

ДЕГТЯРЕВ В.В.

Концепция гезамткунстверка в архитектуре и архитектор О.У. Пьюджин

Сформулированное Рихардом Вагнером понятие гезамткунстверка (тотального произведения искусства) применительно к архитектуре принято обсуждать почти исключительно на материале авангарда XX века. Тем не менее Ханс Зедльмайр рассматривает историю европейского искусства после Средних веков как процесс последовательного создания и деградации сменяющих друг друга гезамткунстверков, основанных на определенных типах построек (церковь, дворец и т.д.). Следует отметить, что для Зедльмайра именно архитектура организует все возможные для соответствующего культурно-исторического типа мизансцены, а не служит оболочкой, в которой разворачивается драматическое действие, как полагал Вагнер. Интересную параллель с теорией Зедльмайра обнаруживают тексты английского архитектора, видного представителя Готического возрождения XIX века, О.У. Пьюджина. Деятельность Пьюджина трактуется в литературе как одно из ключевых явлений эпохи историзма XIX века. Однако картина мира, раскрывающаяся в текстах Пьюджина, в основных своих чертах решительно неисторична. Пьюджин пропагандировал готику как идеальную архитектуру, функциональные свойства которой неотделимы от ее символических смыслов. Исследователи, пишущие о Пьюджине, находятся в плену представлений, сформированных модернистской историографией, категориальный аппарат которой неприменим к Пьюджину.

Ключевые слова: гезамткунстверк, О.У. Пьюджин, Х. Зедльмайр, Р. Вагнер, история архитектуры, традиция, современность, синтез искусств.

Дегтярев Владислав Владимирович

Соискатель, сектор истории и теории изобразительного искусства и архитектуры Российского института истории искусств

ORCID ID: 0000-0002-7720-2028

vladislav.degtyarev@gmail.com

Key words: Gesamtkunstwerk, A.W.N. Pugin, Hans Sedlmayr, Richard Wagner, history of architecture, tradition, modernity, art synthesis.

Degtyarev Vladislav V.

Competitor for PhD degree, Visual Arts and Architecture History and Theory Department, Russian Institute of Art History

E-mail: vladislav.degtyarev@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7720-2028

DEGTYAREV VLADISLAV V.

The Concept of Gesamtkunstwerk in Architecture and Architect A.W.N. Pugin

The concept of *Gesamtkunstwerk* or total work of art formulated by Richard Wagner is rarely applied to architecture, apart from 20th-century Avant-garde movements. Nevertheless, in Hans Sedlmayr's *Loss of the Middle* the entire history of European art since the Middle Ages is treated as a succession of total works of art based on certain building types (church, palace, etc.). It is worth noticing that Sedlmayr speaks of architecture as of active force, capable of organizing all the settings required by the culture of the corresponding period, while for Wagner it is a mere shelter for the universal drama. Some texts written by the Gothic revival architect A. W. N. Pugin bear a striking resemblance to Sedlmayr's concept. Pugin's activity as an architect and writer is usually treated as one of the central events of 19th-century historicism. Strangely enough, his worldview, as reconstructed through his writings, is obviously ahistorical. Pugin advocates Gothic as an ideal type of architecture, in which function is inseparable from the cluster of symbolic (i. e. Christian) meanings.

Понятие гезамткунстверка (Gesamtkunstwerk), сформулированное Рихардом Вагнером, если и обсуждается применительно к архитектуре, то почти исключительно на материале авангарда XX века. Примером такого подхода может служить работа Дэвида Робертса «Тотальное произведение искусства в европейском модернизме», где обсуждение этой проблематики организовано вокруг фигуры и идей Бруно Таута [28, с. 159–164].

Однако существует культурно-историческая концепция Ханса Зедльмайра, изложенная им в книге «Утрата середины» [6]. Согласно Зедльмайру, история европейского искусства вплоть до XIX века представляет собой ряд последовательно сменяющих друг друга гезамткунстверков. Каждый раз таким гезамткунстверком оказывается архитектурное сооружение (собор, дворец правителя, театр, музей), которое культура на данном этапе развития считает для себя наиболее важным и которое способно объединить в себе все виды пластических искусств.

XIX век нарушил это развитие архитектурных типов. Ясно, что ни вокзал (который Теофиль Готье называл «собором современности»), ни тем более доходный дом не были способны стать смысловыми центрами для синтеза искусств. Та современность, которую открыл для себя XIX век, могла отыскать нечто сакральное исключительно в прошлом, сегодняшний же день был исключительно профанным, расколдованным.

Интерпретация Зедльмайром понятия гезамткунстверка не противоречит изначальной вагнеровской идее, однако Зедльмайр исходит из противоположного направления творческого импульса, формирующего гезамткунстверк.

С точки зрения Вагнера архитектура – лишь оболочка, в которой разворачивается драматическое действие. У Зедльмайра, напротив, именно архитектура организует все возможные для соответствующего культурно-исторического типа мизансцены, которые хочется сопоставить с хронотопами в трактовке Хейдена Уайта [28].

Зедльмайр пишет о попытке создать гезамткунстверк на основе ренессансной архитектуры, осуществленной в Англии XIX века Чарльзом Барри, но странным образом проходит мимо архитектора, который не только был связан с Барри на протяжении большей части своей жизни, но и почувствовал необходимость категории гезамткунстверка для современной ему культуры. Мы имеем в виду О.У. Пьюджина.

Огастес Уэлби Пьюджин (1812–1852), плодовитый архитектор, дизайнер и публицист, автор множества церковных и гражданских построек, соавтор Зданий парламента в Лондоне и автор трактата «Противопоставления» (1836, переработанный вариант – 1841), традиционно считается ключевой фигурой движения готического возрождения XIX века и успешным его реформатором [11], [29], [33]. Предпринимались также небезытересные попытки вписать Пьюджина в историю современной архитектуры (т.е. модернизма XX века), причем выполненные с диаметрально противоположных позиций [30], [32]. Мы полагаем, что традиционные характеристики творческого наследия Пьюджина явно недостаточны, а степень его влияния на архитектуру и архитектурную теорию невозможно объяснить, исходя из его отдельных высказываний и даже текстов. По нашему убеждению, роль Пьюджина в архитектуре XIX века можно оценить только с учетом всего контекста его деятельности.

В литературе господствует мнение, восходящее к высказываниям современников Пьюджина, что благодаря его усилиям готическое возрождение в середине XIX столетия перешло от фантазий в «готическом вкусе», характерных для XVIII – начала XIX века, к точному воспроизведению средневековых образцов. Истинность этого утверждения весьма сомнительна. Оно не только представляет вклад Пьюджина в архитектуру в искаженном свете, но и не учитывает ни

особенностей его личности, образования и мировоззрения, ни специфический характер его литературного и архитектурного наследия. Достаточно сказать, что католические убеждения Пьюджина и его идеологизированный взгляд на архитектуру, необычные для архитектурного сообщества Англии, должны были бы явиться препятствием для восприятия его деятельности. Однако этого не произошло, и современники разглядели в «послании» Пьюджина некоторый важный для них смысл, не тождественный его собственным устремлениям.

Вызывает удивление и то обстоятельство, что архитекторы, охотно признававшие влияние Пьюджина на их творчество (как, например, Дж. Гилберт Скотт [17]), в своих постройках не только не ограничивались буквальным воспроизведением исторических прототипов, но и значительно расширили типологию построек, использовавших готические формы. Такое использование готики для решения специфических архитектурных задач XIX века противоречит представлению о Пьюджине как о педантичном антиквариате или имитаторе средневековой архитектуры.

Историография Пьюджина, как отмечает Тимоти Бриттен-Кейтлин, причудлива [14, с. 214]. И, хотя, начиная с 1990-х годов его репутация как одного из крупнейших архитекторов середины XIX века не ставится под сомнение, концептуальная оценка деятельности Пьюджина как архитектора и как писателя остается, в общем-то, вполне традиционной и до сих пор опирается на высказывания его младших современников и последователей.

Можно утверждать, что изучение наследия Пьюджина сейчас проходит экстенсивную стадию, за которой вскоре последует интенсивная – и классификация накопленного материала сменится его переосмыслением. Так, в изданную университетом Лувена в 2016 году коллективную монографию «Всемирное готическое возрождение. Глобальное влияние О.У.Н. Пьюджина» включены тексты как о связях Пьюджина с французской антикварной и архитектурной средой, так и о его воздействии на архитектуру британских колоний [15]. Как ни странно, каталог построек и проектов Пьюджина, претендующий на окончательность, появился лишь недавно [22], а комментированного издания его трудов не существует до сих пор.

В последнее время в англоязычной литературе наблюдается тенденция рассматривать творчество Пьюджина в ряду проявлений

викторианского медиевализма – явления, более широкого, чем готическое возрождение, ограниченное рамками архитектуры, изобразительного искусства и того, что, применительно к нашему времени, можно было бы назвать дизайном. Ярким примером сказанного может служить книга Дэвида Мэтьюза «Медиевализм. Критическая история» [25], где Пьюджин упоминается в ряду интерпретаторов средневекового наследия – наравне с такими фигурами, как Дж. Рескин или Т. Карлейль – выступая, прежде всего как соавтор Зданий парламента и один из экспонентов Всемирной выставки 1851 года.

В более иллюстративной работе Майкла Александера «Медиевализм. Средние века в современной Англии», Пьюджину и его трактату «Противопоставления» посвящена четвертая глава [13]. «Пьюджин, – пишет Александер, – начинал не как архитектор, и был одновременно больше и меньше, чем архитектор. Его призванием был дизайн, дававшийся ему столь же легко, как Диккенсу – проза. Он проектировал мебель, здания и разнообразные объекты в разных материалах, включая стекло, керамику, металл, ткань, бумагу, дерево и камень. Он также оформлял книги и остроумно писал» [13, с. 65].

И далее: «Пьюджин провозгласил, что хорошая архитектура должна быть не изящным сочетанием неоклассических деталей, облекающих хорошо пропорционированные объемы, но должна естественно происходить из соответствия [здания] предназначению и правдивого отношения к материалу. Функционализм, отличающий модернистскую архитектуру от викторианской, берет свое начало у Пьюджина. Один из его истинных принципов гласит, что честный стул или стол, дверь или дом выражают создавшее их общество» [13, с. 65]. Александер касается соотношения понятий «готическое» и «христианское» в концептуальной системе Пьюджина, но его умозаключения основываются на высказываниях самого Пьюджина, а он, как нам представляется, так и не сумел достигнуть того уровня литературного мастерства, который позволяет судить о том, когда нужно проговаривать вещи, очевидные для пишущего, а когда нет. Поэтому многие авторы, пишущие о Пьюджине, совершают ошибку, некритически отождествляя понятия из области этики и эстетики, и не оговаривая условия, делающие такое отождествление возможным.

В данной статье мы исследуем тексты Пьюджина, применяя искусствоведческие и культурологические методы в сочетании с текстологическим анализом.

Как нам представляется, современники ценили Пьюджина за то, что он раскрыл им глаза на готику, причем не просто разъяснил ее художественные или конструктивные особенности (и без того хорошо известные архитекторам), а представил ее как некоторый целостный феномен, сущность которого заключается, прежде всего, в высокой степени взаимной связанности всех его аспектов. Следствием же этой связанности оказывается такая высоко ценяемая в XIX веке особенность готической архитектуры, как правдивая трактовка материала и конструкции. Но, высоко оценивая Пьюджина как пропагандиста совершенства и целостности готики, его современники проигнорировали католические и утопические составляющие его мировоззрения.

Мы можем предположить, что именно католические пристрастия Пьюджина помогли его современникам отделить в его концепции важную для них профессиональную сторону от идеологической, которой можно было легко пренебречь на основании имеющегося культурного опыта.

Во многих высказываниях Пьюджина мы видим параллель с теорией искусства Ханса Зедльмайра. Понимание Пьюджином задач архитектуры близко к концепции Зедльмайра, а ряд высказываемых им положений обнаруживает сходство с концепцией гезамткунстверка, что мы намерены продемонстрировать далее.

Следует заметить, что в работах Рихарда Вагнера «Искусство и революция» и «Произведение искусства будущего», где впервые было сформулировано понятие гезамткунстверка, основой для синтеза искусств служит драма, а не архитектура, которой отводится роль, скорее, служебная. «Высшей формой искусства, – писал Вагнер, – является драма: она может достичь своего предельного развития в том случае, если каждый вид искусства будет присутствовать в ней в своем предельном развитии. <...> У архитектуры нет более высокой цели, чем создание для объединения представляющих самих себя людей помещения, необходимого производству искусства для своего

показа. Лишь то здание построено в соответствии с необходимостью, которое лучше всего отвечает какой-либо цели, поставленной человеком; высшей целью для человека является цель художественная, высшей художественной целью является драма. <...> Строя такое здание, которое во всех своих частях должно служить одной общей художественной цели, – здание театра, – архитектор поступает как художник по отношению к художественному произведению. В совершенном театральном здании потребности искусства диктуют закон и меру всему – вплоть до мельчайших деталей» [2, с. 237–238].

Связь между построениями Вагнера и Пьюджина (или Вагнера и Зедльмайра, хотя здесь должно было быть множество промежуточных звеньев) раскрывается в книге австрийского теоретика музыки Августа Вильгельма Амброса «Границы музыки и поэзии» (1856). Амброс указывает на тождественность тотального произведения искусства и католической церковной службы, и мы позволим себе привести пространную цитату из его сочинения:

«Общее произведение искусств, в котором, как в стройном аккорде, каждое искусство составляет отдельный звук и которое Вагнер называет „произведение будущего“ (das Kunstwerk der Zukunft), окажется уже давно существующим, если только мы будем искать его не в театре, а в церкви. В своем торжественно-священном великолепии церковной службы, католическая церковь уже много столетий владеет подобным общим произведением искусств. Архитектура воздвигла величественный собор; металлический зов колоколов приглашает нас войти в него. Войдем в собор. Подобно колоссальным фонтанам поднимаются пред нами эти стройные легкие пилястры, перекрещивающиеся в своде изящными линиями ребер; освобожденная от своей гнетущей тяжести материя стремится к небу. Все части здания, где только представлялось удобное место, разумно украшены пластикой, то в виде чудно переплетающихся растений, то в форме причудливых изображений животных; мы видим даже строгие, торжественно смотрящие на нас человеческие фигуры, как последние и высшие произведения строительного материала, подобного материалу космическому, в котором последним и высшим творением является также человеческий образ.

Чудесный мир духов обитает также в остроконечных окнах. Те же органические украшения, те же священные фигуры, которые мы

только сейчас видели вырубленными из камня, смотрят на нас – бесплотные, просветленные ярким пламенем красок. В нежном и более близком к действительности колорите, глядят они на нас с алтарей, куда приковала их своею чудною силою живопись. <...> Все то, что воздвигнуто уже двумя искусствами для зрения, воздвигается еще в третий раз в нашем слухе, звуками торжественной, фугированной музыки, которая своими чудными комбинациями переводит на свой язык формы окружающего нас собора и, подобно ему, восклицает: „К небу! неситесь к небу!“ <...> Не нападайте же на католика, которого восторгает глубоко проникнутое духом, священное великолепие его церковной службы и которому больно, когда вы видите в этом только ослепление чувств и пустую роскошь» [1, с. 61–62].

Вряд ли сочинения Пьюджина были известны Амбросу, но их идеи весьма близки.

Как нам представляется, отношение Пьюджина к готике, выразившееся в его сочинениях, может и должно быть описано через вагнеровскую парадигму всеобщего произведения искусства. Основной смысл текстов Пьюджина заключается в пропаганде готики как гезамткунстверка в противовес «многостилью» георгианской архитектуры, происходящему от отсутствия руководящей и объединяющей идеи.

На первых страницах своего трактата «Противопоставления» Пьюджин приводит исключительно любопытную характеристику исторических стилей архитектуры, истолкованных как гезамткунстверки: «...пробный камень архитектурной красоты есть соответствие облика здания (в оригинале стоит слово *design*. – В.Д.) цели, для которой оно предназначено, и стиль постройки должен настолько соответствовать ее назначению, чтобы зритель мог немедленно распознать цель, ради которой она была воздвигнута.

Действуя в соответствии с этим принципом, различные нации породили множество разнообразных стилей архитектуры, каждый из которых приспособлен к своему климату, обычаям и религии, и именно среди строений этого последнего разряда мы ищем самые величественные и долговечные памятники, и нет сомнения в том, что именно религиозные идеи и церемонии этих разных народов имели величайшее и непревзойденное влияние в формировании различных стилей архитектуры оных.

Чем ближе сопоставляем мы храмы языческих наций с их религиозными обрядами и церемониями, тем более уверяемся мы в истинности сего предположения.

Каждый их орнамент и каждая деталь имели мистическое наполнение. Пирамида и обелиск архитектуры египетской, с ее лотосовыми капителями, с гигантскими сфинксами и бесчисленными иероглифами, были не только причудливыми архитектурными сочетаниями и орнаментами, но символами философии и мифологии сей нации.

В классической архитектуре, опять же, не только формы храмов, разным божествам посвященных, различались, но и архитектурные ордера и капители были в них разными; и даже лиственный орнамент фризов был символичен. Тот же принцип архитектуры, порождаемой религиозной верою, мы можем проследить от пещер Элоры до друидических руин в Стоунхендже и Авербери; и во всех этих произведениях языческой античности мы неизменно увидим, что и план, и украшения постройки мистичны и символичны.

И неужели единое христианство, с его возвышенными истинами, с его изумительными таинствами должно быть ущербно в этом отношении и не обладать для своих храмов символической архитектурой, которая воплощала бы его доктрины и поучала бы его детей? Конечно же, нет: из христианства возникла архитектура столь величественная, столь возвышенная, столь совершенная, что все порождения древнего язычества меркнут в сравнении с нею, опускаясь до уровня ложных и порочных доктрин, их породивших.

Остроконечная или христианская архитектура достойна нашего восхищения куда более, нежели обычные красота или древность – первую можно счесть делом суждения, вторая же, взятая сама по себе, не составляет доказательства превосходства – но только в ней одной можем мы найти христианскую веру воплощенную и ее ритуалы изображенными» [27, с. 1–3].

Интересно, что к приведенным выше рассуждениям Пьюджина о древней архитектуре можно найти прямую параллель у Зедльмайра. По его словам, «в полном смысле слова „единый“ стиль существует только там, где искусство ставится на службу одной совокупной задаче... Отсюда – величественное стилистическое единство всех ранних периодов развитых культур, в которых мощный, сакрально единый гезамткунстверк в качестве властной упорядочивающей

силы всех искусств – а не только изобразительных – ведет их своим путем» [6, с. 81–82].

Для Пьюджина основным заданием культуры, как в Средние века, так и в XIX веке, является собор – при этом, как следует из его ранних альбомов, известных как «Идеальные схемы» [26, с. 102, с. 105–106, с. 116, с. 120], он воспринимает в качестве гезамткунстверка всю материальную культуру, от бытовых мелочей до планировки городов. Правда, это относится только к «правильным», органичным (хотя он и не употребляет это слово) культурам, а европейская культура перестала быть таковой со времени Возрождения, поскольку разрушила христианский гезамткунстверк готики обращением к формам языческой античности, в лучшем случае пустым, в худшем – несущим чуждое и вредное содержание.

Имплицитно содержащееся в текстах Пьюджина представление о монастыре и монастырской жизни как о разновидности гезамткунстверка он мог почерпнуть из многочисленных сочинений антиквариетов, причем скорее всего – не из высказываний какого-то определенного автора, а из совокупности всей антикварной литературы. Если представить описание монастырского быта, организованного по особому распорядку и протекающего в архитектурно проработанной среде, а также – на что Пьюджин не преминул бы обратить внимание – в окружении многочисленных произведений искусства, получается гезамткунстверк, и даже более радикальный, чем у Вагнера, с идеями которого наш герой не был знаком, но мог бы согласиться, тем более – в интерпретации Амброса. Если Пьюджин рассматривал свою деятельность архитектора как служение, подобное монашескому (скорее всего, так и было), то происхождение идеи о целостной среде, формирующей сознание всех, кто с ней соприкасается, становится понятным.

Пьюджин в своих сочинениях продемонстрировал естественность и целостность готики как гезамткунстверка: его внимание простирается в диапазоне от декора до организации городского пространства (см. иллюстрации к «Противопоставлениям»). Архитекторы середины XIX века, пользуясь опытом, накопленным культурой, закрыли глаза на идеологическую составляющую текстов Пьюджина и развили его представления об универсальном характере готики как стиля, способного решать широкий диапазон задач.

Зедльмайр в рассуждении о романтическом гезамткунстверке не упоминает имени Пьюджина, хотя признает важность неоготики для XIX века и ссылается на книгу Кеннета Кларка «Готическое возрождение», в которой Пьюджину посвящена отдельная глава [17, с. 122–149]. Однако более важными и значительными Зедльмайру представляется неоренессанс середины столетия [6, с. 89–90] и, в частности, работы Готтфрида Земпера – архитектора, оказывающегося в этой интерпретации своего рода Вагнером от архитектуры: «одна из первых оппозиций изоляции искусств обнаружилась в страстном желании романтизма обрести гезамткунстверк, но это желание оказалось бессильным возратить его. <...> Земпер и Вагнер прониклись первоначальной связанностью всех искусств» [6, с. 105].

Зедльмайр, как мы уже говорили, нигде не называет имя Пьюджина, хотя Чарльз Барри, бывший соавтором и начальником Пьюджина при проектировании Зданий парламента, упоминается в «Утрате середины» в роли, близкой к роли Земпера: «Около 1840 года – на континенте Земпером, в Англии Барри – делается попытка принять Ренессанс в качестве базиса всеохватывающего стилеобразования. Земпер блестящим образом развил идеологию этой „реставрации“» [6, с. 89]. Хочется добавить, что идеология реставрации готики была развита Пьюджином не менее красноречиво, хотя как теоретик он значительно уступал Земперу.

Архитектура, правдиво выражающая дух времени и социальные обстоятельства времени и места своего возникновения, находит своего зеркального двойника в архитектуре, активно изменяющей мир силой своего присутствия и суггестией своих форм. Об этом пишет Дэвид Воткин, возводящий к сочинениям Пьюджина идеологизированную традицию в архитектурной мысли XIX–XX столетий [32, с. 17–23].

Однако английские архитекторы XIX века, высказывавшие Пьюджину свою признательность, воспринимали его роль и значение в сугубо позитивистском ключе. По их словам, возрождение готики состоялось благодаря тому, что Пьюджину удалось продемонстрировать естественность и единство готической архитектуры на всех уровнях – от декора до организации пространства. Естественность готики заключается в ее пластичности и независимости от канонов, т.е. в способности к трансформациям в широких пределах. И эти

трансформации – как у самого Пьюджина, так и в период после него – основываются на понимании конструктивных принципов готики.

К моменту выхода Пьюджина на архитектурную сцену готическое возрождение проделало долгий путь.

В течение полутора веков – с начала XVII столетия и почти до конца XVIII – идеологический и религиозный подтекст готического возрождения определяли различные формы преемственности [5]. Пьюджин не только обнаруживает связь с этой традицией (осуществляя ее через голову своих непосредственных предшественников – архитекторов позднегеоргианского времени), но и доводит ее до наивысшей степени радикальности – до гезамткунстверка. Там, где идеологически мотивированные адепты готики ограничивались знаками [16, с. 51–82], Пьюджин настаивает на воспроизведении всего контекста, пытаясь архитектурными средствами возродить средневековое общество во всей его целостности.

Идеальный средневековый город Пьюджина, появившийся на иллюстрации ко второму, переработанному изданию его «Противопоставлений» (1841), живописен, но главное – он демонстрирует совершенно другую иерархию объектов и пространств, нежели сопоставленный с ним раннекапиталистический, поскольку его пространство подчинено вертикалям церковных шпилей.

План города у Пьюджина отсутствует, но из того, что он неоднократно говорил об истинной живописности, происходящей от наилучшего решения функциональных задач, можно предположить, что подчинение города предзаданным геометрическим схемам (в том числе в варианте гипподамовой планировки или барочных перспектив) вызвало бы у него решительный протест.

По словам Ф. Стентон, то средство, которое предлагал Пьюджин, чтобы излечить современный ему мир, было утопией – «утопией духа, церкви и искусств» [31, с. 92]. Если и можно говорить об утопии Пьюджина (нам представляется, что его взгляды не были настолько структурированы), то это – иерархическая утопия. В таком смысле он оказывается консерватором, хотя и говорит не о сословности, а о средневековой иерархии служения, пронизывающей как общество, так и материальный мир и применимой как к зданиям (типам зданий), так и к людям. Тем не менее сам Пьюджин, как и полагается художнику эпохи романтизма, претендует на высокое место в этой



Илл. 1.
Католический
город в 1440 и 1840
годах. Иллюстрация
из книги
О.У. Пьюджина
“Contrasts: or,
A Parallel between
the Noble Edifices
of the Middle Ages,
and Corresponding
Buildings of the
Present Day”.
London, 1841

иерархии: он видит себя не простым ремесленником, но человеком, способным выносить суждения если и не богословского характера, то приближающиеся к ним.

Несколькими поколениями ранее желание Пьюджина сделаться средневековым человеком могло бы принять форму игры, как это произошло в случае английского коллекционера и писателя Хораса Уолпола (1717–1797), от которого часто отсчитывают хронологию готического возрождения. Уолпол написал фантастический роман «Замок Отранто», положивший начало готической традиции в литературе, но более всего он известен как владелец загородного дома Строберри-Хилл (Туикнем, ныне в черте Лондона), несколько десятилетий подряд перестраивавшегося в подобие сказочного замка [10].

Как позднее писал Вальтер Скотт, Уолпол «любил, по выражению одного сатирика, „глядеть на готические игрушки сквозь готические



Илл. 2. Библиотека Хораса Уолпола в Строберри-Хилл. Иллюстрация из книги "A Description of the Villa of Horace Walpole..." Strawberry-Hill, 1784

стекла"; загородный дом в Строберри-Хилл, где он поселился, оброс добавочными пристройками – турелями, башнями, галереями и переходами – и постепенно превратился в настоящий феодальный замок, в котором, гармонируя с лепными карнизами, резными панелями и витражами, повсюду красовалось соответствующее убранство, состоящее из гербов, девизов, перекрещенных копий и всевозможных рыцарских доспехов. Готический орден (ордер. – В.Д.) приобрел ныне повсеместное распространение и возобладаст столь безраздельно, что нас, пожалуй, даже удивило бы, если бы деревенский дом какого-нибудь купца, удалившегося от дел, не являл нашему взору снаружи – стрельчатых окон с цветными стеклами, а внутри – кухонного буфета в виде церковного алтаря и если бы передняя стенка свинарника при доме не была скопирована с фасада старинной часовни. Но в середине восемнадцатого столетия, когда мистер Уолпол начал вводить готический стиль и демонстрировать, как орнаменты, присущие храмам и монументам, могут употребляться для украшения каминов, потолков, окон и балюстрад, он не применялся к требованиям

господствующей моды, а доставлял удовлетворение собственному вкусу, воплощая свои грезы в романтическом облике воздвигнутого им здания» [3, с. 233–234].

Пьюджин искренне ненавидел эту традицию за ее игровой характер, за экзотизацию готики и за ту несерьезность, которая казалась ему лживостью. Георгианская склонность к игре в ассоциации, напоминающая постмодернизм конца XX века, порождала не только камин и книжные шкафы Уолпола в виде готических порталов, но и целые здания, подобные замку семейства Шелли в Сассексе (ок. 1790), где один из фасадов классицистический, а другой – готический, причем они были построены одновременно [24, с. 32]. Именно эту атмосферу и отрицал Пьюджин со всей страстью неопита, но причислять его к нарождавшемуся поколению носителей викторианской серьезности, как это делает Розмари Хилл в биографии нашего героя [21, с. 212–225], было бы неверно. Если по своему темпераменту он принадлежал к числу романтических виртуозов, превращавших, подобно Паганини, любой творческий акт в эксцесс (и в этом смысле – предшественником современных «starchitects») [17, с. 128, с. 132–133], то в интеллектуальном смысле он оставался таким же барочным антиквариумом, как и авторы вдохновлявших его трактатов – Уильям Дагдейл (1605–1686) или Генри Спелман (ок. 1562–1641) [4]. Романтикам были нужны следы прошлого в настоящем, знаки и намеки, подчеркивающие эстетическую и психологическую значимость дистанции между «тогда» и «сейчас». Пьюджин, напротив, стремился эту дистанцию ликвидировать, преобразовав настоящее по образцу прошлого. Он основывал свою художественную систему не на остранении, а на вчувствовании.

Самое любопытное, однако, в том, что утопическая традиция, которой Пьюджин при всех оговорках наследует, не имеет к Средневековью совершенно никакого отношения. Архитекторы Ренессанса, создававшие проекты идеальных городов, полагали, что их гармоничное устройство способно сформировать идеального человека и гражданина. Возможно, такое убеждение в прямом воздействии архитектуры на состояние умов важнее для морализаторских течений архитектурной мысли, нежели предположение о необходимости соответствия неким законам истории. Логика Пьюджина полностью

совпадает с логикой ренессансных утопистов, как бы он сам ни старался убедить нас в обратном. Сергей Ситар в книге «Архитектура внешнего мира» [7] демонстрирует, что не только доводы Виолле-ле-Дюка в пользу возрождения готики представляли собой инвертированные аргументы Леон-Баттиста Альберти, обосновывавшего возрождение античности, но и культурные ситуации, в которых они действовали, обнаруживают структурное сходство. И Альберти, и Виолле, по словам Ситара, «отталкиваются от острого переживания этического и (затем) политического кризиса текущей эпохи, обнаруживая при этом опоры или проблеск надежды в полузабытых памятниках отдаленной во времени, но все же собственной, „родовой“ культуры. Однако, если все так просто – если взятая на вооружение Виолле-ле-Дюком идеология „возрождения утраченных корней“ есть всего лишь зеркальное отражение культурного кредо Ренессанса (с некоторым сдвигом по временной оси), – тогда получается, что его концепция на самом глубоком, структурном уровне воспроизводит историческую позицию его идеологических противников, то есть по существу является всего лишь ее калькой с обратным знаком» [7, с. 177].

Пожалуй, мы с полным основанием можем заменить в этой цитате имя Виолле именем Пьюджина – даже несмотря на то, что его полемические высказывания не были столь же логически проработаны, как сочинения французского архитектора. Но все эти попытки создать Средневековье заново, отталкиваясь от индивидуализма Нового времени – не оборачиваются ли они маскарадом, пусть он и должен (по мысли автора) охватить весь мир? Персонаж романа Г.К. Честертон «Возвращение Дон Кихота», сыграв свою роль в любительском спектакле, отказывается снять средневековые одежды, и это меняет общество [9]. Пьюджин и сам во время работы любил наряжаться в некое подобие монашеского плаща или хламиды. Построив готический дом для себя, он, кажется, задумывался о готических домах для всех. И все же, свойственная нашему герою привычка все время соотносить внутреннее и внешнее современна по своей сути, поскольку вряд ли могла сформироваться раньше возникновения сентиментализма в литературе.

Строители готических павильонов в парках XVIII века говорили о богатстве смыслов и непредсказуемых ассоциациях, т.е. рассуждали и действовали в рамках модерна, адресуя свое послание индивиду-

му, который (в рамках своего индивидуального опыта и не до конца предсказуемых реакций) мог его и не понять.

Восприятие гезамткунстверка (хотя о нем можно говорить лишь в гипотетическом ключе, поскольку никто из нас, кажется, не сталкивался с настоящим тотальным произведением искусства) предполагает глубоко личную, но не индивидуализированную реакцию. Вагнер говорил о древнегреческой священной драме, объединяющей общество в ритуале, Пьюджин – о религиозно-эстетическом единстве Средневековья. И то, и другое предполагает некую норму реакции на эстетические явления, выходящие за рамки эстетики. Такую же нормативную реакцию на материальную среду пытались рассчитать советские архитекторы-рационалисты [8, с. 49–137].

В своих квазикультурологических построениях Пьюджин стремится вернуться к домодерну, к состоянию до- и надывидуального единства. К сожалению, его рассуждения об упадке архитектуры и связанном с ним буквально до отождествления упадке религиозного чувства не подкрепляются никакими предположениями о возможных механизмах этих связей.

Нам представляется, что близость Пьюджина к модернизму и к историзму, как и его несовпадение с этими явлениями, происходят из одного источника. Пьюджин не историст, поскольку не ограничивается воспроизведением исторических форм архитектуры, а намерен восстановить мировоззрение и общественный уклад, стоящий за ними. Но он и не модернист, т.к. желает изменить мир, исходя из исторического прецедента, а не из абстрактных теорий. Иными словами, сделаться модернистом ему мешает готика, а стать «истористом» – то содержание, которое он в нее вкладывает.

Таким образом, на примере Пьюджина мы можем видеть, как культура осваивает маргинальные явления, обращая их в свое подкрепление. Анахронический характер взглядов и убеждений Пьюджина не помешал ему стать влиятельным актором архитектурного процесса, но и не позволил архитекторам его поколения усвоить его программу во всей полноте. Возможно, именно католические пристрастия Пьюджина помогли его современникам отделить в его концепции важную для них профессиональную сторону от идеологической, в которой они видели анахронизм и которой можно было легко пренебречь на основании имеющегося культурного опыта.

Можно предположить, что та же самая процедура, аналогичная формалистическому остранению, воспрепятствовала современникам Пьюджина и представителям следующих поколений архитекторов и теоретиков архитектуры увидеть в сочинениях нашего героя параллель с ключевой для позднего романтизма концепцией гезамткунстверка. Мы же полагаем эту особенность мировоззрения Пьюджина чрезвычайно существенной и считаем, что его отношение к готике не только может быть, но и должно быть описано через вагнеровскую парадигму всеобщего произведения искусства.

Список литературы:

- 1 Амброс А.В. Границы музыки и поэзии. Этюд из области музыкальной эстетики. СПб. – М.: В. Бессель и Ко, 1889. 144 с.
- 2 Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Избранные работы. М., 1978. С. 142–261.
- 3 Вальтер Скотт о «Замке Отранто» Уолпола (1820) // Фантастические повести (Гораций Уолпол. Замок Отранто. Жак Казот. Влюбленный дьявол. Уильям Бекфорд. Ватек). Л.: Наука, 1967. С. 231–243.
- 4 Дегтярев В.В. Архитектор Огастес Уэлби Пьюджин и антикварная традиция // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14. № 4. С. 445–451.
- 5 Дегтярев В.В. Готическое возрождение и готика как прием // Артикульт. 2018. № 2 (30). С. 136–143 (<http://articult.rshu.ru/articult-30-2-2018/articult-30-2-2018-degtyarev.php>).
- 6 Зедльмайр Х. Утрата середины. М.: Прогресс-Традиция, 2008. 640 с.
- 7 Ситар С. Архитектура внешнего мира. Искусство проектирования и становление европейских физических представлений. М.: Новое издательство, 2013. 272 с.
- 8 Фёрингер М. Авангард и психотехника. Наука, искусство и методики эксперимента над восприятием в послереволюционной России. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 336 с.
- 9 Честертон Г.К. Возвращение Дон Кихота // Собрание сочинений в пяти томах. Т. 2. СПб.: Амфора, 2000. С. 349–504.
- 10 A Description of the Villa of Horace Walpole, youngest Son of Sir Robert Walpole Earl of Orford, at Strawberry-Hill, near Twickenham, Middlesex. Strawberry-Hill: Printed by Thomas Kirgate, 1784. 96 p.
- 11 Addison A. Romanticism and the Gothic Revival. N.Y.: Gordian Press Inc., 1967. 188 p.
- 12 Aldrich M. Gothic Revival. London: Phaidon Press, 1994. 240 p.
- 13 Alexander M. Medievalism. The Middle Ages in Modern England. New Haven – London. 2017.
- 14 Brittain-Catlin T. G. J. Hyland. The Architectural Works of A. W. N. Pugin. Review. // The Innes Review. Vol. 69. No. 2. 2018. P. 214.
- 15 Brittain-Catlin T., De Maeyer J, Bressani M. (eds.). Gothic Revival Worldwide. A. W. N. Pugin's Global Influence. Leuven. 2016.
- 16 Brooks C. The Gothic Revival. London: Phaidon Press, 1999. 448 p.
- 17 Clark K. The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste. N.Y.: Harper and Row, 1974. 240 p.
- 18 Eastlake C. A History of the Gothic Revival; an attempt to show how the taste for mediaeval architecture, which lingered in England during the two last centuries, has since been encouraged and developed. London: Longmans, Green and Co, 1872. 428 p.
- 19 Ferrey B. Recollections of A.N. Welby Pugin and his father, Augustus Pugin; with notices of their works. London: Edward Stanford, 1861. 474 p.
- 20 Gilbert Scott G. Personal and Professional Recollections. London: Sampson Low, Marston, Searle and Rivington, 1879. 436 p.
- 21 Hill R. God's Architect. Pugin and the Building of Romantic Britain. London: Allen Lane, 2007. 610 p.
- 22 Hyland G.J. The Architectural Works of A.W.N. Pugin: A Catalogue. Reading. 2014.
- 23 Lewis M. The Gothic Revival. London: Thames and Hudson, 2002. 208 p.
- 24 Mordaunt Crook J. The Dilemma of Style: Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern. Chicago: The University of Chicago Press, 1987, 350 p.

- 25 *Matthews D.* Medievalism. A Critical History. Cambridge. 2015.
- 26 *Pugin A.W.* Contrasts: or, A Parallel between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, and Corresponding Buildings of the Present Day; Shewing the Present Decay of Taste. London: James Moyes, 1836. 50 p.
- 27 *Pugin A.W.* Contrasts: or, A Parallel between the Noble Edifices of the Middle Ages, and Corresponding Buildings of the Present Day; Shewing the Present Decay of Taste. London: Charles Dolman, 1841. 104 p.
- 28 *Roberts D.* The total work of art in European modernism. Ithaca–N.Y.: Cornell University Press, 2011. 292 p.
- 29 *Sedding J.* Art and Handicraft. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co, 1893. 180 p.
- 30 *Stanton P.* Pugin: Principles of Design versus Revivalism. Journal of the Society of Architectural Historians, vol. 13, no. 3, 1954, p. 20–25.
- 31 *Stanton P.* Pugin. N.Y.: The Viking Press, 1972. 216 p.
- 32 *Watkin D.* Morality and Architecture. Chicago: The University of Chicago Press, 1984. 126 p.
- 33 *White H.* “The nineteenth century” as chronotope. Nineteenth-Century Contexts, 1987, vol. 11, no. 2, p. 119–129.

References:

- 1 *Ambros A.W.* *Granitsy muzyki i poezii. Etyud iz oblasti muzykalnoy estetiki* [Borders of music and poetry. A study in musical aesthetics]. St. Petersburg – Moscow, W. Bessel & Co, 1889, 144 p. (In Russ.)
- 2 *Wagner R.* *Proizvedenie iskusstva buduschego. Izbrannye raboty* [Artwork of the future. Selected works]. Moscow, 1978, pp. 142–261. (In Russ.)
- 3 *Walter Scott o “Zamke Otranto” Walpola (1820). Fantasticheskiye povesti (Horace Walpole. Zamok Otranto. Jacques Cazotte. Vlyublennyy diabol. William Beckford. Vathek)* [Walter Scott on Walpole’s *Castle of Otranto* (1820). Fantastic stories (Horace Walpole. *Castle of Otranto*. Jacques Cazotte. *The devil in love*. William Beckford. *Vathek*)]. Leningrad, Nauka Publ., 1967, pp. 231–243. (In Russ.)
- 4 *Degtyarev V.V.* *Arkhitektork Augustus Welby Pugin i antikvarnaya traditsiya* [Architect Augustus Welby Pugin and the antiquarian tradition]. *Observatoriya kultury*, 2017, vol. 14, no. 4, pp. 445–451. (In Russ.)
- 5 *Degtyarev V.V.* *Goticheskoye vozrozhdeniye i gotika kak priyem* [The Gothic revival and Gothic as a device]. *Articult*, 2018, no. 2 (30), pp. 136–143. Available at: <http://articult.rsuh.ru/articult-30-2-2018/articult-30-2-2018-degtyarev.php>. (In Russ.)
- 6 *Sedlmayr H.* *Utrata serediny* [Loss of the middle]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2008, 640 p. (In Russ.)
- 7 *Sitar S.* *Arkhitektura vneshnego mira. Iskusstvo proektirovaniya i stanovleniye evropeiskikh fizicheskikh predstavleniy* [Architecture of the outside world. The art of design and the development of European physical concepts]. Moscow, Novoye Izdatelstvo Publ., 2013, 272 p. (In Russ.)
- 8 *Vöhringer M.* *Avangard i psikhotehnika. Nauka, iskusstvo i metodiki eksperimenta nad vospriyatnyem v poslerevolyutsionnoy Rossii* [Avant-garde and psychotechnics. Science, art and techniques of perception experiments in post-revolutionary Russia]. Moscow, Novoye Literaturnoye Obozreniye Publ., 2019, 336 p. (In Russ.)
- 9 *Chesterton G.K.* *Vozvrashcheniye Don Kikhota* [The Return of Don Quixote]. Collected works in five vols. Vol. 2. St. Petersburg, Amfora Publ., 2000, pp. 349–504. (In Russ.)
- 10 *A Description of the Villa of Horace Walpole, youngest Son of Sir Robert Walpole Earl of Orford, at Strawberry-Hill, near Twickenham, Middlesex. Strawberry-Hill: Printed by Thomas Kirgate, 1784. 96 p.*
- 11 *Addison A.* *Romanticism and the Gothic Revival*. N.Y.: Gordian Press Inc., 1967. 188 p.
- 12 *Aldrich M.* *Gothic Revival*. London: Phaidon Press, 1994. 240 p.
- 13 *Alexander M.* *Medievalism. The Middle Ages in Modern England*. New Haven – London. 2017.
- 14 *Brittain-Catlin T. G. J.* Hyland. *The Architectural Works of A. W. N. Pugin*. Review. // *The Innes Review*. Vol. 69. No. 2. 2018. P. 214.
- 15 *Brittain-Catlin T., De Maeyer J, Bressani M.* (eds.). *Gothic Revival Worldwide. A. W. N. Pugin’s Global Influence*. Leuven. 2016.
- 16 *Brooks C.* *The Gothic Revival*. London: Phaidon Press, 1999. 448 p.
- 17 *Clark K.* *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*. N.Y.: Harper and Row, 1974. 240 p.
- 18 *Eastlake C.* *A History of the Gothic Revival; an attempt to show how the taste for mediaeval architecture, which lingered in England during the two last centuries, has since been encouraged and developed*. London: Longmans, Green and Co, 1872. 428 p.
- 19 *Ferrey B.* *Recollections of A.N. Welby Pugin and his father, Augustus Pugin; with notices of their works*. London: Edward Stanford, 1861. 474 p.
- 20 *Gilbert Scott G.* *Personal and Professional Recollections*. London: Sampson Low, Marston, Searle and Rivington, 1879. 436 p.
- 21 *Hill R.* *God’s Architect. Pugin and the Building of Romantic Britain*. London: Allen Lane, 2007. 610 p.
- 22 *Hyland G.J.* *The Architectural Works of A.W.N. Pugin: A Catalogue*. Reading. 2014.
- 23 *Lewis M.* *The Gothic Revival*. London: Thames and Hudson, 2002. 208 p.
- 24 *Mordaunt Crook J.* *The Dilemma of Style: Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987, 350 p.
- 25 *Matthews D.* *Medievalism. A Critical History*. Cambridge. 2015.
- 26 *Pugin A.W.* *Contrasts: or, A Parallel between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, and Corresponding Buildings of the Present Day; Shewing the Present Decay of Taste*. London: James Moyes, 1836. 50 p.
- 27 *Pugin A.W.* *Contrasts: or, A Parallel between the Noble Edifices of the Middle Ages, and Corresponding Buildings of the Present Day; Shewing the Present Decay of Taste*. London: Charles Dolman, 1841. 104 p.
- 28 *Roberts D.* *The total work of art in European modernism*. Ithaca–N.Y.: Cornell University Press, 2011. 292 p.
- 29 *Sedding J.* *Art and Handicraft*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co, 1893. 180 p.
- 30 *Stanton P.* *Pugin: Principles of Design versus Revivalism*. Journal of the Society of Architectural Historians, vol. 13, no. 3, 1954, p. 20–25.
- 31 *Stanton P.* *Pugin*. N.Y.: The Viking Press, 1972. 216 p.
- 32 *Watkin D.* *Morality and Architecture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984. 126 p.
- 33 *White H.* “The nineteenth century” as chronotope. *Nineteenth-Century Contexts*, 1987, vol. 11, no. 2, p. 119–129.