
УДК 7.01+73

А.В. МАРКОВ

**ИКОНОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА СООРУЖЕНИЙ КВАРЕНГИ
В ЦАРСКОМ СЕЛЕ И ПЕРЕВОДЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ПУШКИНА**

Марков Александр Викторович, доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, ул. Чаянова, 15), markovius@gmail.com

Аннотация. В статье рассмотрена иконологическая программа двух тесно связанных построек Дж. Кваренги в Царском селе. Доказывается, что эти сооружения принадлежали новой мифологии галантного века. На Пушкина эти сооружения произвели впечатление, прочтение его переводов в контексте иконологии Кваренги и анализ его работы с мифологическими и пластическими образами, его воображения о воображении, позволяют уточнить вклад Кваренги в самобытную русскую культуру.

Ключевые слова: Кваренги, Екатерина II, галантный век, новая мифология, Пушкин.

UDC 7.01+73

A.V. MARKOV

**ICONOLOGICAL PROGRAM OF QUARENghi'S CONSTRUCTIONS
IN TSARSKOE SELO AND PUSHKIN'S TRANSLATION WORK**

Markov Aleksandr Viktorovich, PhD (philological sciences), professor of the cathedra of cinema and contemporary art of the Russian state university for the humanities (15, Chayanova st., Moscow), markovius@gmail.com

Abstract. The article considers the iconological program of two closely related buildings of G. Quarenghi in Tsarskoe Selo. It is proved that these constructions belonged to the new mythology of the gallant age. Pushkin was impressed by these constructions, reading his translations in the context of Quarenghi's iconology and analysis of his work with mythological and plastic images, his imagination about the imagination, allows to clarify Quarenghi's contribution to the original Russian culture.

Keywords: Quarenghi, Catherine II, gallant age, new mythology, Pushkin.

Влияние архитектуры, захватывающей воображение, особенно официальной архитектуры, на осмысление культуры самими творческими людьми эпохи является еще нерешенным до конца вопросом в современной культурологии. Существуют только отдельные работы, посвященные архитектурному воображению Пушкина, например А.И. Стекловой [1], и в них обычно нет культурологических обобщений. Мы исходим из того, что воображение великого поэта рельефнее всего проявляется и выдает себя там, где оно действует наиболее бессознательно, а именно в переводе. Также мы исходим из того, что екатерининские реформы царскосельского парка, переход от старого аллегоризма к новому режиму воображения оказались важны для специфики осмысления галантных сюжетов, парк уже не задавал прежнюю рамку галантного воображения, зато композиции богов и героев наводили на совсем другие размышления о человеческих отношениях, которые стали актуальными уже для русской литературы XIX века. Образцовыми для нас стали работы, рассматривающие самостоятельное существование петербургских образов как парадигматичных для больших сюжетов русской литературы [2], с тем различием, что мы концентрируемся на лирическом сюжете, близком бессознательному.

В 1786 году Джакомо Кваренги завершил строительство в Царском селе двух сооружений – концертного зала, изначально задуманного как храм Дружбы, но Екатерина II выступила против чрезмерности такой аллегии (какой «храм» в «огороде»?) – и неподалеку кухни-руины, где готовились блюда для слушателей концертов. Для Кваренги

это была необходимая часть его особого погружения в настоящую римскую античность, а не итальянские и французские подражания ей [3]. Храм Дружбы стал храмом Цереры, хотя статуя Цереры в круглом зале не была установлена, а кухня и должна была снабжать плодами Цереры молящихся в этом храме. Саму Екатерину II на это строительство вдохновили ведуты Шарля-Луи Клериссо, который резко порвал с классицизмом его времени, предпочитая собственные археологические исследования позднеантичных памятников, их уцелевшего декора, а не следование ренессансному канону. Когда строительство начиналось, Фальконе считал, что античная ведута, будучи воплощена, воскресит и античный образ жизни – он советовал императрице одеваться на античный манер и вкушать пищу со стилизованных приборов. Так рождалась новая чувственность, требующая и проникновения в чужой мир, и величественного спокойствия, освященного древностью, вместо простой галантной интриги.

Сам по себе этот принцип альбомных ведут (видов) и импровизаций вместо монументальных архитектурно-иконографических программ был такой же радикальной реформой, как и смена классицистской иерархии жанров на легализацию маргинальных жанров и развитие антологической лирики, что мы обычно связываем с пушкинской эпохой. Для нас «Руслан и Людмила» – такая же ироикомическая поэма с произвольным соединением славянских мотивов, образов Ариосто и Вольтера, как для посетителей екатерининского английского парка – египетская пирамида рядом с беседкой для размышлений и галерея великих людей неподалеку от тихого пруда и памятника победам русского оружия. И то и другое – торжество принципа культурной открытости, благодаря чему возможно создание антологий, альманахов, лирических собраний, которые приглашают читателей принять участие в создании канона, как посетитель английского парка сам определяет, куда дальше направиться, чтобы пережить прежде незнакомые чувства, а не просто воспринимает чувства триумфа и победы разума, как в регулярном парке. В данной статье мы конкретизируем эту культурологическую параллель, раскрывая сами механизмы такой культурной открытости, без которой было бы невозможно торжество гения Пушкина и как гения архитектоники малых и необычных жанров.

Если говорить о Кваренги как об архитекторе, предвосхитившем пушкинский взгляд на пейзаж, то замечательно, что он по-новому решил идею уединения и уединенности. Хотя сама эта идея была не новой, и более того, имела корни в мистическом понимании медитаций августейшей особы (Кваренги был учеником Реджи, который был учеником вполне мистического Тьеполо), но важно, что уединенный остров начинает пониматься не как действительное место отрешенности, а как часть маршрута, а значит, жизненного движения. Павильон и кухня были расположены на острове, соединенном двумя чугунными мостами с берегом, и тем самым взгляд на уединенный остров, уединенный храм, уединенную обитель переставал быть позицией, а становился активным вовлечением в уединение. Так и Пушкин в своей лирике понимает размышления наедине с собой, переживание природы вдали от города или впечатлений кладбища («Когда за городом задумчив, я брожу...», «Вновь я посетил...» и т.д.) всегда экзистенциально, как часть размышлений о жизни и смерти, о жизненном пути.

Центральный барельеф южного фасада храма Дружбы-Цереры-Екатерины работы М.И. Козловского (знаменитого Суворовым-Марсом на Марсовом поле, ставшим темой замечательного стихотворения Сергея Стратановского, и Самсоном-львовборцем в Петергофе) посвящен сюжету «Аполлон, играющий на лире перед Церерой». Отношения Аполлона и Цереры (греческой Деметры) – типичный новоизобретенный миф галантного века: ни античный миф, ни античный ритуал их отношений не знал. Но в галантный век появляется целый ряд изображений их как пары любовников: либо Аполлон подсаживается на колесницу Цереры, запряженную драконами (хтонический символ земли и земледелия), как на живописи маслом по дереву неизвестного римского художника XVIII

века¹, либо они уединяются где-то в боскете условного парка, Церера полуобнаженная, и Аполлон ласкает ее со всей страстью, образец чему задал еще в XVII веке английский гравер Вольфганг Килиан. Если первый иконографический тип был допустим для плафонов и картин, то понятно, что второй было невозможно выставить напоказ, поэтому он оставался в живописной глубине кабинетов и в рисунках частных альбомов. Конечно, в обеих композициях лиру Аполлону надо было отложить и обнимать в порыве взаимной страсти Цереру, тогда как у Козловского Аполлон играет на лире, а обязательный младенец-паж галантных композиций, кучер, сидящий не на облучке, что разрушило бы композицию, но сбоку, здесь стоит у колен благоговейно, показывая, как надлежит склониться перед красотой Деметры-Цереры.

Колесницы в музыкальном павильоне есть в другом месте, и даже две: в основном зале на плафоне изображены колесница Юноны (Геры), запряженная павлинами, и колесница Хроноса, как отца Юпитера и повелителя времени. Эти два изображения взяты в общую рамку, имитирующую древнеримские гротески и их ренессансные воспроизведения, с изображением в технике гризайли солнца, луны и двенадцати знаков Зодиака, причем знаки читаются против часовой стрелки, от солнца до луны – от Льва до Козерога, от луны до солнца – от Водолея до Рака. На самом барельефе, как мы сказали, колесницы нет, но зато есть младенец, который прикасается к ногам Цереры, пока Аполлон играет на лире, что соответствует традиционному младенцу-кучеру галантных композиций с колесницей, который обычно вовсе не на облучке, что было бы композиционно нелепо, но сбоку, как паж. Интрига и даже интрижка оказалась вписана в космический порядок, и таковы требования завершенности росписи, чтобы все было вписано, но, вероятно, стоит подумать о собственной экзистенции или о прохождении через опыт смерти и аида, об опыте Орфея, как это будет преодоление интриги, а не просто работа с ней. Мы исходим из того, что сам миф о Деметре-Церере должен был разорвать это обычное вписывание интриг в классический сюжетный порядок и что Кваренги поневоле, создавая рассказ о богах со своими контрастами неба и подземно-хтонического мира, подчиняя архитектуру и ландшафтное планирование остроумным эпиграмматическим контрастам (кухня как храм, музыкальные номера как сбор урожая) и экзистенциальным путям, мог отчасти повлиять на те новые функции антологической поэзии, которые придал ей гений Пушкина.

Где могли еще появиться две колесницы, кроме плафона? Целых две колесницы есть в одной из поэтических «Картин» Парни, которая была переведена А.С. Пушкиным под названием «Прозерпина» в 1824 году и включена в альманах «Северные цветы на 1825 год». Сюжет этой «Картины», по сути экфрасиса несуществующего живописного произведения, прост: на охоту за нимфами выходит Аид, за ним на другой колеснице следует ревнивая супруга Прозерпина, и пока Аид развлекается с нимфами, она успевает похитить влюбившегося в нее пастуха Миртиса, умчаться с ним в Аид на глазах изумленного Цербера, предаться утехам, а потом вернуть его на землю. Пушкин дает вольный перевод, в котором исчезает удивленный Цербер и «прозрачные ворота» (по смыслу, священные, *diaphane* – собственно, название особо прозрачной среды, позволяющей увидеть божественный свет, неожиданный у атеиста Парни термин средневекового мистического богословия). В отличие от Парни, у которого пастух просто при приближении опасности покидает (*quitte*) ложе богини, страшась «мужа-варвара», у Пушкина богиня:

счастливец за собой
Из Элизия выводит
Потаенною тропой

¹ См. Изображение: <https://www.mutualart.com/Artwork/The-Chariot-of-Apollo-and-Ceres/F44B2E9-BC7652B95>

Если легко можно представить движение двух колесниц, то трудно предположить, что ожидающая мужа богиня ведет любовника, причем не просто указывает дорогу, это еще можно представить, но велит следовать за собой. Во многом такая вольность стала возможна потому, что Пушкин понимает ревность иначе, чем Парни. Если у французского галантного вольнодумца сказано о выезде двух колесниц из Аида:

De loin le suivait son épouse:
 Son indifférence est jalouse.
 (вдалеке следовала за ним жена
 Ее равнодушие ревниво)
 – то Пушкин переводит:
 Вдоль пустынного залива
 Прозерпина вслед за ним,
 Равнодушна и ревнива,
 Потекла путем одним.

Синтаксис Парни может подразумевать как равнодушие Прозерпины, так и равнодушие мужа к ней – равнодушие к ней вызывает ее ревность, и ревность понимается не как основание для мести, а как основание для измены. У Пушкина такая романная логика заменена лирической: в ней борются противоположные чувства, но муж ей опостылел, ей нужны приключения. Она сама ревнива и не прочь вызвать ревность мужа. Пушкин тем самым превращает простую сюжетную интригу в контраст мотивов, таких как контраст спокойствия и приключений, что обычно для антологической лирики, и что если используется автономно, вне жесткой антологической топики, придает ей экзистенциальное измерение. Перевод понадобился Пушкину не для совершенствования стиля, а наоборот, для перехода к духовно-экзистенциальной проблематике.

Пушкин добавляет отсутствующую у Парни максиму: «И богиням льстит измена», иначе говоря, любим богиням приятно заводить связи на стороне, раз уж мужья этим занимаются. При этом наш поэт, разумеется, опускает психологически достоверный эпизод ревности как необходимой части мести у Парни: собирая цветы, она вспоминает обстоятельства собственного похищения и мстит мужу с первым попавшимся пастухом. У Пушкина очарован богиней пастух, и он не может сопротивляться любви гордой и ревливой богини, ревность становится не источником мести, а содержанием харизмы, как и положено в антологической лирике, где выясняется вопрос, не почему герой так поступает, а почему он все равно очаровывается:

Ада гордая царица
 Взором юношу зовет,
 Обняла – и колесница
 Уж к аиду их несет;

У Парни было совсем иначе, вполне в рамках фривольного эротизма, требующего всегдашних оправданий: «сам(а) не помню, как это вышло»: юноша влюбился в богиню, увенчанную венком, и сам не понял, как влез к ней в колесницу, поэтому ей было достаточно сделать знак, чтобы колесница помчалась. У Пушкина начинает действовать сама богиня, в которую герой не просто влюбляется без ума, но перед которой благоговеет, если считывает именно знаки внимания, поданные взглядом. Поэтому объятие уже есть не часть любовного приключения, а то слияние в состоянии счастья, после которого богиня может стать только вождем юноши.

Интересно появление «пустынного залива», которого нет в оригинале и который не может быть оправдан никакой античной образностью, но зато вполне соответствует топике Петербурга как возникшего на пустынном берегу. Вероятно, здесь проявляется более общий мотив творчества Пушкина, для которого «пустыня» есть одна из метафор здешней жизни («Напрасно я бегу к Сионским высотам...»), а не обозначение некоторой суммы частных переживаний, по пустыне и пролегает необходимый путь жизни.

Церера была изображена не только на центральном барельефе, который мы и предлагаем понять как замену колесницы вдохновенной лирой Аполлона, иначе говоря, замену инструмента ревности и измены на лирическое понимание женской красоты и благоговения, но и на сейчас утраченных живописных композициях, исполненных в Риме И. Кристо и Д. Кадесом: «Похищение Персефоны», «Уход Цереры из Элевсипа», «Церера перед Юпитером» и «Жертвоприношение Церере». Последовательность этих изображений раскрывает программу Элевзинских мистерий, посвященных Деметре-Церере. Разговор Цереры и Юпитера представлял собой основание Элевзинских мистерий, Церера просила вернуть ей похищенную Аидом Персефону, а Юпитер потребовал от Деметры вернуть плодородие и прекратить засуху. Обе просьбы, как мы знаем, закончились компромиссом, и этот компромисс поддерживается изображенным на последней картине зала, своего рода тексте в тексте, изображающем начальное предназначение концертного зала как Храма Цереры: изображена была статуя богини в проеме портика храма, и жертвенник перед ней. Так живопись оказывается ключом и к архитектуре, и к поэзии, показывая, как из идеи плодородия возникают не только фривольные сюжеты, но и сюжеты «пустыни» и экзистенциального переживания смысла жизни.

Разумеется, кухня-руина должна была поддерживать плодородие Цереры, обилие продуктов на этой кухне, иначе говоря, возвращать всякий раз из Аида Персефону. Этим объясняется странная иконографическая программа барельефов, не имеющая литературного источника. А именно: это три барельефа, каждый из которых продублирован. На первом Юнона стоит рядом с барельефным павлином, как будто она только что вышла из колесницы, тогда как Юпитер сидит неподвижно, и горельеф орла внушает чувство благоговейного спокойствия. Церера оказывается на втором барельефе со служанкой, умывающей ей ноги, причем горельефное решение, выразительность складок и волн, еще больше усиливается опрокинутым к зрителю сосудом, что напоминает уже «Молочницу» Бетанкура 1810-1816 года, которой были приданы портретные черты императрицы Елизаветы Алексеевны. Как бы ни относиться к реконструкциям чувств Пушкина к жене властителя (этим продуктивно занимаются К.П. Викторова и С.А. Макуренкова, психологический ее портрет [4]), вполне возможно психоаналитическое объяснение, как соперничество Пушкина с царем как отцом отечества. Конечно, психоаналитический метод невозможно делать основой биографического метода, поэтому предпочтительнее было бы говорить о соперничестве эпох, точнее людей, каждый из которых составляет эпоху, что не подчиняет метод другому методу, но, напротив, открывает перед нами правду толкования «человека-эпохи». Наконец, на третьем барельефе появляются Аполлон и Диана, предстоящие сосуду как своего рода спокойствие и в фигурах, и в ровной композиции, и в мягкости едва выступающих элементов.

Как текст это может быть прочитано так: можно обойтись и без колесниц, если хотя бы один из любящих спокоен и вызывает благоговение даже в самой страстной любви. Беспокойство появляется там, где Церера торопится вместе со служанкой, иначе говоря (аллегорически), где сельское хозяйство развивается форсированно или (литературно-поэтически) где любовь превращается во фривольную интригу. Наконец, Аполлон необязательно должен играть на лире, чтобы Церера перестала волноваться, он может просто одним своим присутствием быть у готового сосуда огромного урожая, Аполлон в отличие от Дианы лишен атрибутов. И тогда понятно, что Персефона у Пушкина беспокойна, когда провожает любовника, но далее она будет спокойна без всякой ревности, и быт, в котором надо выводить по коридорам, перейдет в духовное переживание. Фривольный сюжет есть, но только до тех пор, пока делятся проводы, когда же жизнь возвращается в свою колею, когда первый и второй барельеф сменяются третьим, то творчество оказывается само себе охотой и наградой, страстью и добычей, в чем смысл предстояния Аполлона и Дианы-охотницы. И Пушкин не ограничился как переводчик только античными сюжетами в поэзии Просвещения, но обратился и к истокам поэзии, где его экзистенциальное понимание интриги не ослабло, а только усилилось.

Пушкин в 1833 году попытался переводить «Одиссею» Гомера, карандашом подписывая русские слова к греческим. Многочисленные ошибки в греческой графике и путаница в переводе говорит о том, что для Пушкина был памятен современный греческий язык, он усвоил современное ему греческое произношение и некоторые слова перевел не в их гомеровском, а в новогреческом значении, например ἴδεν перевел не как «увидел», а как «вот», что соответствует новогреческому «видь» в значении «вот». Но важно, что почему-то ἔλκεε он перевел не как «погубил», а как «напряжен». Конечно, мы сразу вспоминаем и «Восстань, о Греция, восстань...», где Греция «недаром напрягала силы», и «Ариона», где «парус напрягали». Оба стихотворения, как можно предположить (что требует специального исследования), содержательно спорят со «Смертью Ермака» Рылеева, где Ермак напрягает последние силы, для Пушкина напряжение сил не в конце, а в начале. Равно как ἱερόν он понял не как «священный», но как «жертва», вероятно, спутав слова в литургической идиоме «священная жертва», но важно, что опять же Пушкину было важнее не то, как создается интрига, а как возникает ситуация страха и благоговения. Таким образом, Пушкин стремился перевести даже эпическую интригу, эпическую завязку в нечто антологическое, где за форсированной или нарочитой аллегорией следует по-настоящему духовное переживание, переживание пройденного, состоявшегося экзистенциального опыта.

Таким образом, Пушкин, вообразив воображаемый мир иконологии Царского села и в переводах как многослойном самосоздании интриги отстояв свою лирическую программу с опорой на эту иконологию, возвращает храм в огород, чего не хотела Екатерина II. Более того, его программа подразумевает как раз то благоговение, которое не было реализовано в екатерининское время, когда Кваренги хотел, чтобы использовались и античные одежды, и античные столовые приборы, это простота вызывающей благоговение императрицы была показана Пушкиным в последующих его трудах, как в финале «Капитанской дочки». А Кваренги оказывается одним из создателей новой чувственности, и его археологический интерес к подлинным руинам и подлинному Риму перешел через воспроизведение галантной мифологии уже средствами новой предсентиментальной выразительности в определении важнейших ценностей на шкале ценностей русской культуры, таких как доверие, верность, благоговение и самозабвенное любованье красотой, не входящее в интригу, но, напротив, производящее ее диалектическое снятие.

Литература

1. *Стеклова И.А.* Архитектура в текстах и графике Пушкина // Архитектон: известия вузов. 2011. № 2. С. 13-20.
2. *Бочаров С.Г.* Петербургский пейзаж: камень, вода, человек // Новый мир. 2003. № 10. С. 134-141.
3. *Барабанова О.А.* Джакомо Кваренги и Клод-Николя Леду // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2006. Т. 12. № 47. С. 119-130.
4. *Лямина Е.Э., Эдельман О.В.* Дневник императрицы Елизаветы Алексеевны // Романовы: Pro et contra. СПб., 2005. С. 116-121.

References

1. *Steklova I.A.* Architecture in texts and graphics by Pushkin // Arhitekton: izvestiya vuzov. 2011. № 2. P. 13-20.
2. *Bocharov S.G.* Petersburg landscape: stone, water, human // Novyy mir. 2003. № 10. P. 134-141.
3. *Barabanova O.A.* Giacomo Quarenghi and Claude-Nicolas Ledoux // Izvestiya Uralskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. 2. Gumanitarnye nauki. 2006. Vol. 12. № 47. P. 119-130.
4. *Lyamina E.E., Edelman O.V.* Diary of Empress Elizabeth // Romanovy: Pro et contra. St. Petersburg, 2005. P. 116-121.