

И. А. Стеклова

## АРХИТЕКТУРА КАК АРХИТЕКТОНИЧЕСКАЯ ОСЬ КУЛЬТУРЫ (ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ А. С. ПУШКИНА)

Александр Сергеевич Пушкин стал символом русской культуры и уже многократно перерос заработанную при жизни славу. А признание за художником национально-символического статуса — акт, от его личного пространства абстрагирующий, означающий определенную завершенность общественного реноме, отрыв от необходимости что-то обосновывать, подтверждать, доказывать. Однако данный символ на витках неизбежных переоценок лишь преумножал реальную силу оригинала, расширяя сферу его влияния, перенимая и перегруппировывая все новые тому достоверные свидетельства, продолжая объединять и втягивать в нескончаемый диалог всех пребывающих освоиться в культурно-историческом поле отечества, причем с самых неожиданных, казалось бы, сторон, например из архитектуроведения.

Известно, что тенденции русского зодчества, несущие множественные черты прошлого и настоящего, вольно или невольно были отражены поэтом в поэме «Медный всадник» — от геополитических предпосылок рождения Петербурга до философии переживания его пространства как произведения большого, захватывающего искусства. Не прекращая двухсотлетних споров о расстановке сил в сюжетообразующем конфликте *повести*<sup>1</sup>, многие исследователи сходятся на том, что предваряющей картиной *града Петрова* с троекратной анафорой «Люблю» Пушкин показывал установку на принятие данного порядка вещей, которое даже вместе с борьбой и попутным трагизмом не должно переходить в уныние и ожесточение. В нем заключается замысел мироздания, по сути мудрого и прекрасного, где все есть и будет на своих местах. Получилось, что поэт несет весть об этом, нагружая воплощенный в конкретной архитектуре город этико-философскими измерениями как проявление и дар вселенской архитектоники.

Обойти архитектуру в поле факторов, повлиявших на Пушкина, — то же самое, что насильно изъять ее из среды обитания или из семьи пластических искусств:

*К тебе явлюся я; увижу сей дворец,  
Где циркуль зодчего, палитра и резец  
Ученой прихоти твоей повиновались  
И, вдохновенные, в волшебстве состязались*  
(«К вельможе») [1, т. 3, с. 239].

Можно предположить, что интуитивное стремление художника встроиться собственным миром в эту общую архитектонику опиралось на реальные образцы разумного и иерархически организованного творения, в том числе на архитектурные, самые заметные и близкие в окружающей действительности — объемно-планировочные,

<sup>1</sup> Здесь и далее выделены курсивом цитаты А. С. Пушкина, а также слова в значении цитируемых контекстов.

функциональные, конструктивные элементы. Самоценные, без уточнений образы *площадей, улиц, домов, врат, дверей, сводов, порогов, крылец* и т. д. обретали в умозрительно возводимых пространствах новое символическое звучание:

*...Иные уж за мной гнались; но я тем боле  
Спешил перебежать городовое поле,  
Дабы скорей узреть — оставя те места,  
Спасенья верный путь и тесные врата*  
(«Странник») [1, т. 3, с. 311].

Пожалуй, наиболее освоенными формами из довольно ограниченного образно-смыслового ряда у А. С. Пушкина были *сводь*. Ими он замечал не только исторические и современные объекты, но и весьма отвлеченные сферы, в частности преисподнюю. Это придавало им если не зримость, то хотя бы логику в наиболее доступном практически каждому чувственном толковании:

*Какой огромный сводов ряд,  
Но где же грешников варят?  
Все тихо — Там, гораздо дале.  
— Где мы теперь? — В парадной зале*  
(«Наброски к замыслу о Фаусте») [1, т. 2, с. 274].

Конкретная рациональная конструкция, равно инженерная и художественная, оказывалась настолько универсальной, что подходила к гипотетическому укладу всех физических и метафизических областей и даже к общим их апокрифичным началам и закономерностям. Ведь и самая фантастическая всеохватность нуждается как в выявлении своего местоположения, в отчете характера связи с другим и большим, так и в автономном, внутреннем структурировании, тяготеющем к надежной, стабильной архитектонике:

*Земля недвижна; неба своды,  
Творец, поддержаны тобой...*  
(«Подражание Корану») [1, т. 2, с. 188].

Ценность ясности, незыблемости сводчатого мироздания утверждалась не только в приведенной стилизации Корана. Его строй в стихах и прозе завязывался все чаще не на локальных доминантах, а на звездах, сторонах света, направлениях: право — лево, вверх — вниз и т. д.

*...Надо мной в лазури ясной  
Светит звездочка одна,  
Справа — запад темно-красный,  
Слева — бледная луна*  
(«Надо мной в лазури ясной») [1, т. 3, с. 207].

Хорошо, если внешние, гравитационные координаты в этом поле закреплялись, и тем, что «небо слилось с землею», или «темное небо смешалось со снежным морем»,

или «мутно небо, ночь мутна», посылалось своевременное предупреждение, сигнал о грядущей беде:

*Земля волнуется — с шатнувшихся колонн  
Кумиры падают!*  
(«Земля волнуется — с шатнувшихся колонн») [1, т. 3, с. 261].

Создается впечатление, что размышления поэта о смыслах бытия, разворачиваемые по ходу текстов, моделировались пространственно, конструктивно, в архитектурном выражении. Если так, то уподобление собственного дела жизни бесплотной оси *памятника нерукотворного*, куда более долговечного и весомого, чем вертикаль гранитного монолита на Дворцовой площади, будет выводиться не только от Горация и Державина:

*Я памятник себе воздвиг нерукотворный,  
К нему не зарастет народная тропа,  
Вознесся выше он главою непокорной  
Александрийского столпа*  
(«Я памятник себе воздвиг нерукотворный») [1, т. 3, с. 340].

Поэтические образы расправляли свои философские подуровни в непосредственном трехмерном раскрытии: в форме по первородным ее определителям. Например, в варианте окончания *Отрывка «Осень»* каждое из потенциальных притяжений лирического героя активизировалось, примеряя на себя эпитет, относящийся к исходной пространственной позиции:

*Ура!.. куда ж нам плыть?.. какие берега  
Теперь мы посетим: Кавказ ли колоссальный,  
Иль опаленные Молдавии луга,  
Иль скалы дикие Шотландии печальной,  
Или Нормандии блестящие снега,  
Или Швейцарии ландшафт пирамидальный...*  
(«Из ранних редакций») [1, т. 3, с. 426].

Одинаково неведомые земли перебирались лирическим героем стихотворения по одному из имманентных свойств: масштабу, цвету, фактуре, геометрии объема. Набор предположений автора свидетельствовал о стереоскопичности его представлений о форме, но совсем не исчерпывал всей распахнутости, свободы поэта в способах подхода к первоосновам действительности. Кроме упомянутых универсальных характеристик формы им затрагивались и другие явленные в ней отношения: светотеневые, тепло-холодные, ритмические, климатические, статические и т. д., — поставленные в самую сильную позицию:

*Иль мало нас? Или от Перми до Тавриды,  
От финских хладных скал до пламенной Колхиды,  
От потрясенного Кремля  
До стен недвижного Китая...*  
(«Клеветникам России») [1, т. 3, с. 210].

В попытках раскрытия пространственной целостности с нескольких ее сторон различные дома, деревни, города рассматривались в ортогональной системе координат, в распоре между землей и небом. Они делились на большие и малые части, структурировались, осваивались композиционно. Наконец, монтировались с каким-либо важным свойством, признаком, деталью. При этом все качества, параметры получали дополнительную (идеологическую, этическую, философскую) нагрузку. И в результате, как сформулировал это В. Ф. Ходасевич, «целые ряды заветнейших мыслей и чувств оказываются неизъяснимыми иначе, как в пределах пушкинского словаря и синтаксиса» [2, с. 375].

Характерно ошибочное цитирование В. И. Ивановым (видоизмененное по памяти) начальных строк ершовского «Конька-горбунка» как однозначно пушкинских: «*В тридесATOM гOсударстве, против неба на земле жил мужик в своем селе*» [3, с. 341]. От неба до земли — это Русь «вообще». Спонтанность, с которой данное измерение собственно русского пространства слилось в сознании соотечественников с образностью А. С. Пушкина, свидетельствует о приоритете именно его художественного видения: страна как безбрежный, разреженный и сквозной по вертикали промежуток бытия. Потому-то сквозь намеренное балагурство рассказчика слышится до сих пор и некоторое удовлетворение от того, что «*страна, по имени столицы своей Горюхином называемая, занимает на земном шаре более 240 десятин*» («История села Горюхина») [1, т. 6, с. 124].

Национальная ментальность артикулировалась поэтом в более или менее условных образах и малой величины, и крупномасштабного архитектурного пространства. В сказках это делалось в самом отвлеченном, отобранном виде, но с кратчайшей историко-архитектурной составляющей, которая при канонической удаленности от бытовой реальности оказывалась как раз не запредельной:

*В море остров был крутой,  
Ни привольный, ни жилой;  
Он лежал пустой равниной;  
Рос на нем дубок единый;  
А теперь стоит на нем  
Новый город со дворцом*  
(«Сказка о царе Салтане») [1, т. 4, с. 318].

Аналогичным преобразованием через два года после «Сказки о царе Салтане» будет осмыслено рождение конкретного неевского пространства. А радостное обстоятельство, что в *городе*, где княжил Гвидон, «*все богаты, изоб нет, везде палаты*», говорит всего лишь о естественной очередности архитектурных приоритетов благополучия.

В общем-то народная утопия и возводилась на зримом, проверенном прагматизме с наиболее весомыми (буквально) вещественными доказательствами. Живая символика творилась у А. С. Пушкина также — в слое пересечения фольклорно-мифологического и реального планов: раскрытие историко-архитектурных процессов в работе заурядных функциональных и конструктивных элементов выросло до уровня бытийной, витальной, философской значимости. Эти элементы, будучи подручными средствами народного творчества, компенсировали вкупе с художественностью изложения крайнюю лаконичность формы и отсутствие каких-либо авторских разъяснений волшебства.

За универсальной схемой общепонятного историко-архитектурного процесса вынужденная жанром мораль скрывалась у А. С. Пушкина не раз. Например, на спрямленную линию эволюции жилища была нанизана фабула «Сказки о рыбаке и рыбке»:

*А землянки нет уж и следа;  
Перед ним изба со светелкой,  
С кирпичною, беленою трубою,  
С дубовыми, тесовыми вороты.  
Старуха сидит под окошком...*

(«Сказка о рыбаке и рыбке») [1, т. 4, с. 340].

И не удивительно, что после *землянки* и *избы* появился *высокий терем*, дальше *царские палаты* — действительные ступени социально-экономического роста, архитектурно-пространственное воплощение легковерной мечты, порожденной бесхитростной крестьянской оборотливостью. Подхваченная поэтом ритуально-игровая традиция с трехэтапным испытанием героя лишь усугублялась в своей природной мудрости изъяснением через безмолвный, несуетный архитектурный ряд. С ним эффект неизбежного спада с высот гордыни, развенчания незаслуженных подарков жизни обретал нравоучительную однозначность и доходчивость в самых монументальных укреплениях.

Заветы народной культуры в самом условном в литературе сказочном разрешении проявлялись в изящных притчах А. С. Пушкина, развивающихся в пределах вечности, сверхпросто и концентрированно наглядно. Архитектура с положенным разномастным предметным наполнением как раз не лукавила, а расставляла все по законным, справедливо заработанным местам:

*Дверь тихонько отворилась.  
И царевна очутилась  
В светлой горнице; кругом  
Лавки, крытые ковром,  
Под святыми стол дубовый,  
Печь с лежанкой изразцовой.  
Видит девица, что тут  
Люди добрые живут*

(«Сказка о мертвой царевне и семи богатырях») [1, т. 4, с. 348].

Речь здесь идет не только об исторически обусловленном прагматизме архитектуры, но и о сопутствующих ей в национальном сознании этических накоплениях, в выражении вечного противоборства добра и зла. Посредство архитектурного акцентирования практически безошибочно заставляло похожие в целом пространства говорить о прямо противоположном. Например, если в «Сказке о мертвой царевне и семи богатырях» описание дома внушает надежду, то в сказке-балладе «Жених» оно, почти такое же, наоборот, настораживает:

*И вдруг, как будто наяву,  
Изба передо мною.  
Я к ней, стучу — молчат. Зову —  
Ответа нет; с мольбою*

*Дверь отворила я. Вхожу —  
В избе свеча горит; гляжу —  
Везде серебро да золото,  
Всё светло и богато*

(«Жених») [1, т. 4, с. 299].

В исследованиях произведений А. С. Пушкина весьма устойчива уверенность, будто поэт не столько синтезировал, сколько копировал приметы знакомых, запомнившихся окрестностей, в частности архитектурные. Эта уверенность, возможно, зародилась попутно осмыслению феномена исключительной художественной правдивости поэта, развернутому в ряде фундаментальных классических трудов как вторичный след, побочная тому отдача. Или же потому, что поэт однажды согласился с оценкой себя как «*поэта действительности*» («Денница») [1, т. 7, с. 78], что обернулось для многих неоспоримым руководством к буквальному и неуклонному за данной формулой следованию.

То, что у многих пушкинистов, вступавших в архитектурные пространства поэта, появлялась настоятельная потребность в поиске их прямых, безусловных прототипов, в воссоздании единственной для каждого случая, современной поэту предметно-пространственной среды с позиционированием в ней его самого, естественно:

*Везде передо мной подвижные картины:  
Здесь вижу двух озер лазурные равнины,  
Где парус рыбака белеет иногда,  
За ними ряд холмов и нивы полосаты,  
Вдали рассыпанные хаты,  
На влажных берегах бродящие стада,  
Овины дымные и мельницы крилатые;  
Везде следы довольства и труда...*

(«Деревня») [1, т. 1, с. 318].

Образы, озвученно снятые А. С. Пушкиным с природы: напрямую, синхронно или с отставанием, по памяти, — отсылающие к заветным местам, к зацепившимся в восприятии архитектурным объектам, составляют какую-то часть его пространственных построений, но совсем не исчерпывают их. Есть остальные, и наклеивать зарифмованные ситуации на локальные историко-архитектурные реконструкции без предварительного распоряжения автора, самовольно прописывать их в заведомые производные от узкоконкретной биографической данности не совсем корректно. Жесткий упор художественности на конкретике, пусть и тщательно исторически выверенной, — шаг к упрощению, обеднению творчества с ограничением степеней свободы и насильственным иссечением импульсов фантазии, к автору, чуждому всякого натурализма, совсем не приближающий. Из всех вопросов, связанных с происхождением архитектурных построений А. С. Пушкина, это такая же крайняя, натянутая позиция, как и ее противоположность — утверждение полной независимости поэта от обстоятельств повседневности и литературоцентричности в абсолюте.

В самом деле, отрывать словесные абстракции А. С. Пушкина от действительности, отделять поэтические размышления о закономерностях мироустройства, о вневременной архитектонике от органически присваиваемого человеком вещества реальной жизни тоже не получается. Искусство надстраивается над жизнью, перенимая особенности трехмерных (в числе прочих) форм как черновой производственный матери-

ал, перераспределяя, соподчиняя, гипертрофируя или ослабляя их с тем, чтобы интегрировать и заострить планируемое восприятие, ибо «цель искусства есть идеал, а не нравоучение» («Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной») [1, т. 7, с. 276]. Даже в побуждении к сопоставлению отвлеченных вербальных и более или менее конкретных визуальных образов заложены допуск их причинно-следственной связи, механизмы взаимообмена с надеждой на целостность и глубину авторского раскрытия и короткой природы, бытия.

Есть резон в привязке к обоим пределам, к неизбежной двойственности концептуального интервала, поскольку все прозаические и поэтические конструкции поэта напрягаются парой полюсов: вплетаются так или иначе в какие-то традиции изящной словесности и воплощают в той или иной степени эмпирический опыт их творца. В измерении литературных пространств реальными архитектурными пространствами скрыто искушение выбором положения между ними, пропорционированием авторской и исторически-объективной составляющих:

*По воскресеньям, летом и зимою,  
Вдова ходила с нею к Покрову  
И становилась перед толпою  
У крылоса налево. Я живу  
Теперь не там, но верною мечтою  
Люблю летать, заснувши наяву,  
В Коломну, к Покрову — и в воскресенье  
Там слушать русское богослуженье  
(«Домик в Коломне») [1, т. 4, с. 37].*

Начала искусства уже нацелены на идеал и не дублируют, не копируют действительность (с архитектурой в авангарде по преимущественному праву созидания, оформления, упорядочивания среды обитания), а, преображаемые, поднимаются на новый уровень ее осмысления, с новыми нормами точности. В этом разрезе адресно упоминаемая в текстах А. С. Пушкина архитектура, петербургская, московская или деревенская, — его личная жизнь и частная творческая мастерская, а также общедоступный, самостоятельный факт искусства. Только и менее определенная, и намеренно удаленная от реальности архитектура — все та же жизнь, постоянный и объективный источник вдохновения поэта.

Архитектуроведческий комментарий к классическому литературному материалу — акт внимательного рассмотрения изображенного под тем или иным углом предмета, не замечаемого по обыкновению ни во время чтения, ни после, обреченный на столкновение с фронтом правомерной критики как необоснованная и бесцельная вольность, работа с надуманным фантомом, ассоциативным послевкусием и т. п. Что правильно и по сути, и по смирению перед тем, что даже самые добросовестные прорывы в гуманитарные глубины художественных произведений ограничены по определению. В данном случае, на пересечении бездонного автора и бездонной сферы, это особенно уязвимо, но и особенно заманчиво — в ракурсе возможных совмещений абсолюта словесной выразительности с абсолютом безмолвной выразительности.

Субъективность синхронного прочтения поэзии, прозы, публицистики А. С. Пушкина и историко-архитектурных процессов спасается по большей части объективностью привнесенных интеллектуально-эстетических достоинств опоры исследования.

Хотя бы потому некоторые перспективы у неизбежно романтического преображения самой незрелой гипотезы есть. Под защитой В. Э. Вацура оно «не только не противоречит науке, если в фактической своей части может быть документально подтверждено, но служит именно научному концептуальному осмыслению личности и эпохи» [4, с. 34].

Не на творчество А. С. Пушкина само по себе, не на архитектуру пушкинского времени отдельно опирается данная концепция, а на реконструкцию связей между ними, на зыбкую область отражений, соединяющую профили обстоятельств реальности с движением самой независимой русской мысли. Остается надеяться, что «зачастую именно умозрительная, априори субъективная модель какого-либо историко-культурного процесса позволяет увидеть в рассматриваемом явлении то, что прежде ускользало от мысленного взора. Происходит это благодаря самой методологии моделирования, которая неизбежно обобщает объект исследования и акцентирует в нем лишь то, что соответствует выдвинутой гипотезе. В этом слабость такой методологии, скажете вы, и будете правы. Но в этом и ее сила. Именно однонаправленность логических выкладок высвечивает не познанное, ранее не воспринимавшееся как семантическое единство. Другими словами, историко-культурные модели, большинство из которых не могут быть приняты как единственно верные, тем не менее, нередко помогают глубже всмотреться в тот или иной известный факт и вновь, с полнотою и свежестью, ощутить его как неповторимую историко-культурную данность» [5, с. 106].

Архитектурно-композиционный анализ умозрительных построений в стихотворных, прозаических и драматических произведениях А. С. Пушкина — эксперимент. Но мотивация для вывода планов содержания и словесного выражения пространства (в драматургии — и сценического) на уровень графической, схематической наглядности, в контекст реалий стилеобразования, есть. Отражение архитектуры в текстах поэта рассматривается как важная часть непрерывного круговорота — рисунок следствий (авторского восприятия зодчества и литературы), превращающийся в рисунок причин (читательского отношения к архитектурному пространству).

Пространство короткой жизни А. С. Пушкина можно собрать из рассеянных по разным сочинениям ландшафтов с тщательно отобранными архитектурными знаками, по которым при желании угадываются видовые кадры Москвы, Царского села, Михайловского, Болдина и т. д. Но они же одновременно узнаются читателями как прототипические, архетипические опоры их индивидуального опыта, вызывают доверие к предложенному характеру изображения и присваиваются (в силу уровня художественности) для моделирования личного и общего грядущего. Вполне возможно, что минимум образов архитектуры, изъясненный пушкинским слогом, — та субстанция, что питала и питает (в числе прочего) «мифологический горизонт профессиональной мысли, в котором порождаются архитектурные формы, отмеченные стилевой определенностью», в соответствии с гипотезой, обоснованной А. Г. Раппопортом [6]:

*Люблю тебя, Петра творенье,  
Люблю твой строгий, стройный вид,  
Невы державное течение,  
Береговой ее гранит,  
Твоих оград узор чугунный,  
Твоих задумчивых ночей  
Прозрачный сумрак, блеск безлунный...*  
(«Медный всадник») [1, т. 4, с. 276].

Кроме современности и истории А. С. Пушкин, конечно же, думал о вечности. Но для выражения представлений, вроде бы не соприкасающихся с реалиями, бытом, конкретикой, использовались образы, убедительные по надежности привязки ко всему вышперечисленному — по накопленному житейскому опыту, логике приземленной действительности. Архитектура, будучи конкретным материальным носителем самых абстрактных значений, в подобные размышления вписывалась идеально, и философские смыслы бытия моделировались с ее помощью конструктивно и архитектурно. И весомые озвученные факты, и вторичные отголоски отношения поэта к архитектурному пространству органично растворены в его текстах, но работают как в отдельности, так и между собой, и сообща: продолжая, корректируя, достраивая друг друга в прозаических, стихотворных и графических образах, в основательных суждениях и беглых замечаниях, в ошибках и анахронизмах. Все они имеют глубинную связанность в интеллектуально-художественном контексте творчества поэта, отражая его неизменный интерес к жизни.

Настаивать на том, что А. С. Пушкин был выдающимся знатоком зодчества, нет решительно никаких оснований. Только в силу совпадения энциклопедической образованности, абсолютного эстетического вкуса, внутренней свободы и непревзойденного таланта именно ему удалось затронуть те сущностные свойства зодчества, что обеспечивают постижение многомерности этого феномена. Речь идет о бессрочных по общекультурной значимости и сверхорганичных по читательскому усвоению результатах некоего встречного движения, о реальной предрасположенности А. С. Пушкина к контакту с архитектурой и об архитектуре, прорывавшейся в поэзию и прозу молчаливо, но неуклонно, настоятельно нуждаясь в увеличивающем зеркале, в самых точных, но ярких вербальных эквивалентах. Вычленять их из равноправия прочих художественных элементов сочинений А. С. Пушкина следует по строго оговоренным правилам, поскольку естественная и неделимая гармония словесных композиций, выведенная легко, без видимых трудозатрат, — важнейшее отличие уникального в русской культуре почерка.

### Источники и литература

1. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука, 1977. Т. 2. Стихотворения, 1820–1826. 399 с.; 1977. Т. 3. Стихотворения, 1827–1836. 495 с.; 1977. Т. 4. Поэмы. Сказки. 447 с.; 1978. Т. 6. Художественная проза. 575 с.; 1978. Т. 7. Критика и публицистика. 543 с.
2. *Ходасевич В.* Колеблемый треножник // Пушкинист. М.: Современник, 1989. Вып. 1. С. 370–379.
3. *Иванов В.* Два маяка // Пушкин в русской философской критике: конец XIX — первая половина XX вв. М.: Книга, 1990. С. 330–342.
4. *Вацуро В. Э.* Карамзин возвращается // Литературное обозрение. 1989. № 11. С. 33–39.
5. *Нащокина М. В.* Ренессансоподобие в русской архитектуре середины XIX — начала XIX вв. // Архитектура мира. Материалы конференции «Запад-Восток: античная традиция в архитектуре». М.: Architectura, 1994. С. 106–109.
6. *Раппопорт А. Г.* К пониманию архитектурной формы. URL: [www.arhi.ru](http://www.arhi.ru) (дата обращения: 25.11.2011).

Статья поступила в редакцию 17 мая 2012 г.