

УДК 72.03:8218

И. А. Стеклова

СЕМАНТИКА АРХИТЕКТУРНЫХ ОБРАЗОВ А. С. ПУШКИНА

Рассматриваются смыслы, передаваемые Пушкиным через различные архитектурно-пространственные образы. Показывается, как собственная память поэта одушевляла их волнующими эпизодами всеобщей истории или чьей-то частной судьбы с использованием определенных средств: от романтических штампов в юности до объективных достоинств и недостатков архитектурных форм, моделирующих место действия сюжетов, в зрелости. Сфера архитектуры в произведениях Пушкина раскрывается как предметная область осмысления бытия с наглядным выражением эстетических и этических ценностей. Приводятся конкретные характеристики масштаба, стиля, типа, вида, композиционной организации архитектурных пространств, концентрирующие принципиальные для поэта, идейно весомые положения.

К л ю ч е в ы е с л о в а: смыслы архитектуры, семантика архитектоники, пространство выражения, Пушкин.

The senses are considered by Pushkin in the various architectonic-spatial images. It is shown how the poet's memory is animated them in the exciting episodes of the general history or somebody else's private destiny with the use of the certain means: from the romantic stamps of his youth to the objective merits and the demerits of the architectonic forms in his maturity. The architectural sphere in Pushkin's works is shown as the subject domain of the life judgment with the evident expression of the aesthetic and ethical values. The concrete characteristics of scale, style, type and sort of the architectonic spaces, which are concentrated poet's basic the ideologically powerful positions, are presented.

К е у w o r d s: senses of architecture, semantics of architectonics, space expression, Pushkin.

В поэтике А.С. Пушкина есть черты, подсказывающие, что его эстетическое чувство — чувство содержательной формы, абсолютное в русской литературе, охватывало не только поэзию, но и куда более широкие и отдаленные сферы. «Поэзия бывает исключительную страстию немногих, родившихся поэтами; она объемлет и поглощает все наблюдения, все усилия, все впечатления их жизни», — написал он в 1825 г. [1]. К особо избранным предметам, традиционно впечатляющим поэтов, относится с незапамятных времен архитектура. Следы равнодушия к ней самого Пушкина обнаруживаются в его произведениях разных периодов. Это понятно: архитектуру не пропустить ни взглядом, ни шагом как обыденную, ежедневно, пожизненно необходимую принадлежность среды обитания человека, семьи, рода:

Два чувства дивно близки нам, В них обретает сердце пищу:

Любовь к родному пепелищу,

Любовь к отеческим гробам.

Животворящая святыня!

Земля была б без них мертва,

Как ... пустыня.

И как алтарь без божества

(«Два чувства дивно близки нам...»)

Архитектура — пространство воспроизводства культуры, наибольший масштаб из всего рукотворно прекрасного, чудесного. С ней и заурядный по-

требитель, попутчик утилитарных подвижек насквозь рациональной цивилизации становится сопричастным возвышенной, эстетически ответственной созидательности:

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

Архитектура, наконец, — имманентное продолжение, развитие архитектурной мощи природы, чуткость к которой — преимущественный фактор рождения поэтического вдохновения, «расположения души к живейшему принятию впечатлений, следственно к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных» [2].

Впечатления Пушкина от архитектуры многообразны. Смыслы отношения к различным архитектурно-пространственным формам отозвались в его стихах, поэмах, романе, драмах, в художественной, дневниковой, эпистолярной и критической прозе.

Пушкин разбирал вопрос о «вдохновении», поводах к нему и его результатах с позитивистской четкостью, продуманно оппонируя товарищу-литератору: «Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии... Критик смешивает вдохновение с восторгом. Восторг не предполагает силы ума, располагающей части в их отношении к целому» [там же, с. 30]. Под «вдохновением» подразумевалась управляемая, в принципе, способность к иерархически структурированному, целостному восприятию мира, в то время как примеры целостного воспроизведения так воспринятого находились в ближайшей от поэта доступности, самым обобщенным, абстрактным, но и наглядным способом материализованные в архитектуре. Значит, выведенная формула вдохновения не противоречила включению архитектуры в число поэтически перспективных предметов. Ее достоинства, недостатки, особые приметы объективно становились осмысленным катализатором целевой концентрации Пушкина, а также зримым аналогом, проверкой архитектурного качества реализованных его устремлений, особенно когда их одушевлял живой, волнующий эпизод человеческой истории, чьей-то частной судьбы:

*Лачужки этой нет уж там. На месте
Ее построен трехэтажный дом.
Я вспомнил о старушке, о невесте,
Бывало, тут сидевших под окном

Мне стало грустно: на высокий дом
Глядел я косо. Если в эту пору
Пожар его бы охватил кругом,
То моему б озлобленному взору
Приятно было пламя.
(«Домик в Коломне»)*

Собственная заинтересованная память поэта из «вдохновенно» воспринятой целостности высвечивала отдельные, замещающие ее стороны, фокусировала какие-то определяющие черты характера архитектуры: стиль, ком-

позицию, тип, масштаб, местонахождение и т.д. В 1830 г. симпатии были обращены не к величине и престижу «высокого дома», а к малости, невзрачности «домика», «лачужки» из такой же эстетически малопривлекательной застройки глухой Коломны (рис. 1).



Рис. 1. Н.Д.Ульянов. Весна в Коломне. Акварель. 1840-е гг.

Так было далеко не всегда. В самых первых стихотворных опытах Пушкина среди всей бегло запечатленной архитектуры преобладали одинокие и импозантные (даже в иронической интонации) «монастыри» и «замки», не имевшие никакой привязки к реальным «воспоминаниям», но прочно вплетенные в европейскую литературную традицию:

*Взглянь на стены возвышенны,
Где безмолвья вечный мрак;
Взглянь на окна загражденны,
На лампы там зажжены.
(«К Наталье»)*

*В глуши лесов, в пустыне мрачной, дикой,
Был монастырь; в глухих его стенах
Под старость лет один седой монах
Святым житьем, молитвами спасался.*

*На небосклон палящих, южных стран
Возведши ночь с задумчивой луною,
Представил бы над серую скалою,
Вкруг коей бьет шумящий океан,
Высокие, покрыты мохом стены.
(«Монах»)*

Однако тогда же юный поэт, подверженный подростковой зависимостью от картинных и, в общем-то, обезличенных, формальных обрамлений для таких же отвлеченных сюжетов, начал вглядываться и в реальную архитектуру. А влияние литературы постепенно смещалось из предметной области на навигацию поиска, на избирательность предпочтений из открывающегося диапазона того, что способен привести перевод действительных архитектурно-пространственных построений в стихотворные. Понятия о смыслах поэтических производных от архитектурных пейзажей, объектов, деталей заметно менялись. Они развивались и пополнялись знаниями по основам гражданского зодчества в Лицее, по ландшафтному и городскому благоустройству, по художественно-стилистическим аспектам пластических искусств. Получается, что сформированные и формирующиеся на ходу «понятия» Пушкина способствовали объяснению впечатлений от архитектуры на вполне подготовленных, просвещенных началах.

Одно из стихотворений лицейских лет было названо весьма конкретно — «На Баболовский дворец», хотя никаких опознавательных признаков настоящего пространства действия в самом его тексте нет. Место свиданий Александра I и Софьи Вельо было обозначено лишь заголовком, представляющим экспозицию рассказа. Свернутый в три слова образ замыкал ореол неких романтических отношений без ожидаемого описания живописного, асимметричного дворца с восьмигранной башней в готическом стиле из отдаленной, почти лесной окраины Александровского парка (рис. 2). Видимо, такая соотнесенность предполагалась для круга посвященных читателей:

*Прекрасная! пускай восторгом насладится
В объятиях твоих российский полубог.
Что с участью твоей сравнится?
Весь мир у ног его — здесь у твоих он ног.
(«На Баболовский дворец»)*

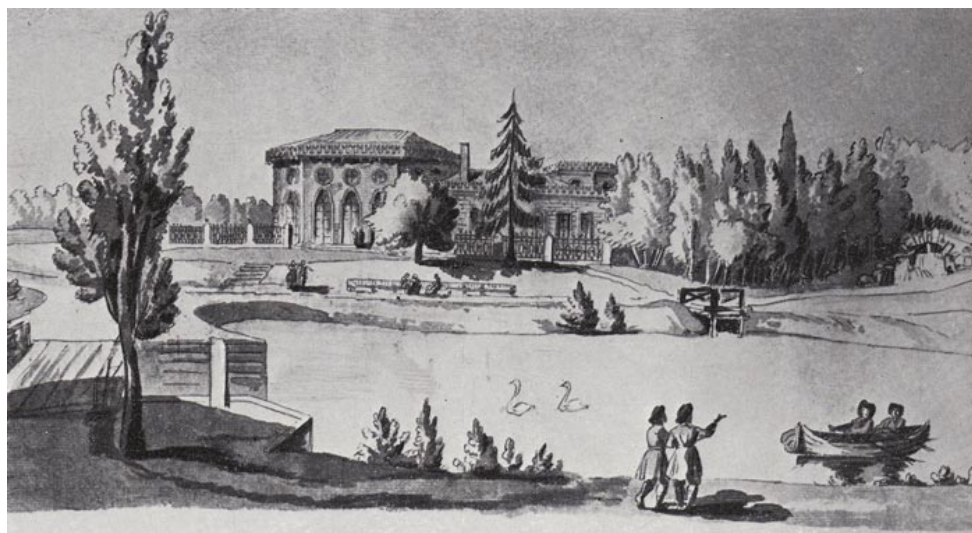


Рис. 2. Баболовский дворец в Царском Селе. Акварель. Конец XVIII в.

Это «здесь» и было Баболовским дворцом, произведенным в символ любви. Чуть позже по привязке к конкретным событиям был также символически трактован еще один известный дворец с готическими элементами — Михайловский замок, только с заявкой иного исторического подтекста (рис. 3).

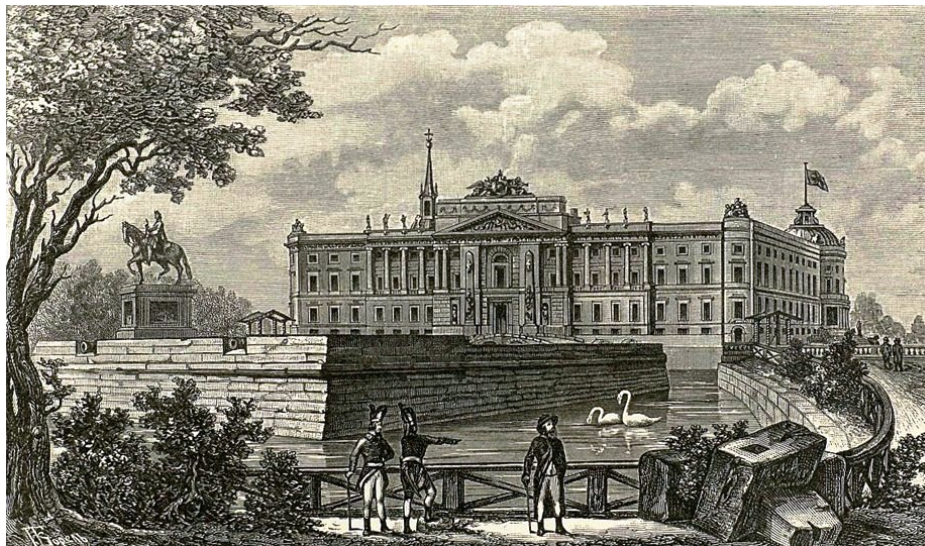


Рис. 3. А.И. Даугель. Михайловский замок. Гравюра. 1800 г.

Проект Павла I обрел проблемную репутацию еще на стадии согласований с требованиями своевольного заказчика. Но однозначно зловещая слава обрушилась на него после убийства императора, и вчерашний лицеист ее только зарифмовал, удвоил в качестве монументального укора деспотической династии:

*Когда на мрачную Неву
Звезда полночи сверкает
И беззаботную главу
Спокойный сонотягощает,
Глядит задумчивый певец
На грозно спящий средь тумана
Пустынный памятник тирана,
Забвенью брошенный дворец ...*

*Молчит неверный часовой,
Опущен молча мост подъемный,
Врата открыты в тьме ночной
Рукой предательства наемной.
(«Вольность»)*

Специальной критикой, рекомендациями, да и просто изолированными, самоценными описаниями готической архитектуры, как и архитектурных объектов вообще, Пушкин, в отличие от Гоголя и Чаадаева, не занимался. Но

готика в его жизни присутствовала, войдя, с одной стороны, атрибутом рыцарской культуры вместе с Вольтером, Аристо, Тассо, Скоттом, а с другой, осязаемыми формами, равноправными в совокупности архитектурных форм разных художественных стилистик. В чьем вкусе и по какому поводу были возведены Башня-руина, Арсенал, Красный каскад и т.д., царскоселы, ровесники поэта, прекрасно знали. А последний год учебы лицеистов первого набора совпал со временем, когда в Александровском парке начали расчищать территорию для строительства большого комплекса готических сооружений под руководством А. Менеласа. Принадлежит ближайшему прошлому, готика оставалась актуальнейшим направлением современности и продолжала вызывать устойчивый интерес, будучи не столько мотивом, сколько наиболее одухотворенным (по распространенному мнению) аккомпанементом классицизма.

В первой половине XIX в. и в Петербурге, и в его пригородах строилось много подобного. Примерно в 1831 г. состоялось личное знакомство Пушкина с одним из крупнейших стилизаторов готики А.П. Брюлловым (рис. 4).



Рис. 4. А.П. Брюллов (?). А.С. Пушкин. Карандаш. 1832 г.

Когда архитектор и акварелист писал портрет Наталии Николаевы Пушкиной, намереваясь приступить к изображению самого Александра Сергеевича, он уже являлся автором Спасской церкви в Парголово, решение которой сочетало классицистическую ясность с контрфорсами, витражами и средневековым шпилем. О деятельности, планах, предпочтениях знакомого мастера Пушкин был в какой-то мере осведомлен, как и об основных процессах в отечественном зодчестве. Да и не только в отечественном:

*Но Лондон звал твое внимание. Твой взор
Прилежно разобрал сей двойственный собор:
Здесь натиск пламенный, а там отпор суровый,
Пружины смелые гражданственности новой.
(«К вельможе»)*

Прочтение образа «двойственного собора» с конфликтом «натиска» и «отпора» из стихотворения «К вельможе», обращенного к князю Н.Б. Юсупову, общепринято как указание Пушкина на принцип взаимосвязи двух Палат английского парламента, в практику которого князь, объездивший всю Европу с дипломатическими поручениями Екатерины II, когда-то вникал. Выбор собственно архитектурной оболочки образа волне понятен и точен. В 1830 г., когда рождались эти стихи, Палата общин парламента заседала в готической капелле Святого Стефана старого Вестминстерского дворца, поддерживающего композицию соседнего Вестминстерского аббатства. Частью далеко не светского комплекса, хорошо известного русскому аристократическому кругу по тиражируемым гравюрам, парламента и воспринимался (рис. 5). Поэтому «двойственность собора», толкуемая как равновесие в устройстве органа власти, может быть объединяющей характеристикой ряда вольно или невольно схваченных противоречий его архитектурной сущности.

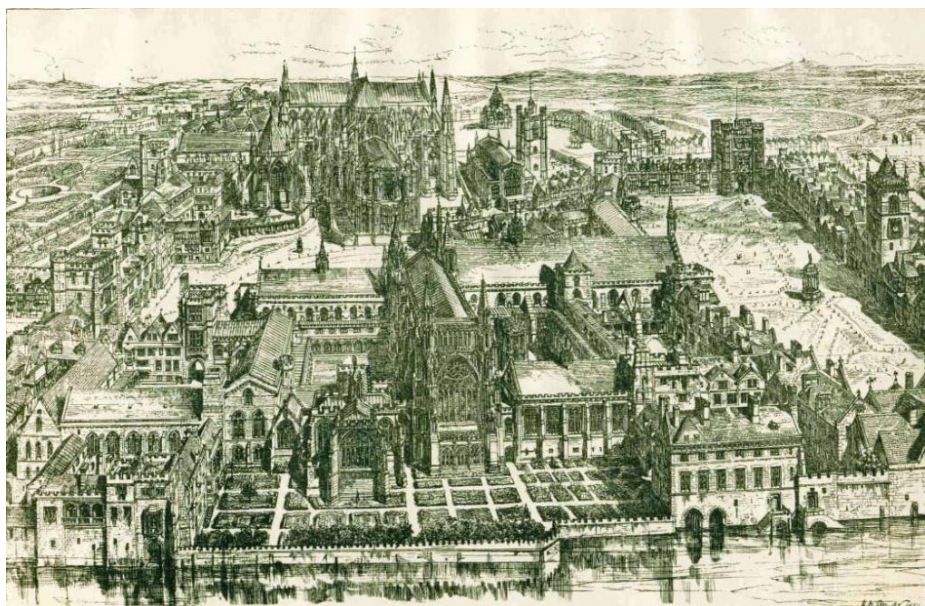


Рис. 5. Лондон. Парламент. Гравюра. Конец XVIII в.

Любой комментарий к содержанию, смыслу архитектурного образа в плане передачи неминуемо метафоричен, фигуративен (в какой-то мере) художественно, а следовательно, волен и ограниченно субъективен. Но линия динамики, парадокса, вертикального вызова против тяжести сопряжения каменных форм протянута через большинство специальных исследований готики. Резонно предположить, что в беглом взгляде Пушкина на подвижную английскую стабильность проскользнула и формула ее монументального вы-

ражения. Если так, то конкретная вербальная конструкция, содержащая «пламенный натиск» и «суровый отпор», метонимична по отношению к действию стихотворения и метафорична по отношению к пространству действия — объекту определенного архитектурного стиля.

Прямые смыслы, объективно закладываемые в архитектуру, и прочитываются, и воздействуют на всех по-разному, резонируя с личностным комплексом представлений каждого. В «Отрывке из письма» 1824 г., посвященном воспоминаниям Пушкина о путешествии в Крым, состоявшемся четырьмя годами ранее, внимание читателя задерживалось на причинах разницы «впечатлений» от тамошних архитектурных достопримечательностей (рис. 6). Сравнивая свою холодность после посещения Митридатовой гробницы («развалин какой-то башни»), а также следов Пантикапея и сильное впечатление от «Георгиевского монастыря и его крутой лестницы к морю» с «баснословными развалинами храма Дианы», Пушкин сделал предположение: «Видно, мифологические предания счастливее для меня воспоминаний исторических, по крайней мере тут посетили меня рифмы» [3]:

*К чему холодные сомненья?
Я верю: здесь был грозный храм,
Где крови жаждущим богам
Дымились жертвоприношенья.
(«Отрывок из письма»)*



Рис. 6. Свято-Георгиевский монастырь. Гравюра. Начало XIX в.

Но не греческие и не готические, а православные архитектурные формы венчали настоящий романтический пейзаж. В Георгиевском монастыре как знаковом для отечественной культуры объекте сошлось для поколения первой половины XIX в. многое: средоточие веры в инородной земле, угадываемые руины античного храма, венчание резкого перепада горного ландшафта,

близость морской стихии. Вероятно, приступ вдохновения, потенциальный рифмами, был реакцией на все это разом и усиливался волнением от типичных для монашеских обителей таинственных легенд, витающих и над флотским Георгиевским монастырем, представлявшим, и правда, целостный, как бы сросшийся с природой архитектурный ансамбль (рис. 7). Думается, для путешественника ясная архитектура, лаконичные очертания и гуманная соразмерность его структурных форм какую-то роль в силе впечатления играли. Отчасти и по эстетическим импульсам «предания», включенные в программу места могли резонировать или не резонировать с поэтом, располагая или не располагая конкретными выразительными пластическими образами для этого, для верной зацепки в зрительском сознании как «мифологических преданий», так и «воспоминаний исторических».



Рис. 7. И.К. Айвазовский. Георгиевский монастырь. Мыс Фиолент. Холст, масло. 1846 г.

Эти последние, как известно, стали поводом для соответствующих реконструкций Пушкина в нескольких поэмах, драмах, повестях и от «мифологических преданий» ранее совсем не отделялись. Наоборот, субъективное одушевление прошлого в расстановке реально живших и выдуманных персонажей и некоторой прорисовке среды, когда «романическое происшествие без насилия входит в раму обширнейшую происшествия исторического» [4], подхватывало все исторические сюжеты поэта. Ведь пружину действия в них формировал не просто добросовестный хроникер, а сочинитель, выдумщик, присваивая ее себе целиком вместе с архитектурным сегментом, создавая из всего этого новые «предания», как обернется, вполне «мифологические». Никаких противоречий в этом не было. Недаром, например, среди авторитетных имен и трудов, подвигнувших Пушкина к созданию исторической трагедии «Борис Годунов», неоднократно назывался крупнейший мифотворец мировой литературы: «Изучение Шекспира, Карамзина и старых наших летописей да-

ло мне мысль облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории» [5].

Некоторые рассуждения поэта о смыслах, несомых архитектурой, в «Отрывке из письма» являлись частью объемного, многостороннего художественного сообщения. «Отрывок» был приложен к третьему изданию поэмы «Бахчисарайский фонтан» вместе с выпиской из книги И.М. Муравьева-Апостола «Путешествие по Тавриде». Очевидно, в характере места действия поэмы концентрировались принципиальные, идейно весомые положения для ее романтической поэтики (рис. 8). Пушкин считал необходимым ознакомить читателей с альтернативными прозаическими точками зрения на Бахчисарайский дворец, а именно с чужим путевым очерком в письмах с подробнейшими археологическими деталями «теремов и дворов Таврической Алабры» и своим собственным рассказом, кульминацией которого было воспоминание об «испорченном фонтане; из заржавой железной трубки по каплям падала вода».



Рис. 8. Ж.-К. Мивиль. Бахчисарай. Ханский дворец. Холст, масло. 1818 г.

В августе 1820 г. он внимательно ознакомился с этим объектом, сооруженным одновременно с мавзолеем одной из жен Крым-Гирея, а также последовательно «обошел дворец с большой досадою на небрежение, в котором он истлевет, и на полувосточные переделки некоторых комнат» [3]. Недовольство от несоответствия увиденного ранее воображенному в смягченном, облагороженном виде отозвалось в лирической вставке в финале поэмы:

*Еще поныне дышит нега
В пустых покоях и садах;
Играют воды, рдеют розы,
И вьются виноградны лозы,
И злато блещет на стенах.*

*Я видел ветхие решетки,
За коими, в своей весне,
Янтарны разбирая четки,
Вздыхали жены в тишине.
Я видел ханское кладбище,
Владык последнее жилище.
Сии надгробные столбы,
Венчанны мраморной чалмою,
Казалось мне, завет судьбы
Гласили внятною молвою.*
(«Бахчисарайский фонтан», 1823)

Пушкин вскрывал в архитектуре объективно присущие ей значения и наделаял ее настроениями и смысловыми оттенками, лично прочувствованными. Самим стихотворным содержанием он показал третий взгляд на соответствующее пространство ханского дворца — поэтический, без высказанного ранее скепсиса, но и без исторической достоверности. От обоих приложений к поэме в этот итоговый вариант попали энергичное обобщение малой доли утомительной археологической описательности Муравьева-Апостола и «фонтан» — тот запомнившийся символ, возвращенный из запустения во вполне благополучную, мраморную архитектурную форму интонацией восточной неги Байрона из «Абидосской невесты». По назначению и материалу формы (здесь вне стилистики) выражающее ее слово стало метонимией дворцовой роскоши (рис. 9). После названия и эпитафии из Саади слово «фонтан» было повторено в объеме текста всего пять раз. Однако лирический мотив, за ним стоящий, постоянно поддерживал композицию интриги быстротечного, обреченно проходящего, фатального действия: «струи шумят», «волны ключевые льются», «вода во мраморе журчит» и т.д.

Уже вослед поэме емкий архитектурный образ со шлейфом развернутых в нем значений возникал неоднократно. Раскрывая и центрируя в текстах архитектурное пространство, присутствие «фонтанов» сразу же подсказывало тематику стихотворений или стихотворных отрывков — ключевое существительное умножалось то на женское имя, то на обстоятельства, намекающие на героя-евнуха, то на скрытое чествование неприкаянного польского поэта. Пластическая доминанта архитектурных пространств с подразумеваемыми без озвучивания разноудаленными «стенами», «дверями», «решетками», «гаремами», «темницами» и т.п. моделировала подтекст: из-за чуждой, властной воли не случается и уготованная судьба:

*Фонтан любви, фонтан печальный!
И я твой мрамор вопрошал:
Хвалу стране прочел я дальней;
Но о Марии ты молчал.*
(«Фонтану Бахчисарайского дворца», 1824)

*Блестит луна, недвижно море спит,
Молчат сады роскошные Гассана.
Но кто же там во мгле дерев сидит
На мраморе печального фонтана?*
(«Блестит луна, недвижно море спит...»)

*В прохладе сладостной фонтанов
И стен, обрызганных кругом,
Поэт, бывало, тешил ханов
Стихов гремячим жемчугом.
(«В прохладе сладостной фонтанов...»)*

*Сей белокаменный фонтан,
Стихов узором испещренный
(«Сей белокаменный фонтан...»)*

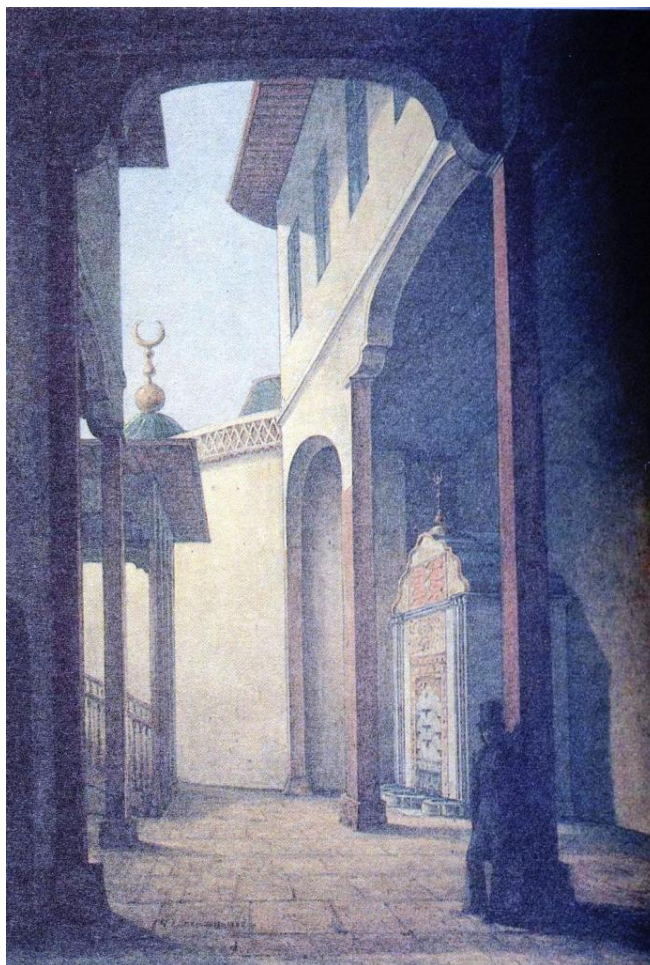


Рис. 9. Г.Г. Чернецов, Н.Г. Чернецов. Пушкин в Бахчисарайском дворце. Холст, масло. 1837 г.

Через пять лет Пушкин снова попадет в горную страну и снова станет искать «вдохновения» — красноречия — в местной архитектуре как предметном пространстве осмысления бытия. Но будет недостаточно при этом оглашать наличие сокровенных в нем значений. Поэт начнет расшифровывать их в организации внутренней композиционной целостности. Только запрос пространственности, масштаб восприятия поэта по сравнению с пред-

шествующим разом увеличится. В ознакомительно-репортерском режиме повествования «Путешествия в Арзрум» возникнет тема, связанная с подтекстами, выражаемыми не отдельными архитектурными объемами и объемно-пространственными комплексами, а планировочными решениями, структурной архитектуроникой, градостроительной геометрией.

Так, правомерность неизбежных преобразований в Горячих Водах виделась в буквально «правильном» воплощении, в «правильных» формах: «проведенном по склону Машука ровном бульваре», «обсаженном липками», разбивке «дорожек, цветников» и т.п. Наступление нового времени с линейкой и циркулем осознавалось своевременным благом, но вызывало смутное сожаление о «прежнем диком состоянии», которое сегодня назвали бы экологическим. Ведь такое состояние складывалось не так уж стихийно, оно обуславливалось и выверялось многими факторами.

Первозданную чистоту архаичной планировки города, а также всей его объемно-пространственной композиции Пушкин встретил уже за границей, на «турецком берегу». Видимо, нахлынувшие там впечатления переполнили его настолько, что отразились сразу прозаически, поэтически и графически. Эмоциональный посыл к тому, конечно, располагал: «Никогда еще не видал я чужой земли. Граница имела для меня что-то таинственное» [6].

Вид Арзрума, нарисованный пером и чернилами в совершенно непригодных к тому военно-полевых условиях, вышел плотным, подчеркнуто горизонтальным в довольно путаном наслоении монотонно растянутых домов с несколькими, как бы случайно разбросанными минаретами одинаковой высоты (рис. 10). Хотя сама бессистемность их расстановки в композиции городской ткани и в наброске поэта являла, может быть, совсем иную систему: размноженная вертикальность нивелировала чье-либо привычное в европейской традиции доминирование, будто бы вольности разностей, какого-либо предпочтения, выпячивания из бесспорного подчинения общему правилу суровый, монолитный город не допускал (рис. 11). Он требовал не внешних, не показных порядков, иерархии и величия: «С высоты горы в лощине открывался взору Арзрум со своею цитаделью, с минаретами, с зелеными кровлями, наклеенными одна на другую» [там же, с. 467].

*Но не таков Арзрум нагорный,
Многодорожный наш Арзрум:
Не стим мы в роскоши позорной,
Не черпем чашей непокорной
В вине разврат, огонь и шум.
(«Стамбул гяуры нынче славят...»)*

Немногим ранее, в «Цыганах», главная героиня как раз этому, отрицаемому, и завидовала:

*Но там огромные палаты,
Там разноцветные ковры,
Там игры, шумные пиры,
Уборы дев там так богаты!
(«Цыганы»)*

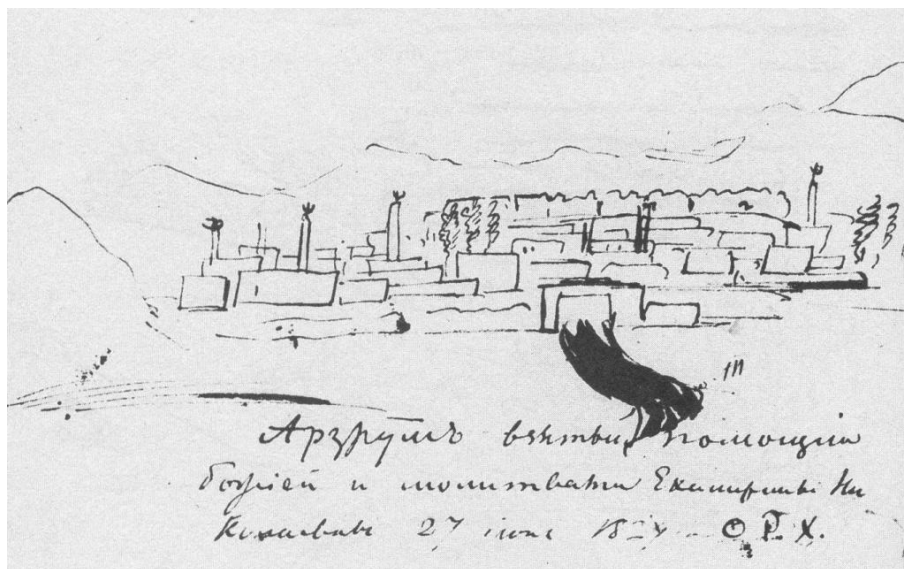


Рис. 10. А.С. Пушкин. Вид на Арзрум. Чернила. 1829 г.



Рис. 11. Взятие Арзрума. Акварель. Первая треть XIX в.

Архитектура — исторически честная мера этических, идеологических установок общества, изменения которых первичны для любых зримых видоизменений действительности. Идеи имеют ярко выраженное архитектурно-пространственное лицо. Вопрос — в их выборе. Постепенный переход Востока в Запад, выдавливание органики первого Пушкин увидел в Тифлисе, расположенном «на берегах Куры, в долине, окруженной каменистыми горами. Они укрывают его со всех сторон от ветров и, раскалясь на солнце, не нагревают, а кипят недвижимый воздух» [7]. Осевшие, приспособ-

бившиеся к климату и сложному ландшафту «азиатские строения, базар, узкие и кривые улицы», испытываемые лишь нагруженными осликами, «неправильная площадь» являли собой старый Тифлис (рис. 12). Отстраивался, однако, и новый Тифлис, исследование которого привело поэта к сравнительному выводу: «Большая часть города выстроена по-азиатски: дома низкие, кровли плоские. В северной части возвышаются дома европейской архитектуры, и около них начинают образоваться правильные площади» [там же].



Рис. 12. Н.Г. Чернецов. Тифлис. Холст, масло. 1839

Прямолинейная и прямоугольная цивилизация упрощает для собственного понимания неповторимую, невозвратную живописную самобытность, только на фоне которой, однако, и может быть оценена. Пассаж о позитивных смыслах пространственной геометрии, накопленных со времен Ренессанса, приверженного правильным пропорциям, ритмам, фигурам, неожиданно возник у Пушкина через год после Арзума и Тифлиса: «Приятель мой был un home trout rond, человек совершенно круглый, как говорят французы, homo quadratus, человек четырехугольный, по выражению латинскому — по нашему очень хороший человек» [8].

Выводы. Само созерцание архитектурно-пространственных композиций пассионарно. Погружение же в него мыслителя, большого поэта граничит с раздумьями об опорах мироустройства, толкает к поискам их постижения в метонимиях, в построениях параллельной метафоричности — к композиционным рядам иного рода. В этом смысле архитектура — постоянный и объективный учебник (справочник, словарь) архитектоничности, источник многообразия ее выражения в любом формотворчестве, в том числе в преобразовании действительности в стихах и прозе. Эмпирическое, эстетическое,

этическое переживание разумной, художественно насыщенной, структурированной целостности архитектуры — модель поэтического позиционирования себя в пространстве — в пространстве вообще, философская преамбула к выяснению отношений с ориентирами бытия:

*И ясны спящие громады
Пустынных улиц, и светла
Адмиралтейская игла
(«Медный всадник»)*

Архитектурно-пространственные построения в произведениях Пушкина — это не только вспомогательный, функционально-средовой антураж или декорация с исторической фактурой, культурным колоритом. Они задействованы с максимальной идейной отдачей в партнерстве с другими сюжетными и фабульными составляющими. Различные явления, грани бытия и собственные взгляды поэта как бы срачиваются с конкретными образами зодчества. Их смыслы передаются через оттенки художественной стилистики, архитектоники, композиционного строя и т.д. Сверхчуткий Пушкин, разумеется, ни о чем таком не думал, творя вымышленное пространство драматической мотивации, сгущая предполагаемыми архитектурными обстоятельствами внутреннее действие, высвобождая органику пошагового проявления своих героев, но:

*Свою ли точно мысль художник обнажил,
Когда он таковым его изобразил,
Или невольное то было вдохновенье
(«Полководец»)*

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. *Пушкин А. С.* О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова. 1825 // Полное собрание сочинений : в 10 т. Л. : Наука, 1977—1979. Т. VII. С. 19.
 2. *Пушкин А. С.* Возражение на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине» // Там же. С. 29.
 3. *Пушкин А. С.* Отрывок из письма. 1823 // Полное собрание сочинений : в 10 т. Л. : Наука, 1977—1979. Т. IV. С. 149.
 4. *Пушкин А. С.* Юрий Милославский, или русские в 1612 году // Полное собрание сочинений : в 10 т. Л. : Наука, 1977—1979. Т. VII. С. 73.
 5. *Пушкин А. С.* наброски предисловия к «Борису Годунову». // Там же. С. 114.
 6. *Пушкин А. С.* Путешествие в Арзрум. 1829 // Полное собрание сочинений : в 10 т. Л. : Наука, 1977—1979. Т. VI. С. 454.
 7. Там же. С. 446.
 8. *Пушкин А. С.* Отрывок // Полное собрание сочинений : в 10 т. Л. : Наука, 1977—1979. Т. VI. С. 393.
1. *Pushkin A. S.* O predislovii g-na Lemonte k perevodu basen I.A. Krylova. 1825 // Polnoe sobranie sochineni : v 10 t. L. : Nauka, 1977—1979. T. VII. S. 19.
 2. *Pushkin A. S.* Vozrazhenie na statyu Kyukhelbekera v «Mnemozine» // Tam zhe. S. 29.
 3. *Pushkin A. S.* Otryvok iz pisma. 1823 // Polnoe sobranie sochineni : v 10 t. L. : Nauka, 1977—1979. T. IV. S. 149.
 4. *Pushkin A. S.* Yuri Miloslavski, ili russkie v 1612 godu // Polnoe sobranie sochineni : v 10 t. L. : Nauka, 1977—1979. T. VII. S. 73.
 5. *Pushkin A. S.* Nabroski predisloviya k «Borisu Godunovu». // Tam zhe. S. 114.
 6. *Pushkin A. S.* Puteshestvie v Arzrum. 1829 // Polnoe sobranie sochineni : v 10 t. L. : Nauka, 1977—1979. T. VI. S. 454.

7. Там же. S. 446.

8. *Pushkin A. S.* Отывок // Полное собрание сочинени : в 10 т. Л. : Nauka, 1977—1979. Т. VI. S. 393.

© Стеклова И.А., 2011

*Поступила в редакцию
в августе 2011 г.*

Ссылка для цитирования:

Стеклова И.А. Семантика архитектурных образов А.С. Пушкина // Интернет-вестник ВолгГАСУ. Сер.: Политематическая. 2011. Вып. 3(17). Режим доступа: www.vestnik.vgasu.ru.