



Check for updates

Публикации и переводы

УДК 72.035(410.1)35

EDN TINFW

<https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2022-4-2-165-176>

Огастес Пьюджин: архитектор как консервативный революционер

В. В. Дегтярев^{✉1}

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Россия, 191186, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48

Для цитирования:

Дегтярев, В. В. (2022) Огастес Пьюджин: архитектор как консервативный революционер. *Журнал интегративных исследований культуры*, т. 4, № 2, с. 165–176. <https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2022-4-2-165-176>
EDN TINFW

Получена 11 октября 2022;
принята 9 ноября 2022.

Финансирование: Исследование не имело финансовой поддержки.

Права: © В. В. Дегтярев (2022). Опубликовано Российским государственным педагогическим университетом им. А. И. Герцена. Открытый доступ на условиях лицензии CC BY-NC 4.0.

Аннотация. Английский архитектор О. У. Пьюджин (1812–1852) заслуженно считается одним из крупнейших деятелей архитектуры XIX века и реформатором влиятельного движения готического возрождения. Тем не менее, попытки сформулировать значение Пьюджина и характер его воздействия на архитектуру сталкиваются со значительными трудностями. Ни изучение построек Пьюджина, ни анализ его многочисленных публицистических сочинений не дают ответа на вопрос о том, почему именно он стал культовой фигурой для архитекторов своего поколения. На наш взгляд, значение Пьюджина заключается в создании целостного — на уровне Gesamtkunstwerk'a — образа готического мира, из которого позднейшие архитекторы могли заимствовать отдельные аспекты. Более того, обсуждение неоготического проекта Пьюджина в терминах тотального произведения искусства дает ключ к пониманию того влияния, которое Пьюджин оказал на современников и ближайших потомков. Не будучи знакомым с идеями Рихарда Вагнера, Пьюджин тем не менее описывает средневековую Англию как целостный, полностью готический мир, демонстрирующий единство формы и содержания на всех уровнях — от самой скромной повседневной утвари до городского пространства как такового, и в силу этого представляющий собой тотальное произведение искусства. Как архитектор, во главу угла своего эстетически организованного общества он ставит архитектуру, словно предполагая, что архитектурные формы готики сами по себе способны транслировать христианские (т. е. католические) истины. То состояние сознания и культуры, которое Пьюджин стремился реконструировать, было способно к объединению искусства и «жизни» на основе католического вероучения. Именно единое католическое мировоззрение Средних веков могло, по мысли Пьюджина, объединить повседневную жизнь и высокое искусство, подчинив их вере или, точнее, сделав их составными частями последней.

Ключевые слова: Пьюджин, архитектура, градостроительство, готическое возрождение, «Противопоставления», манифест, католичество, эстетика, этика, Средние века, Реформация

Augustus Pugin: An architect as a conservative revolutionary

V. V. Degtyarev✉¹

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Moika Emb., Saint Petersburg 191186, Russia

For citation:

Degtyarev, V. V.
(2022) Augustus Pugin: An architect as a conservative revolutionary. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 4, no. 2, pp. 165–176. <https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2022-4-2-165-176>
EDN TINFW

Received 11 October 2022;
accepted 9 November 2022.

Funding: The study did not receive any external funding.

Copyright: © V. V. Degtyarev (2022). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under [CC BY-NC License 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Abstract. Augustus Welby Northmore Pugin (1812–1852) has come to be known as the most influential figure among all the masters of the 19th century Gothic revival. However, the nature of his influence on his contemporaries (evident for them) looks rather enigmatic a century and a half later. For us, the inconsistency of Pugin's texts, his obvious logical flaws and the general unreality of his Gothic project seems striking. All this should somehow fit in with that tremendous effect his writings produced on the 19th-century architectural thought. The paper is an attempt to discuss Pugin's personal version of Gothic Revival in terms of *Gesamtkunstwerk* which may help us eliminate the contradiction. Unaware of Richard Wagner's ideas, Pugin depicts Medieval England as an integrated Gothic world demonstrating unity of form and content at every level, from the humblest everyday utensils to the organization of space, thus forming a comprehensive work of art. An architect in the first place, Pugin places architecture at the core of the proposed integrated society as if the Gothic forms themselves could carry a clear message and spread Christian (i. e., Catholic) values. The state of mind and culture he was seeking for was capable of marrying art and life on the grounds of Catholicism. It was the universal medieval Catholic worldview that unified life and art, making them both subordinate to religion or, to be more exact, its integral parts.

Keywords: Pugin, architecture, city planning, Gothic revival, *Contrasts*, manifesto, aesthetics, morality, Catholicism, Middle Ages, Reformation

Статья выполнена по материалам кандидатской диссертации Дегтярева Владислава Владимировича «Феномен неоготики в истории архитектурной культуры и творчество архитектора Огастеса Уэлби Пьюджина» (2021).

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», традиционно считается ключевой фигурой движения Готического возрождения (Gothic Revival) XIX века и успешным его реформатором. Тем самым значение Пьюджина ограничивается XIX веком. Предпринимались также попытки вписать Пьюджина в историю Современной архитектуры (т. е. модернизма XX века), не имевшие, впрочем, особого успеха.

В литературе до сих пор 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. При этом особенности личности, образования и мировоззрения Пьюджина, как и характер его лите-

ратурного и архитектурного наследия, в подобных рассуждениях не учитываются или отходят на второй план. Вопрос же о том, какое значение имела верность средневековым прообразам для развития архитектуры второй половины XIX века и для решения ее специфических задач, как правило, даже не ставится.

Исследователи, как старые, так и современные, не уделяют должного внимания не только несоответствию между намерениями Пьюджина и теми формами, которые приняло его влияние, но и маргинальному характеру самой личности Пьюджина, проявлявшемуся как в его положении внутри архитектурного сообщества 1830–1850-х годов, так и в его деятельности архитектора и публициста.

На первый взгляд кажется, что католические убеждения Пьюджина и его высокоидеологизированный взгляд на архитектуру, необычные для архитектурного сообщества Англии середины и второй половины XIX века, должны были бы явиться препятствием для восприятия его деятельности.

Так, архитектурный критик Джон Саммерсон в статье, посвященной архитектору Уильяму Баттерфилду (1949), писал о Пьюджине следующее: «Пьюджин перешел в католичество, поэтому его вклад в англиканское церковное строительство был равен нулю» (Summerson

1998, 163). Легко заметить, что это утверждение не соответствует действительности: Джордж Гилберт Скотт и многие другие деятели Готического возрождения не были католиками, но признавали влияние Пьюджина. Следовательно, современники сумели разглядеть в послании Пьюджина некоторый важный для них смысл, лишь частично совпадающий с его собственными устремлениями.

Что же касается анахронических для середины XIX века взглядов Пьюджина на историю вообще и историю архитектуры в частности, то они, парадоксальным образом, даже способствовали успеху его пропаганды готики.

Эта пропаганда оказалась настолько успешной, что основные печатные работы Пьюджина — «Противопоставления» (Pugin 2003) и «Истинные принципы остроконечной или христианской архитектуры» (Пьюджин 2012) — переиздаются до сих пор с комментариями, которые носят, как правило, апологетический характер и глубоко традиционны (Brittain-Catlin 2003). Попытки переосмыслить роль Пьюджина предпринимались лишь дважды, причем с противоположных позиций. В первый раз это было сделано ученицей Николауса Певзнера Фиби Стентон (Stanton 1954), пытавшейся вписать Пьюджина в историю Современного движения на правах прото-функционалиста, что могло быть достигнуто только через принижение значимости как католического, так и собственно готического аспекта его деятельности. Во второй раз такая попытка переосмысления была предпринята Дэвидом Уоткином (Watkin 1977), подвергшим текст Пьюджина анализу с точки зрения навязывания архитектуре морального императива. В трактовке Уоткина Пьюджин оказывается прямым предшественником Ле Корбюзье и других модернистов XX века, оценивавших архитектуру с этических позиций и приписывавших определенному архитектурному стилю нравственное превосходство над другими стилями.

Возможно, любой разговор о роли художника в развитии искусства стоит корректировать с учетом предзаданности культурных процессов. Так, процессы, происходившие в английской культуре середины XIX века, превратили Пьюджина из ретрограда, стремившегося воссоздать прошлое в его определяющих чертах, в прогрессивного архитектора, повлиявшего на будущее.

Отношение Пьюджина к тем интеллектуальным явлениям (историзм и романтизм), которые

определили облик культуры большей части XIX столетия, было сложным. Не будет преувеличением сказать, что реконструкция средневековых культурных форм была для Пьюджина средством остановить историю. Судя по его текстам, Пьюджин был склонен сильно преувеличивать преемственность общественных и политических институтов Англии первой половины XIX века по отношению к Средним векам и, соответственно, преуменьшать социально-психологические последствия Реформации.

Историзм можно определить как попытку коррекции современной культуры на основании образцов, позаимствованных из прошлых состояний культуры. Если же рассуждать в терминах динамически развивающихся процессов, а не статичных прообразов, т. е. в духе исторцистских представлений XIX века, а не предмодерных взглядов, унаследованных Пьюджином из антикварной литературы XVII–XVIII века, тогда следует говорить об альтернативных моделях развития культуры, разрывающих преемственность с ее предшествующим состоянием и устанавливающих новые отношения преемственности.

Различные формы преемственности определяли идеологический и религиозный подтекст Готического возрождения в течение полутора веков — с начала XVII столетия и почти до самого конца XVIII. 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 Gesamtkunstwerk'a, предвосхищая тем самым идеи Рихарда Вагнера. Там, где идеологически мотивированные адепты готики ограничивались знаками, Пьюджин настаивает на воспроизведении всего контекста, пытаясь архитектурными средствами возродить средневековое общество во всей его целостности.

Идеальный город Пьюджина, возникающий на иллюстрациях к трактату «Противопоставления», живописен, но главное — он демонстрирует совершенно другую иерархию объектов и пространств, нежели раннекапиталистический: 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» (Stanton 1972, 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 иерархии: он видит себя не простым ремесленником, но человеком, способным выносить суждения если и не богословского характера, то приближающиеся к ним.

Несколькими поколениями раньше 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.

Как позднее писал Вальтер Скотт, Уолпол «любил, по выражению одного сатирика, “глядеть на готические игрушки сквозь готические стекла”; загородный дом в Стробери Хилле, 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 м-р 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» (Скотт 1967, 233–234).

Именно эту традицию Пьюджин искренне ненавидел за несерьезность, которая казалась ему лживостью. Георгианская склонность к игре в ассоциации, напоминая постмодернизм конца XX века, порождала не только каминные 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. Подобную атмосферу Пьюджин отрицал со всей страстью неопита, но причислять его к нарождавшемуся поколению носителей викторианской серьезности также было бы неверно. Если по своему темпераменту Пьюджин и принадлежал к числу романтических виртуозов, превращавших, подобно Паганини, любой творческий акт в эксцесс (и в этом смысле — предшественником Антонио Гауди и современных “starchitects”), то в интеллектуальном смысле он оставался таким же барочным антиквариетом, как и авторы вдохновлявших его трактатов XVII столетия — Уильям Дагдейл или Генри Спелман. Романтикам были нужны следы прошлого в настоящем, подчеркивающие эстетическую и психологическую значимость дистанции между «тогда» и «сейчас». Пьюджин, напротив, стремился эту дистанцию ликвидировать, преобразовав настоящее по образцу прошлого.

Самое любопытное, однако, в том, что утопическая традиция, которой Пьюджин при всех оговорках наследует, не имеет к Средневековью ни малейшего 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» (Ситар 2013) демонстрирует, что не только доводы Виолле-ле-Дюка в пользу возрожде-

ния готики представляли собой инвертированные аргументы Леона-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 опору 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» (Ситар 2013, 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. 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 индивидууму, который (в рамках своего индивидуального опыта и не до конца предсказуемых реакций) мог его и не понять. Пьюджин стремится вернуться к до-модерну, к состоянию до- и над-индивидуального 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.

В книге Джозефа Мордант Крука «Дилемма стиля» (Mordaunt Crook 1987) говорится, что в качестве причины, мешавшей викторианству обрести единый стиль, авторы XIX века называли слишком тщательное изучение истории архитектуры: якобы наука убивает творчество. Очевидно, что это не так, поскольку во времена ар-нуво и ар-деко историю архитектуры знали еще лучше, да и количество известных к тому времени исторических стилей увеличилось. Оставался еще один выход: попытаться локализовать в истории золотой век, когда желания и возможности культуры были едины. В этом смысле Пьюджин — истинный сын своего времени, он только более последователен, чем большая часть архитектурных мыслителей, в указании на Великую Утраченную Традицию, вместе с которой из искусства ушла жизнь.

Если радикально антипрогрессистская позиция возможна, то вот она. Будь Пьюджин чуть последовательнее, он мог бы заявить, что средневековая архитектура и средневековое общество суть вечные и совершенные образцы, разрушить которые не в силах ни производственные отношения, ни какое бы то ни было новое знание.

Очевидно, что архитектура не занимается изучением прошлого, но принимает какой-либо из имеющихся в арсенале соответствующей культуры способов взаимодействия с прошлым. Специфичен ли этот способ для архитектуры, или же он некритически переносится из общекультурных установок? — так можно сформулировать один из возникающих по ходу дела вопросов.

Другой вопрос — для чего вообще как-то обращаться к прошлому? — может восприниматься как правомерный только в рамках парадигмы модернизма, подразумевающей, что опыт прошлых решений возникающих перед нами задач (т. е. традиция в наиболее фундаментальном смысле) обесценивается самим течением времени (Ассман 2017).

Существуют всего два возможных ответа на этот вопрос:

- 1) прошлое служит образцом для подражания и/или с ним ведется дискуссия;
- 2) прошлое служит поводом и мишенью для иронического высказывания.

В первом случае прошлое считается превосходящим настоящее, во втором, на первый взгляд, наоборот, хотя возможна и противоположная

трактовка: настоящее оценивается настолько низко, что представляется неспособным даже на прямое подражание. В таком ключе можно трактовать многие произведения архитектуры постмодернизма, например, Piazza di Italia Чарльза Мура в Новом Орлеане (1978).

Интересно, что модернисты воспринимают любое обращение к историческим формам как пастиш, будучи заранее убежденными, что их воспроизведение здесь и сейчас будет качественно отличным от оригинала, возникшего в других социально-исторических условиях. Это расхожее понимание совпадает с трактовкой понятия пастиша Фредериком Джеймисоном, объясняющим его как повторение некоего оригинала, приобретающее иронический характер в силу самого принципа воспроизведения, неспособного обеспечить создание точной копии (из-за накопления ошибок при копировании). Пастиш, и это важно, отличается от пародии тем, что не содержит указания на норму, т. е. понятие нормы, исходя из которого можно что бы то ни было высмеивать, в современной культурной ситуации оказалось утраченным. В силу этого пастиш эстетически нейтрален и (как не преминул бы отметить Пьюджин) этически несостоятелен.

Как пишет Джеймисон в своей книге «Постмодернизм или культурная логика позднего капитализма» (1991), «подобно пародии, пастиш есть имитация своеобразного стиля, необычного или уникального, языковая маска, речь на мертвом языке. Но это нейтральная практика подобной мимикрии, не имеющая внутренних мотивов пародии, лишённая сатирического импульса, не ведающая ни смеха, ни какого бы то ни было убеждения в том, что помимо замимствованного на время извращенного языка, все-таки существует и здоровая лингвистическая нормальность» (Jameson 1991, 16).

Ситуацию, в которой в XIX веке оказалась архитектура, можно охарактеризовать, сильно упрощая, как арену борьбы между пастишами и серьезными попытками возрождения (revival) исторических форм. Модельным объектом для рассмотрения такой ситуации следует считать английскую архитектуру, в которой процессы распада стилистического единства проявились значительно раньше, нежели в архитектуре континентальной Европы. Ханс Зедльмайр в «Утрате середины» называет Англию классической страной с точки зрения изучения культурных процессов начала XIX века (Зедльмайр 2008, 190), и мы не можем с ним не согласиться. Мы даже считаем нужным распространить это замечание на весь XIX век, что нетрудно сделать

хотя бы потому, что представления о прогрессе и об эволюции, ключевые для интеллектуальной атмосферы середины и второй половины столетия, имеют английское происхождение.

Важность фигуры Пьюджина — и как архитектора, и как публициста — в таком контексте не вызывает сомнений: считается, что он осуществляет переориентацию Готического возрождения с пастишей на последовательную реконструкцию средневековой архитектуры.

Как убежденный католик, Пьюджин полагал, что Реформация была ошибкой, и отказ от готических форм в пользу античных явился следствием упадка нравственного начала в архитектуре. Уже из этого видно, что позиция Пьюджина как архитектора не соответствует представлению об «эkleктике» XIX века в понимании советских авторов, поскольку речь идет не о свободном выборе стилевого прототипа, а о необходимости (надличностной и, возможно, над-исторической), диктующей такой выбор¹. Для Пьюджина, в отличие от большинства архитекторов его поколения, обращение к готике оказывается этическим выбором.

Но было бы недальновидно принимать на веру утверждения Пьюджина, что само по себе воссоздание готической архитектуры способно оздоровить общество, вернув его к средневековой вере и средневековой корпоративности. Здесь предполагается далеко не очевидная мыслительная операция, согласно которой, архитектурные формы обладают суггестивным потенциалом и, если мы искренне и точно воспроизводим внешние формы какой-либо эпохи, мы тем самым воссоздадим и ее ментальное содержание.

Представление о суггестивной силе архитектуры играет важную роль в нашем восприятии архитектурной среды. Из него происходит и жизнестроительный пафос Ле Корбюзье (при замене исторических форм на геометрически-рациональные), и не менее жизнестроительный пафос всех реконструкторов прошлого, работавших в XX веке, в диапазоне от И. А. Фомина до нашего современника Куинлена Терри. Пьюджина следует считать родоначальником этой традиции и, соответственно, предшественником архитектурного модернизма.

¹ Сам термин «эkleктика» в советской литературе трактуется двойственным образом: как свободный выбор исторического стиля среди нескольких возможных и, одновременно, как возможность соединять в одной композиции формы разного происхождения.

Классицизм понимал обращение к греко-римской архитектуре чисто формалистически: есть некая героическая эпоха, единственная на всю историю, и мы воспроизводим формы этой эпохи в некотором нашем настоящем не потому, что собираемся воссоздать эту героическую эпоху (сколько бы мы ни восхищались ее достоинствами), а лишь потому, что ее эстетика — самое совершенное из того, что мы знаем. Отсюда происходит отмечавшаяся многими лабильность содержания классицизма: в XVIII веке античные формы были свободны от прямых ассоциаций со злободневными политическими идеями.

Историзм в этом смысле подходит гораздо ближе к мифологическому сознанию: воспроизводя формы давно прошедшей героической эпохи, мы действительно желаем, чтобы она повторилась. И она повторяется постольку, поскольку мы делаем то же, что и строители XIII века. Поэтому готика для Пьюджина намертво связана с католичеством, вне которого XIII столетие непредставимо.

Античные формы для классицизма представляют собой механизмы памяти. Речь в данном случае идет о соотношении себя с вечным образцом без потери собственной индивидуальности. Временной (и культурной) разрыв между «здесь» и «там» делается постоянным предметом рефлексии, но никаких попыток устранить этот разрыв не предпринимается. Не предполагается и истории как процесса направленных изменений тех же самых архитектурных форм. Идею же смены парадигм (античность — средневековье — ренессанс) можно соотнести с представлением о золотом веке и сменяющих друг друга периодах упадка. Упадок не есть результат исторического развития, он вызван отсутствием благодати, удалением от райского состояния: с последовательной сменой поколений накапливается порча, вот и все. История в нашем понимании — система причинно-следственных связей; здесь же каузальная цепочка только одна: после Грехопадения (или любого другого ключевого события) все стало иначе.

Деятельность Пьюджина преследует совершенно другую, нежели классицизм, цель — *отождествиться* с образцом. Если история в определенный момент повернула в ложном направлении, следует вернуться в точку развилки и выбрать другое направление. При этом все то, что в реальности происходило после избранного нами момента, мыслится несуществующим.

Как только архаический человек осознает течение времени, он начинает искать способы его нейтрализовать. Так же и история сразу

становится предметом критики, цель которой заключается в поиске способа устранить историю. Если условный представитель архаического общества возвращает героическую эпоху во время исполнения обряда и на то время, пока обряд продолжается, то Пьюджин намерен вернуть ее навсегда, сняв различие между сакральным и бытовым временем.

Историзм, как пишет Патрик Хаттон, «был основан на предположении, что человечество, когда-то получившее определенный опыт, может вновь его воссоздать. Задача историков, как предполагалось доктриной, в том, чтобы вновь проникнуть в сознание исторических деятелей, каким бы странным и чуждым оно ни было бы... На самом деле сторонники [историзма] призывали историков воссоздать историческое воображение. Их целью стало стремление воспроизвести мир в памяти так, как он когда-то воспринимался. <...> Некоторые из них (особенно из числа историков-романтиков начала девятнадцатого столетия) ставили ударение на моменте повторения. Они верили, что задача историков состоит в том, чтобы воскресить ментальность прошлого, в буквальном смысле утвердить традицию, оживив ее образы вновь» (Хаттон 2003, 27–28). Такая реконструкция, на наш взгляд, во многом совпадает с намерениями Пьюджина.

Из приведенной выше цитаты можно выделить два положения, связь которых кажется нам проблематичной:

- 1) ментальность людей прошедших эпох кардинально отличалась от нашей (т. е. от ментальности фиксирующего ее историка);
- 2) тем не менее, она не просто доступна анализу на основании соответствующих памятников (что пока не вызывает возражений), но и может быть *в полном объеме* реконструирована.

Нам представляется, что второе положение никоим образом не следует из первого. Более того — эти два тезиса принадлежат к различным парадигмам. Оптимизм второго тезиса сейчас выглядит странным и ничем не обоснованным. Напротив, утверждение о том, что наше представление о прошлом всегда будет ограниченным и, следовательно, сколько-нибудь цельная реконструкция ментальности другой эпохи невозможна, не вызывает у нас интуитивного неприятия.

По-видимому, Пьюджину было знакомо представление о коллективной исторической памяти, равно как и средства воздействия на нее. Однако Пьюджин не исследует прошлое

отстраненно, как естествоиспытатель. Для него ценность прошлого есть абсолютная ценность. Надо вернуться в Средние века и разыграть последующую историю по-другому. «Конечно, Англия уже не та, что в 1440 году, — писал Пьюджин своему патрону графу Шрусбери, — но нам нужно вернуть ее в то состояние» (Mordaunt Crook 1987, 48).

Совершенное историографами конца XVIII века открытие Истории (как последовательного изменения общественных институтов и человеческих артефактов) привело к переменам в архитектурной теории. Теперь античность оказалась встроена во временную последовательность исторических стилей — на правах одного из них. Ренессанс или классицизм — такие же исторические стили, как готический или древнеегипетский, не лучше и не хуже.

Позиция Пьюджина в этом смысле внутренне противоречива. Для него готика представляет собой высшее проявление духа в архитектуре (и в этом смысле абсолютна). Но это такой абсолют, который может быть точно локализован во времени, что есть противоречие в определении. Историческое знание позитивистского толка этот абсолют разрушает, показывая развитие архитектурного стиля от зарождения до полного разложения. «Полнота реализации» (духа или стиля) оказывается не более чем фикцией нашего восприятия, т. к. не может быть зафиксирована на историческом материале. Тогда закономерно возникает желание прибегнуть к комбинаторике: композицию одного памятника соединяем с деталями другого.

Историзм возникает тогда, когда появляется возможность воспринять традицию как единое целое, отделенное от современности, от непосредственно переживаемой жизни, если угодно. С другой стороны, традиция есть то, что доступно не только изучению, но и непосредственному наблюдению и восстановлению.

Было бы логично предположить, что в художественном творчестве прошлое всегда выступает в метафорическом ключе — как обозначение прерванных, но нуждающихся в возобновлении линий развития или образцов, подражание которым способно исправить наличную ситуацию.

Прошлое, таким образом, оказывается одним из способов объективировать идеальную ситуацию. Так, в традиции XVIII века, с наследниками которой Пьюджин активно полемизирует, «готика» выступает как синоним или замена

какого-то другого понятия (будь то «экзотика» или «вера»).

В статье «“XIX столетие” как хронотоп» американский историк Хейден Уайт предлагает перейти от эволюционной к статической модели описания исторического периода, воспользовавшись понятием хронотопа, введенным М. М. Бахтиным.

«Опыт переживания хронотопа, — говорит Уайт, — одновременно и конкретнее, и реальнее, чем любое переживание “периода”, поскольку понятие периода направляет наше внимание на сочетание постоянства и изменения, преемственности и разрыва связи, хронотоп же имеет дело с социальными системами принуждений, наказаний, с допустимыми видами сублимации, со стратегиями подчинения и господства, тактиками исключения, подавления и уничтожения, порожденными локальными социальными кодами» (White 1987, 123).

Нам таким образом предлагают отказаться от эволюционных схем, от всякого представления о «развитии» и вернуться, говоря словами Мишеля Фуко (Фуко 1994), к Естественной истории, к тщательно исполненной, но статичной классификации, подобной шахматной доске. Вместо процессов мы должны думать о том, что Уайт называет «духовным картированием», т. е. о пространстве возможностей, о комбинаторике, о возможных и невозможных сочетаниях признаков.

«Хронотоп, — сообщает нам Уайт, — непосредственно доступен анализу через изучение как хроник общества, так и свидетельств отдельных писателей, романистов, поэтов, журналистов, эпистографов, мемуаристов, ученых, философов — и т. д., и т. п. — чья работа позволяет нам начертить набор “духовных карт” данного времени, места и состояния культуры...» (White 1987, 124). Представления же о «развитии» согласно Уайту плохи уже тем, что настаивают на аналогии между биологическими процессами и историческими событиями, подразумевая неизбежность случившихся перемен и предрешенный характер истории.

Вот что пишет Уайт, отталкиваясь от анализа романа Джозефа Конрада «Лорд Джим», произведенного Фредериком Джеймисоном: «...хронотоп направляет наше внимание на практические условия возможности одновременно мысли и действия, сознания и деятельности в рамках обособленных milieux (сред обитания)... Микрокосмы “замка”, “дороги”, “столичного бульвара”, “трущоб промышленного города”, “колонийального форпоста”, “салона” не только структурированы социально, но также,

что всего важнее, представляют собой вымышленные пространства (каждое – со своим особым переживанием времени), внутри которых тела и души участников и их возможные отношения с другими... жестко определены» (White 1987, 122).

Однако и сам Бахтин в работе «Формы времени и хронотопа в романе» упоминает традицию литературной готики и ее создателя (Бахтин 1975, 394–395). Хорас Уолпол, разрабатывая канон готического повествования, оперирует набором функционально определенных локаций. Микрокосмы, такие, как «двор замка», «подземелье», «часовня» и все остальные, возникающие на страницах «Замка Отранто», служат декорациями для таинственных и невероятных событий, там раскрываются тайны, нарушаются запреты и срываются покровы с прошлого персонажей.

Уолпол строит свое повествование как игру, т. е. как рассказ о заведомо неправдоподобных событиях. Сходным образом был сконструирован и архитектурный образ Строберри-Хилла, но с акцентом не на мрачность и таинственность, а на игрушечность и несерьезность.

Опираясь на исследование Роже Кайуа «Игры и люди», мы можем констатировать, что игровое пространство дает нам возможность временно перестать быть собой и сделаться кем-то другим (Кайуа 2007). Можно предположить, что игры в экзотику возникают там, где культурные запреты настолько строги, что требуется особые выделенные места, гетеротопии, на которые эти запреты не распространялись бы.

Набор иллюстраций к книге Пьюджина «Противопоставления» также демонстрирует некий набор попарно соотношенных локаций, сходных функционально, но разнесенных по времени (работный дом XIX века vs. средневековый монастырский приют и т. д.). Попарное сопоставление аналогичных локусов XV и XIX столетий производится с целью доказать параллельный упадок эстетики и нравственности (спровоцированный, конечно, Реформацией).

Но, если сравнивать Строберри-Хилл Уолпола и собственный дом Пьюджина «Сент-Огастинз Грейндж», становится ясным различие в их мировоззрении и в их взглядах на готику. Уолпол — богатый дилетант, ничего не воспринимающий слишком всерьез. Его дом есть еще одна из его причуд, своего рода садовый павильон, правда, сильно разросшийся. Дом Пьюджина, напротив, хоть и не свободен от работы на зрителя, представляет собой жилище художника, живущего своим трудом и серьезно относящегося к своим вкусам и пристрастиям.

«Грейндж» обращен в будущее, он намного ближе к Красному дому Уильяма Морриса (1859), нежели к Строберри-Хиллу.

Кеннет Кларк в книге «Готическое возрождение» (1928) (Clark 1974, 64–65) пишет, что среди готического убранства Строберри-Хилла не было буквально ни одного предмета, который был бы сделан из традиционных, т. е. натуральных материалов, а не из гипса или папье-маше. Уолпол остался равнодушен к ремесленной стороне готики, но полностью реализовал ее театральные потенциал (поэтому «поддельные» материалы — далеко не случайность). Пьюджин, переодевавшийся то в средневековые одежды, то в матросский костюм, также был не чужд театризации жизни, но он полностью сосредоточил ее в приватной сфере.

Таким образом, можно видеть, что для Уолпола прошлое было метафорой театральности (или сказочности), а для Пьюджина — подлинности и, в конечном счете, истины. Параллельно с этой трансформацией произошло также изменение статуса готики, которое принято связывать с именем Пьюджина: бывшая во времена Уолпола аристократической причудой, она становится не только эстетическим, но и нравственным идеалом.

Однако представления Пьюджина о готике и о прошлом были восприняты его современниками лишь частично. Более того, зафиксированное в литературе влияние Пьюджина на современную ему архитектуру и архитектурную теорию не совпадает с декларируемыми им принципами и намерениями и в очень малой степени связано с его творческим наследием и способом мышления. Воздействие Пьюджина на архитектуру было влиянием маргинала, действовавшего вопреки установившимся канонам.

Нам представляется, что основной характеристикой личности и деятельности Пьюджина оказывается несводимость к определенным категориям, которая должна была восприниматься (и проявляться в социальных взаимодействиях) как маргинальность. Католик в протестантской стране и эстет среди католиков, антикварий среди архитекторов и архитектор среди антиквариатов — неудивительно, что и современник, и позднейшие критики и исследователи были вынуждены подгонять такую личность под существующие представления.

Это обстоятельство, которое, на первый взгляд, становится препятствием для объективной оценки деятельности Пьюджина, может само стать поводом для содержательных размышлений.

Можно, например, увидеть в Пьюджине всего лишь одного из архитекторов Готического возрождения. Так, объемная (600 страниц) биография Пьюджина, написанная Розмари Хилл, открывается следующим выразительным пассажем: «Если вы путешествуете по Англии или прилетаете в Лондон на самолете, снижающемся над пригородами и вдоль Темзы, вы видите пейзаж, который в значительной мере все еще состоит из небольших домов с островерхими крышами и садов. Среди них возвышаются башни и шпили готических церквей, а рядом то здесь, то там виднеются маленькие сельские школы и большие викторианские ратуши. Архитектурная ткань и в наших городах, и в сельской местности в значительной степени сохранилась с XIX века, и она была бы совершенной другой, если бы не О. У. Пьюджин» (Hill 2007, 1).

Как нам кажется, этот абзац во многом раскрывает сущность восприятия деятельности Пьюджина его современниками и архитекторами последующих поколений, испытавшими его влияние. Особенно полезно было бы сопоставить процитированный текст с подзаголовком работы Хилл: «Пьюджин и создание (дословно «строительство» — В. Д.) романтической Британии». Последователям Пьюджина оказалось нужно не скрупулезное и последовательное воссоздание средневековой архитектуры (а через нее — средневековой духовности), но ее романтизированное подобие — несколько преувеличенное и чрезмерно аффектированное, т. е. примерно такое, какими предстают средневековые персонажи на картинах прерафаэлитов.

Последствием деятельности Пьюджина стало не только распространение вариаций на тему готики, до известной степени повторявших XVIII век (при другой степени осведомленности о первоисточниках и в других масштабах), но и серьезное исследование конструктивных принципов готической архитектуры и их совместимости с новыми строительными технологиями (прежде всего — с металлическими конструкциями). Однако все это было далеко от намерений самого Пьюджина, неоднократно излагавшихся им в печатной форме.

При этом восприятие текстов и высказываний Пьюджина его современниками коренным образом отличается от того образа, который укоренился в литературе последующего времени. Если для архитекторов и архитектурных критиков второй половины XIX века Пьюджин прежде всего — пропагандист готики, временами чрезмерно увлекающийся и не всегда способный соответствовать собственным требова-

ниям, то для наших современников он оказывается автором серии иллюстраций, демонстрирующих глубокое понимание качества городской среды, разрушающейся под натиском раннекапиталистического коммерческого строительства (и в этом отношении близким к Уильяму Моррису).

Обе трактовки наследия Пьюджина сходны в своей однобокости, которая сама по себе есть примета времени и заслуживает нашего внимания. С одной стороны — и те, и другие рационализируют Пьюджина, с другой — оказываются странно безразличными к тому, что он сам считал главным, т. е. к пассаистической части его утопии (насколько здесь вообще можно говорить об утопии). Пьюджин рассматривал возрождение готики как часть более широкого проекта возрождения средневекового христианства и средневекового устройства общества (которое он, следуя своим антикварным источникам, представлял довольно поверхностно, но зато в самых радужных красках). Этот аспект наследия Пьюджина был подхвачен уже в XX веке лидерами Современного движения, хотя и предавшими анафеме архитектуру предыдущего столетия, но позаимствовавшими из этой эпохи представление о возможности изменить мир в благоприятном направлении, изменив его архитектурный облик.

Близость Пьюджина к модернизму и к историзму, как и его несовпадение с этими явлениями, происходят из одного источника. Он не историст, поскольку не ограничивается воспроизведением исторических форм архитектуры, а намерен восстановить мировоззрение и общественный уклад, стоящий за ними, и не модернист, т. к. желает изменить мир, но не как модернисты, а исходя из исторического прецедента. Иными словами, сделаться модернистом ему мешает готика, а стать истористом — то содержание, которое он в нее вкладывает.

Одновременно нельзя не учитывать, что таким уникальным положением в рядах теоретиков архитектуры Пьюджин обязан усвоенному им из сочинений британских антиквариев до-историцистскому представлению о прошлом.

Таким образом, мы можем констатировать явление, которое следовало бы назвать феноменом Пьюджина: истинные намерения влиятельного участника архитектурного процесса не совпадают с тем воздействием, которое он оказывает и на сам архитектурный процесс, и на развитие культуры в целом.

Предлагая вниманию читателя перевод «Противопоставлений» Огастеса Уэлби Пьюджина, мы надеемся не только заполнить досадную лакуну в освоении и осмыслении наследия ар-

хитекторов XIX века, но и показать, что архитектура и архитектурная мысль той эпохи, которую еще недавно было принято считать вторичной и упаднической, были намного сложнее и интереснее, чем мы привыкли думать.

Источники

- Пьюджин, О. У. (2012) Истинные принципы остроконечной или христианской архитектуры. *Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства*, № 1 (7), с. 126–170.
- Pugin, A. W. N. (2003) *Contrasts. True Principles of Pointed or Christian Architecture*. London: Spire Books Publ., 244 p.

Литература

- Ассман, А. (2017) *Распалась связь времен?* М.: Новое литературное обозрение, 272 с.
- Бахтин, М. М. (1975) Формы времени и хронотопа в романе. В кн.: *Вопросы литературы и эстетики*. М.: Художественная литература, с. 234–407.
- Зедльмайр, Х. (2008) *Утрата середины*. М.: Прогресс-Традиция, 640 с.
- Кайуа, Р. (2007) Игры и люди. Маска и головокружение. В кн.: *Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры*. М.: ОГИ, с. 33–202.
- Ситар, С. (2013) *Архитектура внешнего мира. Искусство проектирования и становление европейских физических представлений*. М.: Новое издательство, 272 с.
- Скотт, В. (1967) О «Замке Отранто» Уолпола. В кн.: *Фантастические повести (Горащий Уолпол. Замок Отранто. Жак Казот. Влюбленный дьявол. Уильям Бекфорд. Ватек)*. Л.: Наука, с. 231–243.
- Фуко, М. (1994) *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*. СПб.: А-сэд, 406 с.
- Хаттон, П. (2003) *История как искусство памяти*. СПб.: Владимир Даль, 424 с.
- Brittain-Catlin, T. (2003) Introduction. In: A. W. N. Pugin *Contrasts. True Principles of Pointed or Christian Architecture*. London: Spire Books Publ., pp. 1–7.
- Clark, K. (1974) *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*. London: Harper & Row Publ., 235 p.
- Hill, R. (2007) *God's Architect. Pugin and the Building of Romantic Britain*. London: Allen Lane Publ., 602 p.
- Jameson, F. (1991) *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 460 p.
- Mordaunt Crook J. M. (1987) *The Dilemma of Style: Architectural ideas from the picturesque to the Post-Modern*. Chicago: Chicago University Press, 348 p.
- Stanton, P. (1954) Pugin: Principles of Design versus Revivalism. *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 13, no. 3, pp. 20–25. <https://doi.org/10.2307/987703>
- Stanton, P. (1972) *Pugin*. New York: The Viking Press, 216 p.
- Summerson, J. (1998) William Butterfield; or, the glory of ugliness. In: *Heavenly Mansions and other essays on architecture*. New York; London: W. W. Norton & Company Publ., pp. 159–176.
- Watkin, D. (1977) *Morality and architecture*. Chicago: Chicago University Press, 126 p.
- White, H. (1987) "The nineteenth century" as chronotope. *Nineteenth-Century Contexts*, vol. 11, no. 2, pp. 119–129.

Sources

- Pugin, A. W. N. (2003) *Contrasts. True Principles of Pointed or Christian Architecture*. London: Spire Books Publ., 244 p. (In English)
- Pugin, A. W. (2012) Istinnnye printsipy ostrokonechnoj ili khristianskoj arkhitektury [True principles of pointed or Christian architecture]. *Vestnik PSTGLI. Series V. Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva — St. Tikhon's University Review. Series V: Problems of History and Theory of Christian Art*, no. 1 (7), pp. 126–170. (In Russian)

References

- Assmann, A. (2017) *Raspalas' svyaz' vremen? [The time is out of joint?]*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 272 p. (In Russian)
- Bakhtin, M. M. (1975) Formy vremeni i khronotopa v romane [Forms of time and chronotope in the novel]. In: *Voprosy literatury i estetiki [Questions of literature and aesthetics]*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., pp. 234–407. (In Russian)
- Brittain-Catlin, T. (2003) Introduction. In: A. W. N. Pugin *Contrasts. True Principles of Pointed or Christian Architecture*. London: Spire Books Publ., pp. 1–7. (In English)

- Caillois, R. (2007) *Igry i lyudi. Maska i golovokruzhenie* [Man, Play and Games. Mask and vertigo]. In: *Igry i lyudi. Stat'i i esse po sotsiologii kultury* [Man, Play and Games. Papers and essays on culture sociology]. Moscow: OGI Publ., pp. 33–202. (In Russian)
- Clark, K. (1974) *The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste*. London: Harper & Row Publ., 235 p. (In English)
- Foucault, M. (1994) *Slova i veshchi. Arkheologiya gumanitarnykh nauk* [The Order of things: An archaeology of the Human Sciences]. Saint Petersburg: A-cad Publ., 406 p. (In Russian)
- Hill, R. (2007) *God's Architect. Pugin and the Building of Romantic Britain*. London: Allen Lane Publ., 602 p. (In English)
- Hutton, P. (2003) *Istoriya kak iskusstvo pamyati* [History as an art of memory]. Saint Petersburg: Vladimir Dal' Publ., 424 p. (In Russian)
- Jameson, F. (1991) *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 460 p. (In English)
- Mordaunt Crook J. M. (1987) *The Dilemma of Style: Architectural ideas from the picturesque to the Post-Modern*. Chicago: Chicago University Press, 348 p. (In English)
- Scott, W. (1967) О “Zamke Otranto” Uolpola [On Walpole's “The Castle of Otranto”]. In: *Fantasticheskiye povesti (Goratsij Uolpol. Zamok Otranto. Zhak Kazot. Vlyublennyj d'yavol. Uil'yam Bekford. Vatek)* [Fantastic tales (Horace Walpole. The Castle of Otranto. Jacques Cazotte. The Devil in Love. William Beckford. Vathek)]. Leningrad: Nauka Publ., pp. 231–243. (In Russian)
- Sedlmayr, H. (2008) *Utrata serediny* [Loss of the middle]. Moscow: Progress-Traditsya Publ., 640 p. (In Russian)
- Sitar, S. (2013) *Arkhitektura vneshnego mira. Iskusstvo proektirovaniya i stanovlenie evropejskikh fizicheskikh predstavlenij* [Architecture of the outer world. The art of designing and the birth of European physical concepts]. Moscow: Novoye izdatel'stvo Publ., 272 p. (In Russian)
- Stanton, P. (1954) Pugin: Principles of Design versus Revivalism. *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 13, no. 3, pp. 20–25. <https://doi.org/10.2307/987703> (In English)
- Stanton, P. (1972) *Pugin*. New York: The Viking Press, 216 p. (In English)
- Summerson, J. (1998) William Butterfield; or, the glory of ugliness. In: *Heavenly Mansions and other essays on architecture*. New York; London: W. W. Norton & Company Publ., pp. 159–176. (In English)
- Watkin, D. (1977) *Morality and architecture*. Chicago: Chicago University Press, 126 p. (In English)
- White, H. (1987) “The nineteenth century” as chronotope. *Nineteenth-Century Contexts*, vol. 11, no. 2, pp. 119–129. (In English)

Сведения об авторе

Владислав Владимирович Дегтярев

ORCID: [0000-0002-7720-2028](https://orcid.org/0000-0002-7720-2028), e-mail: vladislav.degtyarev@gmail.com

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

Author

Vladislav V. Degtyarev

ORCID: [0000-0002-7720-2028](https://orcid.org/0000-0002-7720-2028), e-mail: vladislav.degtyarev@gmail.com

Candidate of Sciences (Cultural Studies), Senior Research Fellow, Herzen State Pedagogical University of Russia