сборник. – Петроград: Фототипия и Типография А. Ф. Дресслера, 1916. – С. 4.

Произведение «АМПИР КАК СТИЛЬ МИФОЛОГИИ ВЛАСТИ», созданное автором по имени Стеклова Ирина Алексеевна, публикуется на условиях лицензии Creative Commons «Attribution-NonCommercial-ShareAlike» («Атрибуция — Некоммерческое использование — На тех же условиях») 4.0 Всемирная. Разрешения, выходящие за рамки данной лицензии, могут быть доступны на странице I_steklo60@mail.ru.



Стеклова Ирина Алексеевна
кандидат искусствоведения, доцент,
Пензенский государственный архитектурно-строительный университет,
Пенза, Россия, e-mail: i_steklo60@mail.ru

Статья поступила в редакцию 10.03.2015
Электронная версия доступна по адресу: http://archvuz.ru/2015_2/10

© И.А. Стеклова 2015
© УралГАХА 2015

EMPIRE AS A STYLE OF STATE POWER MYTHOLOGY

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 author extends the understanding of one of the art styles that was fundamental for the image of St. Petersburg in the first half of the 19th century to the understanding of the style of state power mythology. The article reviews how the meanings conveyed by the state through Empire aesthetics transformed into its aesthetics, how the formal compositional solutions implemented in the tolerances of specific architectural spaces converted into the aesthetics of state power over the world. The author provides examples of Alexander Pushkin's stereoscopic ideas concerning state power in the worldviews, architectonic modeling techniques of the integral world in the orientation, dimensions, or infinity, subordination of bearing and borne entities. The role of horizontals and verticals is highlighted. The artificial verticals of St. Petersburg which served to transform the horizontal landscape into a picturesque one are positioned as gestures of state ideology and, at the same time, as romantic resistance to it. Alexander's Column in St. Petersburg Palace Square dedicated to the victory in the Patriotic War and to victorious Alexander I is shown as the prototype of Pushkin's resistance to state power mythology.

Key words

art styles, Empire, architectural space of St.-Petersburg

References

1. Genisaretsky, O.I. (2004) Imagination and Reflective Mythopoetics. *Otkrytyi Musey*, No.3, p. 4. (in Russian)
2. Grabar', I.E. (1994) *Petersburg Architecture in the 18th and 19th Century*. Saint-Petersburg: Lenizdat. (in Russian)
3. Ikonnikov, A.V. (1988) *The Poetics of Architectural Space. The Art of Ensemble. Art object –interior – architecture – environment*. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo. (in Russian)
4. Kardash, E.V. (2005) *The Criterion of Authenticity of Historical Knowledge in Romantic Culture (metaphor –plot –reality)*. *Russkaya literature*, No. 1, p.15. (in Russian)
5. Pushkin, A.S. *Boris Godunov*. Complete collection of works. Vol. 5, p.194. pp.185–412. (in Russian)
6. Pushkin, A.S. *There Was a Time: Our Youthful Festival*. Complete collection of works. Vol. 3, p. 432. (in Russian)
7. Pushkin, A.S. *Remembrances of Tsarskoye Selo*. Complete collection of works. Vol. 1, p. 71. (in Russian)
8. Pushkin, A.S. *History of Peter*. Preparatory texts. Complete collection of works. Vol. 9, pp.5–320. (in Russian)
9. Pushkin, A.S. *To the Slanderers of Russia*. Complete collection of works. Vol. 3, p. 211. (in Russian)
10. Pushkin, A.S. *The Secular Power*. Complete collection of works. Vol. 3, p.333. (in Russian)
11. Pushkin, A.S. *The Monk*. Complete collection of works. Vol. 1, p.13 (in Russian)
12. Pushkin, A.S. *On Folk Drama and the Drama «Martha Posadnitsa»*. Complete collection of works. Vol. 7, p.146–152. (in Russian)
13. Pushkin, A.S. *On Folk Drama and the Drama «Martha Posadnitsa»*. From the early editions. Complete collection of works. Vol. 7, p.436. (in Russian)

14. Pushkin, A.S. A Letter to N.N. Rayevsky the Son. Complete collection of works. Vol. 10, p. 611. (in Russian)
15. Pushkin, A.S. The Warlord. Complete collection of works. Vol. 3, p. 301. (in Russian)
16. Pushkin, A.S. A Journey to Arzrum. Complete collection of works. Vol. 6, p. 471. (in Russian)
17. Pushkin, A.S. The Tale of the Fisherman and the Fish. From the early editions. Complete Collection of Works. Vol. 4 (in Russian).
18. Pushkin, A.S. A monument not hand-made I have for me erected. Complete collection of works. Vol. 3, p.340. (in Russian)
19. Severnaya pchela (The Northern Bee). No. 197 of 3 September 1834. P. 785. (in Russian)
20. Steklova, I.A. (2011) Architecture in Pushkin's Texts and Graphics [Online] Architecton: Proceedings of Higher Education. No. 34. Available from: http://archvuz.ru/2011_2/13 (in Russian)
21. Steklova, I.A. (2010) The Dialogue of Architecture in A.S.Pushkin's Tragedy "Boris Godunov" [Online] Architecton: Proceedings of Higher Education. No. 32. Available from: http://archvuz.ru/2010_4/10 (in Russian)
22. Taranovskaya, M.Z. (1980) Carlo Rossi. Architect. Town-planner. Artist. Leningrad: Stroyizdat. (in Russian)
23. Chaadayev, P.Ya. (1989) On Architecture. Articles and letters. Moscow. (in Russian)
24. Shchelkin, A.G. (2009) Form That Broke Free of the Burden of Contents. Saint-Petersburg as an Aesthetic Phenomenon. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg Philosophical Society. P. 137. (in Russian)
25. Engelgardt, B. (1916) The Historicism of Pushkin (towards the issue of the character of Pushkin's objectivism). Pushkinist. Historio-Literary Collection. Petrograd: A.F.Dressler's Printing House. P.4 (in Russian)

Article submitted 10.03.2015

The online version of this article can be found at: http://archvuz.ru/2015_2/10

© I.A. Steklova 2015

© USAAA 2015