

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ПРОСТОРА В АРХИТЕКТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Стеклова И.А.

*ГОУ ВПО «Пензенский государственный архитектурно-строительный университет»,
Пенза, e-mail: i_steklo60@mail.ru*

В статье рассмотрена проблема стабилизации смыслов русской архитектуры в первой половине XIX века. Представлены смыслы, передаваемые через различные архитектурно-пространственные образы в произведениях А.С. Пушкина. Взаимосвязь архитектурных объектов и их вербальных образов акцентирована с двух сторон: когда свойства объектов переносятся в сферу универсальных ценностей бытия и когда архитектурная лексика привлекается в качестве метафор. Архитектура раскрывается как предметная область осмысления бытия с наглядным выражением национально окрашенных этических ценностей. Показывается, как собственная память поэта одушевляла архитектурное пространство эпизодами всеобщей истории или чьей-то частной судьбы. Выявлено взаимовлияние русской художественной литературы и историзма русской архитектуры – движения, связанного с освоением форм прошлого в настоящем. Смыслы, привнесенные в этот процесс А.С. Пушкиным, актуальны и для профессионального осознания беспредельной ответственности зодчества, и для всеобщего осознания гуманистической целостности культуры.

Ключевые слова: феноменология архитектуры, архитектурное пространство Санкт-Петербурга, Пушкин

PHENOMENOLOGY OF SPACIOUSNESS IN THE ARCHITECTURAL SPACE SAINT PETERSBURG

Steklova I.A.

Penza State University of Architectural and Construction, Penza, e-mail: i_steklo60@mail.ru

The article discusses the problem of Russian architectural senses stabilization in the first half of the XIX century. The senses transferred by various architectonic-spatial images in works by A.S. Pushkin are considered. The interrelation of architectural objects and those verbal images is accented from two sides: when properties of objects were transferred to the sphere of life universal values, and when the architectural lexicon was involved as the metaphors. The architecture is shown as a subject domain of life judgment with evident expression of ethical values and national meanings. It is shown how the architectural space by poet's memory is animated in episodes of general history or someone's private destiny. Interference of Russian fiction and Russian architecture historicism as the movement associated with the development of the past forms in the present forms is detected. Meanings by A.S. Pushkin that were introduced into this process are actual for professional awareness of architecture infinite responsibility and for public awareness of the humanistic culture integrity.

Keywords: phenomenology of architecture, architectural space of Saint Petersburg, A.S. Pushkin

Следами столичных впечатлений помечено все творчество А.С. Пушкина периода южной и северной ссылки. Фактор подзагорающих друг друга противоречий, обозначив место действия в нескольких сюжетах 1820–1827 гг., ориентировал читателей без помощи упреждающего топонима. Образ Санкт-Петербурга угадывается за *венками пиров и блеском Афин, от царскосельских лип до баиен Гибралтара*, в бессарабских степях, где поэт «взглянул на действительность с высоты бегущей луны и увидел рифмующееся с «волей» и «долей» поле, по которому странствует табор» [2]. Инерции познания, накопленной в 1817–1820 гг., предстояло выразиться сплошным потоком, на входе и выходе романа *«Евгений Онегин»*, где каждое место действия *расчислено* не менее сознательно, чем время действия, *сверенное по календарю*. Сюжет, охватывающий 1819–1824 гг., располагался между двумя повернутыми друг к другу профилями общего архитектурного пространства,

чья симметрия в основном нарушалась тем, что один облакал фаворита, другой – фаворитку. Оба профиля перекликались, формируя совместное представление и тестируя им этическую зрелость героев.

Смыслы простора Санкт-Петербурга в романе «Евгений Онегин»

Роман открывается титульными метонимиями первого места действия: *брегами Невы, Летним садом, севером*, – вошедшими в биографию Пушкина с годовалого возраста. Всесезонно *Летний сад на севере*, на левом из *берегов Невы*, омываясь Невой, Фонтанкой, Мойкой и Лебяжьей канавкой, представлял собой регулярно распланированный прямоугольный остров, призванный служить просветительству. В частности, в программе здешних аллегорических скульптур венецианских мастеров конца XVII – начала XVIII вв., чье прихотливое изящество подчеркивала компактная зелень, замышлялось сообщение от композиции

«Архитектура». По настоянию Петра Великого обнаженная красавица, держащая в левой руке чертежные инструменты, а в правой – развернутый свиток, неустанно напоминала о важности строительства новой столицы. При всем том самой популярной натурой в аллегорической плотности *Летнего сада*, вербально и графически отображаемого с 1710-х гг., стала не какая-то из программных статуй, а невзрачный дворец императора-исполина как реальное свидетельство о деяниях истинно сакральной фигуры. То есть приоритеты мифологизации уже были расставлены.

Собственно, сюжет первой главы начинается и заканчивается отъездом главного героя из летней столицы. Основное содержание от этого момента оторвано и возвращено назад, в самое невыигрышное для портретирования города время года: поздно светает, рано темнеет. Возможно, зимний ракурс на предмет, предельный в девятимесячном сопротивлении спячке, концентрировал уникальность предмета, как и время для оценки уникальности. Поэт решился на изображение зимнего Санкт-Петербурга, практически не интересовавшего художников первой половины XIX века:

*Надев широкий боливар,
Онегин едет на бульвар
И там гуляет на просторе...* [4, с. 13]¹

Бульвар в качестве *простора* – это 4, 5 километра Невского проспекта. С 1802 года посередине Невского проспекта, от Полицейского моста до Аничкова моста, был устроен променад, приподнятый и отделенный от боковых проездов липами и масляными фонарями, который прерывался у Екатерининского канала и у Большой Садовой улицы. *Гулять по бульвару* зимой – значило с удовлетворением прохаживаться там от двух до четырех часов пополюдни: показывать себя и смотреть на других, а также на ежедневные метаморфозы правого и левого фасадов проспекта сквозь редкую изгородь темных липовых стволов. В мае 1820 г., когда дело о высылке автора шло к логической развязке, большинство лип вырубали, насыпи сравнивали, тротуары развели по обе стороны проспекта.

Первоначальные названия Невского проспекта: Большая Перспективная дорога, Большая Невская перспектива, Невская перспектива – выдают идеалистическую установку на реализацию иллюзорно структурированной целостности. Содержание этой

установки не артикулировалось вербально, зато артикулировалось пространственно, в конкретной форме воздушного тела. Если опираться на авторитет французского классицизма, исчислявшего пределы целостности архитектурного пространства, то отношение высоты этого тела, ограниченной 21,3 метра, к ширине, сужающейся в сторону Адмиралтейства от 60 до 25 метров, составляло от 1/3 до 1. То есть данная пропорция свидетельствует о целостности архитектурного пространства в нормах второй половины XVIII в. и указывает на ее открытый характер. До того как назваться *простором*, открытая целостность по-барочному удлинялась, устремляясь к золотому шпилью с корабликом. Многие художники пытались уловить это своеобразие Невского проспекта с горизонта пешехода, ориентируясь на башню Адмиралтейства или башню Думы. Только если *простор* у них воплотился, архитектура в нем тонула, если же воплощалась архитектура, вытеснялся *простор*, – в первом случае они проигрывали в композиции, то есть искусству, во втором случае проигрывали в характере, то есть реальности. Закономерно, что самым успешным представлением Невского проспекта стали уплощенные фронты его солнечной и теневой сторон В.С. Садовникова, без единого перспективного построения. В свою очередь, к наиболее удачному по композиции и точным по характеру перспективам относятся те, что осознаны как целостность в допусках формата, соответственно, завязаны на архитектурных доминантах, сняты с завышенного горизонта, ограничены по глубине [8].

Простор на бульваре показан в романе без архитектурных доминант, с горизонта пешехода и в глубинной перспективе. Судя по всему, *Онегин гулял*, удаляясь от Адмиралтейства, не видя конца Невского проспекта, уклонявшегося от Конногвардейской улицы еще полкилометра до Невского монастыря. В пятом часу он сел в *санки*, чтобы *помчаться* назад, в заведение *известного ресторатора* на углу Невского проспекта и Большой Морской улицы. А далее *полетел* в *театр*, скорее всего по Большой Морской, Вознесенскому проспекту и Офицерской улице. Представление там начиналось в половине седьмого и могло сочетать трагедии, оперы и балеты Шарля Дидло, в которых ожидалось «гораздо более поэзии, нежели во всей французской литературе» [4, 165].

Большой Каменный театр был открыт после реконструкции 3 февраля 1818 г., вернув внимание к себе как к одной из главных достопримечательностей столицы. Причем

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

живописно и графически начали изображаться не только его экстерьеры, но и великолепный зрительный зал, окруженный колоннадой коринфского ордена и ложами, расписанными А. Скотти, под золоченым куполом. По размеру и богатству ни в Риме, ни в Париже ничего подобного не было: «Главная или парадная лестница, разделенная двумя площадками, из коих каждая украшена 8-ю колоннами, составляет великолепную залу, которая вместе с другими образует вокруг театра род обширнейшего и прекраснейшего фойе... Императорская ложа устроена с небольшой выступкою против самой сцены. Она разделена четырьмя кариатидами, моделированными скульптором Демут-Малиновским, на три отделения и великолепно убрана голубым бархатом и золотом. Кресла и стулья числом 300 расположены в партере на некоторой покатости» [7]. *Иван Петрович Белкин*, будучи юнкером в 1820 г., ходил в *Большой Каменный театр* ежедневно, только не в партер, где напыщенная публика не разделяла достоинств драматического искусства, а в галерею 4-го яруса:

*Театр уж полон; ложи блещут;
Партер и кресла, всё кипит;
В райке нетерпеливо плещут,
И, взвизвись, занавес шумит.* [4, с. 15]

Заведомо неправдоподобные действия в зале, разъединенном «на две части, из коих одна наполнена зрителями» [5], стали для Пушкина одним из главных вдохновений в столице. Более того, по мнению А.Н. Бенуа, *Большой каменный театр* синтезировал в Санкт-Петербурге экспрессию разных видов искусства вдохновляюще для развития архитектурного пространства Санкт-Петербурга. Самый плодотворный резонанс виделся в сценографической традиции Пьетро Гонзаго, подхватившего идеи Дж. Пиранези: «Дивным наваждением должны были казаться эти огромные колонные хоромы, эти сводчатые склепы, переходившие в черные подземелья, эти площади, залитые солнцем или луной, и после того, как русские люди получали такую радость на короткий миг вечернего спектакля, им казалось необходимым увековечить ее в сооружениях из камня и бронзы; они с наслаждением следили за изумительным ростом Петербурга, за тем, как из земли всходил обильный урожай круглых, гладких колонн, расцветавших пышными капителями, перекрывавшихся куполами и фронтонами. Гонзаго был, до известной степени, настоящим автором

и Адмиралтейства, и Таврического дворца, и арки Главного Штаба. Обо всем, что в этих изумительных памятниках сказали Захаров, Старов и Росси, и еще о гораздо большем говорил Гонзаго в своих декорациях, которым он сообщал предельную убедительность, благодаря совершенному пользованию светотенью» [3]. Нередко, вопреки логике драматургического развития, место действия спектаклей менялось от акта к акту для преумножения эффектов. Гонзаго оживил фантазии Пиранези из грандиозных архитектурных элементов на контрастах цвета, тона, пластики, массы, заставляя благодарных современников осмыслять их культурно-историческую условность, влияющую, в свою очередь, на восприятие сопредельных реалий. Во всяком случае, Театральная площадь на литографиях последней четверти XVIII – первой половины XIX вв. – это та же сцена для пересечения колоритных персонажей. В отличие от прочих экстерьеров столицы она показывалась зимой и даже ночью с неизменными «грелками» – дымящимися очагами в специальных палатках:

*Еще снаружи и внутри
Везде блистают фонари;
Еще, прозябнув, бьются кони,
Наскуча упряжью своей,
И кучера, вокруг огней,
Бранят господ и бьют в ладони...* [4, с. 16]

Только литература способна представить архитектурное пространство без разграничений между его экстерьерами и интерьерами. Их чередование, в частности проникновение в дом главного героя после Театральной площади, возводило смысл открытой целостности в степень превосходства над частностями.

По популярности в интерьерном жанре *картины уединенных кабинетов*, как правило, в освежающе зеленых тонах, с обязательным зеркалом и консолью в межоконном простенке, картинами и статуэтками, занимали второе место после гостиных. Только здесь можно было отдаться хандре, своевременно обнаружив камин и книжную полку, а также письменный стол, секретер или бюро с заброшенным дневником мечтаний и проказ. Кабинет – приватное место, в определенном смысле, средоточие совпадения с собой, автопортрет хозяина. Зависимость мужчины от тихой пустоты кабинета, не нарушаемой блестящими мелочами из янтаря, фарфора, бронзы, хрусталя, стали, выдавала его уязвимость, камуфлируемую в иных реалиях:

*Усеян площадками кругом,
Блестит великолепный дом;
По цельным окнам тени ходят,
Мелькают профили голов
И дам и модных чудаков.* [4, с. 18]

По сути, вся архитектура, что историческая, что современная, оценивается сегодня «в особой лексике, рисующей идеал как нечто “крупное, цельное, простое, сильное, широко раскрытое” и антиидеал как “дробное, усложненное, запутанное, измельченное”» [1]. Вероятно, традиция профессиональных воззрений на тот или иной объект, независимо от стиля, вырабатывалась с участием изобразительного искусства. Поскольку искусство движимо идеалом, на всех живописных и графических фиксациях *сонных улиц*, а также набережных малых рек и каналов Санкт-Петербурга, подчеркивается их рациональная структурированность, как и структурированность по отношению к городу. Здесь, в акцентировании ордерных тем, пирамидальной симметрии отдельных зданий, в нарастании масштабов к центру и т.д., корректировалась иерархия элементов архитектурного пространства, вторичная к иерархии процессов общественной и приватной жизни.

В зале для избранных нарастающее ускорение *Онегина* достигло танцевальных темпов. За его порогом единственный декабрьский день, распределенный между квартирой, куда *записочки несут, бульваром, рестораном Talon, Большим Каменным театром, кабинетом, сонной улицей и великолепным домом*, заканчивался. Рассредоточенные фрагменты, с некоторой погрешностью отыскиваемые на планах 1820-х гг., сцеплялись в первой главе романа горизонтально, в простейшей геометрии физического преодоления – человеком, *младые дни которого неслись, а сам он едет, гуляет, мчится, летит, скачет стрелами, подъезжает, взлетает стрелой*. Впрочем, *езде поспеть немудрено* в городе без тупиков, с доминантой *простора*, пронизанного *светом, блеском, глянец морозной пыли*. Затемненный *простор* как превосходство открытой целостности столицы менял свое экстравертное выражение в чередовании экстерьеров и интерьеров, даруя легкость, скорость, радость, вдохновение и т.д. Впрочем, ближе к завершению первой главы автор нашел сюжетный предлог показать *простор* Санкт-Петербурга круглосуточно просветленным, белой ночью на Дворцовой набережной Невы, достигающей полукилометровой ширины. Он оказался гуманным и абсолютно само-

достаточным для эстетического наслаждения – *прозрачно и светло*:

*С душою, полной сожалений,
И оперишься на гранит,
Стоял задумчиво Евгений,
Как описал себя пиит.* [4, с. 25]

Соединив наличие *гранита* с *отдаленным стуком дрожек с Мильонной*, А.С. Пушкин давал понять, что молодые люди расположились на Дворцовой набережной, обрамленной *гранитом* и параллельной *Мильонной* улице, подобно государю Александру Павловичу на портрете А.О. Орловского. Для уточнения ситуации на плане авторский эскиз для заказываемой иллюстрации ничего нового не привнес: *«Брат, вот тебе картинка для Онегина – найди искусный и быстрый карандаш. Если и будет другая, так чтоб всё в том же местоположении»* [6]. Экспликация к данному требованию: *«1 хорош – 2 должен быть оперишься на гранит, 3 Лодка, 4 Крепость, Петропавловская»* [6], – и даже твердые чернильные контуры к затекстовой реальности никак не приближали. Постановку *приятелей* между Лебяжьим мостом и углом *Летнего сада*, ставшую хрестоматийным достоянием, произвел художник А.В. Нотбек в публикации в «Невском альманахе». Самовольно выбранная им точка укладывалась в логический интервал *местоположения*, и замыслам поэта, казалось бы, противоречить не могла, принадлежа экспозиции повествования. Тем не менее иллюстрация не понравилась и вызвала эпиграмму про *Кокушкин мост*. Среди причин этого обсуждаются: разворот героев лицом к зрителю, обратный ход лодки и отсутствие паруса, избыточность красоты садовой ограды, недостаточно расслабленная поза *Онегина* в опоре на «живую скалу», «живой камень», в традиции лирических пиитов Батюшков и т.д.

Желание Пушкина быть запечатленным в прямом диалоге с Петропавловской крепостью, равно выразительной для эпического, трагического, элегического настроения пейзажа, не сбылось. Но история с иллюстрацией высветила это желание, а заодно и чувственность предмета желания. То, что панорама с габаритами колокольни и алтарной главки Петропавловского собора, а также с развивающимся стягом на восточной башне была воспроизведена по памяти практически без нарушения масштаба, говорит об архитектурном моделировании данного архитектурного пространства и значимости его визуальной проекции

в виде фронтальной перспективы, проживаемой изнутри [9].

Вопреки вторжению не самых выигрышных частных *простор* Санкт-Петербурга, вдохновленный классицизмом, остался главным предметом для очарования и разочарования этически озабоченного историзма как критического крыла романтизма. На это же крыло была подхвачена и литературная мифологизация архитектурного пространства: изменения в эстетике, зафиксированные в изобразительном искусстве, отозвались прогрессирующим преимуществом повсеместно обнаруживаемой здесь этической проблематики. Этические оппозиции в эстетике условной целостности архитектурного пространства закреплялись как норма его романтической мифологизации.

Заключение

Форма архитектурного пространства Санкт-Петербурга с преимуществом общего над частным, масштабного над менее масштабным, абстрактного над конкретным отразилась в зеркале изобразительных и вербальных искусств в образах принципиально открытой и рационалистически структурированной целостности. В частности, образ главных улиц и набережных города доносится на живописных и графических фиксациях посредством столь же рационалистической перспективы, а в романе «*Евгений Онегин*» – в оптимуме архитектурно смоделированных умозрительных перспектив, глубинных и фронтальных. А.С. Пушкин показал при этом, как превосходство открытой целостности переходит в качество *простора*, не признающего разграничений между интерьерами и экстерьерами. С линии горизонта главных героев содержание рационалистически структурированной открытой целостности, ставшей *простором*, наполнялось иррациональным смыслом

Список литературы

1. Асс Е. В., Боклов А. В. Архитектурные тенденции 70-х. // Декоративное искусство СССР. – 1980. – № 3.

2. Белый А.А. Перипатетика Абрама Терца // <http://magazines.russ.ru/neva/2008/2/be15.html>.

3. Бенуа А.Н. История живописи всех времен и народов. В 3-х т. – СПб.: Нева, 2002. – Т. 3. – С. 475.

4. Пушкин А.С. Евгений Онегин // ПСС: в 10 т. – Т. V. – С. 5–184.

5. Пушкин А.С. О народной драме и драме «Марфа Посадница» // ПСС: в 10 т. – Т. VII. – С. 146.

6. Пушкин А. С. Письмо Л. С. Пушкину. 1–10 ноября 1824 // ПСС: в 10 т. – Т. X. – С. 84–85.

7. Свиньин П. Достопамятности Санктпетербурга и его окрестностей. Цит. по: Юркова З.В. Антон Антонович Модуи // Реконструкция городов и геотехническое строительство. – 2005. – № 9. – С. 264.

8. Стеклова И.А. Главные герои и архитектурная среда Петербурга // Архитектон: известия вузов. 2013. № 41. С. 12. http://archvuz.ru/2013_1/12.

9. Стеклова И.А. Образ петербургской набережной в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // Знание. Понимание. Умение. – 2014. – № 2. – С. 286–293.

References

1. Ass E.V., Bokov A.V. Arhitekturnye tendentsii 70-h // Dekorativnoe iskusstvo SSSR. 1980. no. 3.

2. Belyiy A.A. Peripatetika Abrama Tertsa [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2008/2/be15.html>.

3. Benua A.N. Istoriya zhivopisi vseh vremen i narodov. V 3-h t. SPb.: Neva, 2002. T. 3. pp. 475.

4. Pushkin A.S. Evgeniy Onegin // PSS: v 10 t. T. V. pp. 5–184.

5. Pushkin A.S. O narodnoy drame i drame «Marfa Posadnitsa» // PSS: v 10 t. T. VII. pp. 146.

6. Pushkin A.S. Pismo L.S. Pushkinu. 1–10 noyabrya 1824 // PSS: v 10 t. T. X. pp. 84–85.

7. Svinin P. Dostopamyatnosti Sanktpeterburga i ego okrestnostey. Tsit.po: Yurkova Z. V. Anton Antonovich Moduyi // Rekonstruktsiya gorodov i geotekhnicheskoe stroitelstvo. 2005. no. 9. C. 264.

8. Steklova I.A. Glavnyie geroi i arhitekturnaya sreda Peterburga // Arhitekton: izvestiya vuzov. 2013. no. 41. pp. 12. [Электронный ресурс]. URL: http://archvuz.ru/2013_1/12.

9. Steklova I.A. Obraz peterburgskoy naberezhnoy v romane A.S. Pushkina «Evgeniy Onegin» // Znanie. Ponimanie. Umenie. 2014. no. 2. pp. 286–293.

Рецензенты:

Волков С.Н., д.ф.н., профессор, заведующий кафедрой «Философия», ФГБОУ ВПО «Пензенский государственный технологический университет», г. Пенза;

Курбатов Ю.И., доктор архитектуры, профессор, СПбГАСУ, г. Санкт-Петербург.

Работа поступила в редакцию 01.04.2015.