УДК 72.035.35(73)

Ю. Ю. Михайлова

Интерпретация готики в американской архитектуре

В ходе исследования предпринята попытка ответить на вопрос: как готическая Идея, укоренившись в США сначала как архетип тевтонского или англосаксонского происхождения, становится символом безукоризненного христианского прошлого средневековой архитектуры, затем маркером социального статуса преуспевающего буржуа и, наконец, образом, утверждающим престиж крупного бизнеса.

Ключевые слова: неоготика, готическая Идея, тевтонский архетип, «плотницкая» готика, готические коннотации

Juliana J. Mikhailiva

American Gothic interpretation

In the course of the survey there was made an attempt to show in what way the Gothic Idea got implanted in the USA firstly as an archetype of Teutonic or Anglo-Saxon origins turned out to be a symbol of medieval architecture's impeccable Christian past then a marker of the social state of prosperous bourgeois and finally, an image that declares a big business's prestige.

Keywords: neo Gothic, Gothic Idea, Teutonic archetype, carpenter Gothic, Gothic connotations

> Поскольку мир народов создан людьми, именно в умах людей и следует искать принципы его устройства.
>
> Джамбаттиста Вико[1]

В XXI в. упоминание готики в одном контексте с архитектурой США может показаться чем-то надуманным. Однако более внимательное рассмотрение позволяет выявить вполне определенные причины и примеры укоренения в Соединенных штатах как неоготической архитектуры, так и иных архитектурных форм, имеющих прямую и косвенную коннотации с готикой как Идеей, вобравшей в себя исторические, эстетические, религиозные и социально-политические смыслы. Для краткости введем понятие «готической Идеи», которая зародилась в XVIII в. на Британских островах и была экспортирована на американский континент в 40-х гг. XIX столетия, где ее метаморфозы не всегда подлежат распознаванию с первого взгляда.

В основе наших рассуждений лежит монография американского философа А. О. Лавджоя (1873–1962) «Великая цепь бытия: исследование истории идеи»[2], в которой он развивает мысль о том, что идея, однажды родившись, порождает новые смыслы. В этом контексте архитектура США дает богатый материал для исследования, в ходе которого будет предпринята попытка ответить на вопрос: как готическая Идея, укоренившись в США сначала как архетип тевтонского или англосаксонского происхождения, становится символом безукоризненного христианского прошлого средневековой архитектуры, затем маркером социального статуса преуспевающего буржуа и, наконец, образом, утверждающим престиж крупного бизнеса. В такой последовательности мы постараемся рассмотреть трансформацию смысла готической Идеи в архитектуре США XIX–XX вв.

Неоготической архитектуре Америки XIX в. посвящено немало исследований на языке оригинала, среди которых примечательны «Живописная история и Средневековье в Америке XIX в.» Робин Флеминг (1995)[3], где автор исследует проблему тевтонского архетипа, и один из фундаментальных на сегодняшний день трудов «Американское искусство до 1900 г.: живопись, скульптура, архитектура» Милтона Брауна (1977)[4], в котором исследователь называет американское готическое возрождение (Gothic Revival) самым распространенным и влиятельным из всех пост-классических возрождений. Из отечественных исследований следует назвать монографию А. В. Иконникова «Архитектура США: архитектура в системе буржуазной культуры» (1979), где рассмотрена проблема американского эклектизма, понимаемая как «архитектура выбора». Архитекторы эпохи постмодернизма в конце XX – начале XXI в. вновь предпринимают попытки обращения к историческим формам или их реминисценциям, историки архитектуры (Ч. Дженкс, Р. Колхас, А. Раппопорт и др.) рассуждают о новом архитектурном мышлении, предназначении и роли архитектуры в обществе. В контексте такого дискурса проблема воплощения готической Идеи на примере архитектуры США представляется актуальной.

В 1840-е гг. XIX в. одновременно с модой на изобразительное искусство и литературу художников и писателей романтического направления из Британии через океан в Америку

переносятся идеи готического возрождения. По мнению Р. Флеминг, во вкусах и культуре США в 1840–1860-х гг. произошла революция, преобразившая облик процветающих областей Америки. Там, где преобладали вычурные строения колониальных поселенцев – так называемые «солонки с крышкой»[5] с неоклассическими фасадами, стали появляться цветастые районы «плотницкой» готики и романских сооружений из красного кирпича[6]. Эти здания отличало многообразие форм, их создатели вдохновлялись различными историческими моделями. Наибольшей популярностью пользовались египетские, греческие и венецианские мотивы. Однако в середине века такие ведущие американские архитекторы как Э. Д. Даунинг (1815–1852), А. Д. Дэвис (1803–1892), Д. Дакин (1806–1852) и Г. Г. Ричардсон (1838–1886) обращают свое внимание на средневековые архитектурные формы. Прежде всего их привлекала нравственная наполненность средневековья, безукоризненное христианское прошлое средневековой архитектуры, которые имели огромное влияние на большую часть населения Нового Света 1850-х гг.[7] Многие американцы середины века были недовольны популярностью возрожденных «языческих» стилей, в частности греческого и египетского, веря, что языческий вкус и антихристианские традиции в архитектуре являются фальшивыми и неестественными. Средневековые сооружения напротив им казались полностью христианскими[8].

Поскольку готическая Идея ассоциировалась в сознании архитекторов Нового Света и их покровителей с соблазнительным мифом о ее англо-саксонском происхождении, американские протестанты-заказчики средневековой архитектуры не были серьезно обеспокоены католическими корнями стиля, по сравнению с их современниками из Английской «Низкой церкви»[9]. Американских архитекторов практически не затронули жаркие дебаты англичан о необходимости соблюдения исторически правильного стиля. Хотя существовала группа архитекторов, в числе которых можно назвать Х. М. Конгдона (1834–1922), Ч. К. Хэйта (1841–1917), Э. Т. Поттера (1831–1904), Р. М. Ханта (1827–1895), К. Вокса (1824–1895) и Дж. Р. Моулда (1825–1886), У. Р. Вэа (1832–1915), и Г. ван Бранта (1832–1903), пытавшихся не только использовать в своем творчестве элементы готического декора, но и, по возможности, придерживаться архитектонических норм. Во главе этой группы стоял родившийся в Англии и получивший там образование строителя и краснодеревщика Ричард Апджон (1802–1878). Так как готический стиль был известен в Америке только по словесным описаниям и гравюрам, Р. Апджон, знакомый с теорией археологической адаптации готики английского архитектора О. У. Пьюджина (1812–1852), стал проводником его идей и родоначальником готического возрождения в Америке.

Наиболее известной постройкой Р. Апджона считается церковь св. Троицы (Нью-Йорк, Нижний Манхэттен, 1846). Как сообщает биограф архитектора Е. М. Апджон, церковь св. Троицы выявляет довольно хорошее понимание автором средневековых форм. Глубокие знания зодчего можно приписать, по его мнению, изучению Апджоном сочинений Дж. Бриттона (1771–1857) и О. У. Пьюджина[10]. Однако стремление к чистоте стиля не нашло своей реализации. Апджон хотел спроектировать церковь с деревянными стропильными перекрытиями в духе ранней английской готики, но, видимо, по финансовым соображениям, заказчик настоял на имитации каменных сводов, которые были выполнены из оштукатуренного кирпича. В результате краснокирпичное здание с готическими сводами, витражами и пышным убранством вызывает ассоциации с поздними викторианскими постройками[11].

Определенный вызов церкви св. Троицы был брошен «единственным соперником» Р. Апджона Дж. Ренвиком-младшим (1818–1895), одержавшим победу в конкурсе на лучший проект церкви Милосердия на Бродвее в Нью-Йорке (1843–1846)[12]. Использование более легкого, чем камень, материала позволило ему придать сооружению изысканно элегантный вид. Церковь стала одним из первых образцов, где проявилось истинное понимание готического стиля местным зодчим. Этот проект позволил Ренвику успешно продолжить свою карьеру на поприще готического церковного строительства.

Наиболее значимым творением архитектора является собор св. Патрика (Нью-Йорк, 1858–1878), который, по словам К. Брукса, представляет уменьшенную копию Кельнского собора. Отсутствие аркбутанов объясняет тот факт, что своды, которые должны возводиться из камня, на самом деле сделаны из гипса[13]. Многие из храмов, построенных архитектором после 1850 г., например, церковь святого Варфоломея (1871–1872) и римско-католический храм Всех Святых (1882–1893), оба в Нью-Йорке, имеют как готические, так и романские формы. Они построены из камня контрастных цветов и фактур, что создает эффект необычайной пышности. Строения Ренвика отличает чрезвычайный эклектизм, соответствующий вкусам заказчиков и архитектурной моды. Однако им нельзя отказать в элегантности и продуманности планировки.

После 1850 г. неоготика нашла широкое распространение в творчестве и других архитекторов, занимавшихся церковным строительством. Приведем лишь несколько примеров: церковь Святой Троицы (Нью-Йорк, 1873, уничтожена в 1895) Л. Эйдлитца (1823–1908) – монументальная конструкция, в декоре которой зодчий показал беспокойную

игру цвета в кирпичной кладке. Новая Старая Южная церковь (Бостон, 1876) Ч. Э. Каммингса (1833–1905), отличающаяся сильной асимметрией в композиции, слаженность которой нарушает массивная башня, выполненная в венецианском готическом стиле[14].

В 1891 г. Р. А. Крэм (1863–1942) и Б. Г. Гудхью (1869–1924) основали архитектурное бюро, возглавившее неоготическое строительство и оказавшее сильное влияние на эстетику эклектической архитектуры в США. Творчество этих архитекторов характеризуется стремлением возродить готическую архитектуру и усовершенствовать ее технику. Реализация этих намерений четко выражена в таких зданиях, как церковь св. Фомы (Манхеттен, Нью-Йорк, 1911–1913), собор св. Иоана Богослова (Нью-Йорк, 1892) и капелла Рокфеллера (Университет Чикаго, 1918–1924). Наряду с традиционными материалами (камень, витражное стекло) американские зодчие активно использовали достижения прогресса: чугунные, железные, а позднее и алюминиевые конструкции в структуре зданий.

Поколение архитекторов, чья активная деятельность пришлась на период после гражданской войны, было гораздо ближе знакомо с европейской архитектурой, чем их предшественники. Многие из них учились за границей, например, Г. Г. Ричардсон (1838–1886) и Л. Г. Саливен (1856–1824)[15]. По мнению британского исследователя К. Брукса, ими была усвоена нравственная и социальна доктрина Рескина, которая и легла в основу освоения Америкой принципов Высокой Викторианской готики. Ее влияние оказалось настолько глубоким, что американские историки архитектуры обычно называют это направление «готикой Рескина». Оксфорд и Кембридж как архетипы средневековой архитектуры и христианского учения, воплотили смыслы рескинианской готики в зданиях образовательного типа. Американские учебные заведения часто заявляют, что с готовностью сразу приняли возрожденную готику[16].

Два самых ранних здания сейчас уже не существуют: Национальная академия дизайна (Нью-Йорк, 1863–1865) П. Б. Уайта (1838–1925) – сооружение с энергичным членением фасада и изобилием декоративных элементов, восходящих к Дворцу Дожей в Венеции; и Музей Изящных искусств (Бостон, 1870–1876) – полихромная и изысканно ассиметричная композиция Дж. Х. Стерджиса (1834–1888) и Ч. Брайэма (1841–1925). Высокая Викторианская готика нашла выражение в грандиозном Мемориальном Холле Гарвардского университета (1870–1876) У. Р. Веа (1832–1915) и Г. ван Бранта (1832–1903). Его характер и структурная мощь восходят в меньшей степени к Рескину, а скорее к Виолле ле Дюку, американским переводчиком трудов которого был Брант. Идеи Рескина нашли воплощение в здании мемориала Нотта (1872–1875) Э. Т. Поттера (1831–1904) для Юнион колледжа (Скенектади, Нью-Йорк). Уже упомянутый Ренвик проявил себя и в этой сфере. Его здание Смитсоновского университета (Вашингтон, 1844–1846), представляет эксцентричное смешение византийского, романского и ломбардского стилей на фасадах с готическим убранством интерьеров.

Выдающимся американским последователем Высокой Викторианской готики считается Ф. Фернесс (1839–1912). Его энергичная деятельность служила не только широким социальным и культурным, но и насущным политическим целям. Фернесс родом из Филадельфии, здесь он был в центре реформаторской среды. Финансисты и бизнесмены, а также ведущие представители культурной и религиозной элиты вели в это время бой с коррупцией и некомпетентностью, качествами, печально прославившими республиканских боссов Филадельфии[17]. Творчество Фернесса выразило высокие порывы реформаторов, с неукротимой энергией настаивая на способности архитектуры повлиять на культурное и нравственное воспитание общества. Его стремления воплотились в таких произведениях как Пенсильванская Академия изящных искусств (1871–1876) и библиотека университета Пенсильвании (1888–1890)[18]. Оба комплекса отличает монументальность форм, обильный и пышный декор, напоминающие венецианские палаццо и позднюю викторианскую кирпичную готику.

Мифологическое значение средневековой архитектуры, опирающееся на архетип почтенного тевтонского происхождения, сделало ее, по мнению викторианских архитекторов, статусным маркером для народившегося нового класса «нуворишей», всеми силами добивавшегося утверждения престижа, демонстрации богатства, власти, что само по себе выступало как цель. «Дом – это воплощение представлений человека о своем жилище. Интерьер отражает социальный и домашний статус хозяина, экстерьер – эстетические пристрастия и художественный вкус. Дом в своей материальной форме является интерпретацией понимания его владельца таких категорий как домашний очаг, дружба, комфорт», – писал о жилищной архитектуре в 1859 религиозный деятель и социальный реформатор США Г. У. Бичер (1813–1887)[19]. Таким образом, выбор архитектуры, навеянной средневековыми ассоциациями, рассматривался не просто как дань моде, а как декларация системы ценностей заказчика.

Здания, облаченные в формы исторической архитектуры, служили тем символическим языком, который использовался для артикуляции статуса и престижа. Более того, заказчик такого жилища не желал мириться с превосходством европейской культуры, о котором ему слишком

часто напоминали. Его финансовые возможности позволяли перенести Европу к себе домой. Сначала он удовлетворялся подражаниями или копиями, а позднее и попросту стремился закупить в Европе фрагменты исторических зданий[20]. Вера в первичность культуры Старого Света не подвергалась сомнению. К тому же во второй половине XIX столетия стали появляться американские архитекторы, получившие образование в Европе. Так, Р. М. Хант (1827–1895) был одним из первых представителей Нового Света, обучавшихся в Школе изящных искусств в Париже. Ему и знаменитому ландшафтному архитектору Ф. Л. Олмстеду (1822–1903), много путешествовавшему по Англии и тщательно изучавшему труды английских теоретиков садово-паркового строительства, было поручено строительство огромного поместья Билтмор Хаус (1889–1895) с ландшафтным ансамблем, недалеко от Ашвила, в Северной Каролине. Заказчиком стал Дж. Вашингтон Вандербилт II (1862–1914) наследник К. Вандербилта Сесила – богатейшего магната Америки конца XIX в. Особняк, в так называемом стиле шато, представляет собой стилизацию французского замка-дворца, соединившего в себе элементы поздней готики и итальянского возрождения, имеет ассиметричный план с изломанной линией фасадов, многочисленными башенками и высокими гонтовыми крышами, украшенными гаргульями. Внутренние интерьеры Билтмор Хауса могут соперничать с роскошью королевских дворцов. Но кроме изысканного убранства, социальное положение хозяина определял и уровень комфорта, т. е. технических нововведений, которые в Билтмор Хаусе поражали воображение посетителей того времени: центральное отопление, холодная и горячая вода в ванных комнатах, первые электрические лампочки Томаса Эдисона, телефонные аппараты компании Bell, холодильные установки и др. Он остается самым большим частным владением в США и самым выдающимся образцом «Позолоченного века»[21].

Состоятельные американцы в первые годы готического возрождения считали, что приспособление форм средневекового стиля в церквах, загородных домах и общественных зданиях это более, чем отражение индивидуальности, таланта и социального статуса. Такая концепция, позволяющая бесконечно расширять поле выбора стилистических направлений в архитектуре, стала основополагающей для раннего творчества Э. Дж. Даунинга (1815–1852), одного из лидеров Американского движения готического возрождения. Он заронил веру в духовную свободу и личное творчество как архитектора, так и заказчика. Смешение элементов различного стилевого происхождения при проектировании объектов стало восприниматься в качестве деятельности, направленной на поиск новизны[22]. Живописность для создателей таких построек отождествлялась, прежде всего со сложностью и «неправильностью»[23]. Используя различные архитектурные и литературные метафоры и аллюзии, защитники средневековья обращались к чувствам и сознанию американцев, в надежде вызвать в воспоминаниях романтическую идеализированную версию средневекового прошлого, присутствовавшего реально не в средние века, а в популярной поэзии, живописи и романах того времени. Такая романтическая неоготика была поддержана пуританской идеологией как воплощение в архитектурной форме морального императива правдивости, чистоты, верности природе и как реакция на коррумпированное чиновничество получила широкое распространение.

В то время как в Великобритании горячо обсуждавшаяся готика стала предметом академических исследований, американская архитектура этого направления представляла собой живописную импровизацию, свободно идущую по своему собственному, отнюдь не прямому пути. Американский готический стиль продолжал совершенствоваться – не столько благодаря архитекторам, сколько усилиям строителей и плотников, вырезавших лобзиком стрельчатые арки для дешевых деревенских коттеджей.

Стиль дома, который запечатлел на своей картине «Американская готика» (1930) Грант Вуд (1891–1942), иногда называют «плотницкой» готикой. Наружные стены, обшитые досками, и стрельчатые окна, зачастую украшенные витражами, характерны для частных домов и небольших сельских церквей и общественных зданий. Их форма и вид диктовались, как желанием сделать постройки красивыми, так и простой практичностью. Первым, кто поспособствовал распространению «плотницкой» готики, стал архитектор и художник-иллюстратор А. Д. Дэвис (1803–1892), составитель сборника «Сельские жилища» (1835).

Воплощенную на практике идею по внедрению элементов готического стиля, в том числе башни, в архитектуру сельского коттеджа можно наблюдать в доме железнодорожного магната Джея Гулда, носящего название «Линдхерст» (Тэрритаун, штат Нью-Йорк, 1838–1865). В окончательном варианте план дома имеет асимметричный характер. В большинстве комнат можно видеть потолки с ребрами, напоминающими готические перекрытия, стрельчатые окна с ажурным орнаментом и витражами, богатую резьбу. Бильярдная, она же художественная галерея, имеет деревянные перекрытия, наводящие на мысли о замках в стиле Тюдор. В доме также присутствует мебель в неоготическом стиле, спроектированная Дэвисом: стулья, в резьбе спинок которых угадываются очертания окна-розы, восьмиугольный обеденный стол с готической

резьбой и кровати с массивным изголовьем и основанием в виде стрельчатых арок. Дэвис был дружен с ландшафтным дизайнером Э. Дж. Даунингом. Его книги «Загородные дома» (1842) и «Архитектура сельских домов» (1850) с многочисленными гравюрами, на которых были изображены планы и проекции домов разных размеров, пользовались заслуженной популярностью. Многие годы жилые дома строились по проектам, опубликованным в этих изданиях, в том числе и в стиле «плотницкой» готики. Таким образом, начавшись в среде богатых, готическое возрождение быстро завоевало признание всех социальных слоев США.

Во второй половине XIX в. появился эклектизм или, «архитектура выбора», основанная на произвольных комбинациях заимствованного из всего арсенала форм, созданных мировым зодчеством. Архитектор-эклектик обычно видел себя создателем нового, творчески переработавшим наследие прошлого[24].

Среди эклектической архитектуры 1870-х гг., ориентированной на французские образцы, выделяются экспрессивные произведения работавшего в Филадельфии Ф. Фернесса. Этот архитектор считал себя учеником получившего образование в парижской Школе изящных искусств Р. М. Ханта. Посещая его ателье, в котором витал парижской дух, Фернесс увлекся идеями Виолле ле Дюка о возрождении духа готической традиции в новых материалах и новых формах. Стиль Фернесса отличает мощь и оригинальность, а идеи, заимствованные из неоготики, викторианского деревянного стиля и движения «Искусств и ремесел», он смело деформировал, обособляя их от функции и меняя их масштаб. Фасад лучшей постройки Фернесса – банка «Провидент лайф» (Филадельфия, 1876–1879) – вдохновлен одним из порталов, пристроенных Виолле ле Дюком к замку Пьерфон (Франция) во время реставрации 1857–1885 гг. Здание имеет «мужественное лицо», выражающее устремления компании страхования жизни и взаимного кредита, укрепить веру американцев в способность капиталистического общества защитить своих сограждан[25].

Сбитые с толку относительно стиля, современники нашли произведениям Фернесса термин «Фернесски». Все постройки выдержаны в одной эстетике: выразительная монументальность, прочность, ничем несокрушимая надежность. В зданиях чувствуется напряжение, несгибаемость, «бычья экспрессия», вызывающая очевидные коннотации с напористостью нации[26].

Архитектура Фернесса монументальная по размерам и грубоватая по отделке, является неотъемлемой политической и идеологической составляющими кампании. Она утверждала жесткую структурную целостность относительно ослабленных позиций Филадельфийского правительства; финансовая честность против обмана и коррупции; активность против бездеятельности общества; примитивизм против декадентской утонченности; дерзость готической «реальности» в мире нравственного оскудения. По признанию современников, именно Фернесс отверг белый классический особняк, популярный в американском обществе конца XIX в., стиль которого, изначально напоминавший идеальные времена республики Древней Греции и Рима, по иронии судьбы ассоциировался и с коррупцией, неразрывно связанной со Зданием городского совета (Филадельфия, 1901). Фернесс возвращается к красному кирпичу, вызывая в памяти жителей, так называемый старый Красный город, построенный квакерами из пуритан, которых Дж. П. Марш (1801–1882) называл переносчиками готического наследия из коррумпированной Старой Англии в сильную, энергичную Новую Англию[27]. И в этом, по мнению Брукса, был смысл Декларации независимости США: ее революционная цель идентифицировалась с историей государства свободных тевтонских рыцарей.

Уникальный стиль Фернесса имел также исключительный исторический резонанс: ведомый современной политической необходимостью, он объединил аккумулированные в готике архитектурные и этические ценности с американской ролью в эпической мифологии о готической свободе. Высокая Викторианская готика была героической в руках Фернесса как никого другого, однако она не сохранилась для истории: большинство из его главных построек было уничтожено, исключение составили только Академия изящных искусств (1871–1876) и Университет Пенсильванской библиотеки (1891)[28].

После гражданской войны США переживали бурный экономический рост, подъем уровня жизни. В этот период они избрали курс на завоевание статуса международной державы, со стремительно развивающимися имперскими амбициями. Символическим выражением таких политических претензий часто становится архитектура как материальное выражение духовных ценностей. По словам Л. Мамфорда (1895–1990), в начале XX в. строительство в Америке можно назвать «инсценировкой мирового города»[29]. Этот образ нивелировал американскую архитектуру, подавляя то, что могло придать ей оттенки местного колорита. Современный американский теоретик архитектуры Р. Коллхас считает, что в США в период между 1890 и 1940 гг. стремительное развитие получила новая культура, избравшая Манхеттен своей лабораторией. «На этом фантастическом острове создание и испытание нового присущего метрополису образа жизни – и сопутствующей ему архитектуры – превратились в коллективный

эксперимент, в ходе которого весь город сделался фабрикой по производству искусственной среды, а все настоящее и естественное перестало существовать»[30].

Быстро развивающаяся промышленность выявила потребность в строительстве многочисленных офисов и штаб-квартир, для которых сначала из соображений экономии, а позднее – с целью демонстрации амбиций – начали строить высотные здания,– небоскребы. Эти гиганты превратились в тип сооружений, специфический для Америки начала прошлого столетия, став средством утверждения престижа крупного бизнеса. По мере того как возрастала роль небоскреба в утверждении имперских претензий, его символической функции уделялось все больше внимания, и она заняла едва ли не основное место среди факторов формообразования. В основе осмысления формы высокого здания с начала его появления лежало понятие башни. К началу века эти сооружения фактически стали таковыми, достигнув высоты 20–30 этажей. «Туловище» этих башен обычно оставалось относительно незамысловатым. Сложную обработку получало венчание – именно оно несло символическое значение.

Так, в 1913 г. бы завершен самый высокий на тот момент и наиболее эффектный среди эклектических небоскребов начала века – Вулворт-билдинг (Манхеттен, 1910–1913), К. Гилберта (1859–1924), увенчанный готическим навершием. На церемонии открытия преподобный С. Паркс Кадман назвал это здание «Храмом коммерции» из-за его великолепия и схожести с европейскими готическими соборами[31]. Пучки вертикалей, пронизывающие от основания до вершины гигантскую постройку, увенчанную шпилями, подчеркивают своей непрерывностью высоту здания. На огромную высоту подняты стрельчатые каменные ламбрекены[32] – мотив, заимствованный во фламандской готике. Ассоциация с собором не случайна – неоготика использована как практический путь решения проблемы – создать образ, утверждающий престиж фирмы. «Ассоциация звучит иронией: штаб-квартира огромной системы дешевых универсальных магазинов – собор мелочной торговли, величественный утес, поднявшийся из потоков мелкой монеты миллионов потребителей»[33].

Стереотип «готического офиса» утвердился в массовом сознании как некий символ преуспевающего дела и оказался перенесенным в области строительства, совершенно неожиданные. Владельцы газеты «Чикаго Трибюн» объявили конкурс на проект «самого красивого в мире офисного здания», проведенный в 1922 г. Были представлены проекты разных направлений. Первая премия и приз в 50 тысяч долларов достались проекту под названием «Готический небоскреб» ньюйоркцев Р. Худа (1881–1934) и Дж. М. Хауэллса (1868–1959), созданному под влиянием французских и бельгийских соборов. Благодаря усилиям этих зодчих в 1925 г. была построена 141-метровая башня в неоготическом стиле на 36 этажей. Злые языки утверждали, что в этом здании четко угадываются готические элементы Руанского собора. Строительством занималась нью-йоркская фирма «Hood and Howell». Массивные пилоны завершались высокими контрфорсами, соединенными с венчающей башенкой подобием аркбутанов. Готическими элементами наиболее насыщена отделка первых и последних этажей. Архитекторы запечатлели себя в образах Робина Гуда (Hood) и Лающей собаки (Howell).

Конец 20-х гг. стал завершающим этапом в американской архитектуре, представляющим палимпсест различных мотивов, в том числе и готических. Архитектура выбора, основным принципом которой является «плюралистский подход», стала больше соответствовать определению, оперирующему термином «хаотизм»[34]. Апофеозом синкретизма, давшим старт дальнейшему развитию готической Идеи в XX в., стало здание Уильяма ван Аллена (1883–1954) Крайслер-билдинг (Нью-Йорк, 1930). Классический пример архитектурного стиля арт деко сочетает в своем декоре металлические скульптуры орлов, стилизованных под фигурки, украшавшие капоты автомобилей Крайслер конца 1920-х гг. на углах 31-го этажа, а на 61-м этаже небоскреба на Нью-Йорк смотрят знаменитые гаргульи, вызывающие в памяти непременный атрибут готического собора – чудовищ, символизирующих человеческие пороки, в данном случае являющихся символом всемирно известной автомобильной компании, здание штаб-квартиры которой стало результатом состязания миллионеров за первенство в строительстве высочайшего здания в мире.

Модернизм со своей приверженностью к чистой форме, функциональному подходу к решению проблемы внутренних пространств, с отрицанием исторических образов и ассоциаций, казалось бы, прервал на несколько десятилетий моду на явные готические реминисценции в архитектуре. Но вошедшее в широкое употребление стекло, по утверждению поэта-экспрессиониста П. Шеербарта (1863–1915), значительная часть творчества которого посвящена архитектурным фантазиям, немыслимо без готики[35]. Эстетика стекла, берущая свое начало в романтизме, и связанная прямо или опосредованно через различные аллюзии с искусством готики, прочно закрепилась в сознании американских архитекторов. Ирония заключается в том, что, «Отцом всего света», от которого исходит светящееся великолепие в готическом соборе, в интерпретации американских зодчих стала стеклянная башня небоскреба,– бездуховное воплощение имперских амбиций.

В эпоху постмодернизма на Западе, начиная со второй половины 1970-х гг., началось переосмысление архитектурных форм в сторону отказа от монотонности универсального видения мира в модернизме. Причины появления сооружений с какими-либо элементами, ассоциирующимися со средневековыми мотивами, интерпретировать довольно сложно. Кажется, архитекторы используют в своих конструкциях забавные готические стилизации вследствие неудовольствия и усталости от сухого рационализма, вездесущего техницизма современной архитектуры. В этом смысле примечательна мысль Ф. Джонсона (1906–2005), который на своем веку был и функционалистом, и классицистом, и постмодернистом.

«Я не должен что-либо совершенствовать. Но я всегда любил архитектурные профили и историю. Хотя мне могут возразить, что архитектура есть нечто большее, чем стиль, среди нас, конечно же, найдутся те, кто чувствует, что архитектура всегда была стилем. Я теперь мыслю о собственном удовлетворении, а не о реформах общества или о развитии какой-либо моралистской химеры по поводу влияния моей работы на общество»[36]. Видимо, эти слова можно взять за основу при интерпретации творчества современных зодчих.

Так, у американского архитектора Минору Ямасаки (1912–1986) присущая интернациональному стилю «геометрическая чистота форм»[37] все чаще сочеталась с усилением образного начала – за счет реминисценций готического, японского или исламского зодчества, но в первую очередь благодаря применению масштабных пространственных структур, обыгрывающих эстетическую категорию возвышенного техническими средствами. Его постройки отличаются декоративным изяществом железобетонных форм и металлического декора. В отделке колледжа в университете Уэйна (Детройт, 1960) некое подобие стрельчатых арок образуют элементы сборных бетонных стен. В 28-этажном небоскребе компании «Мичиган Консолидейтид газ» (Детройт, 1964) небольшие бетонные элементы, из которых набрана навесная стена, образуют узкие, вытянутые по вертикали восьмигранные окна. Этот прием придает зданию богатство текстуры и «готический вертикализм», подчеркнутый отсутствием горизонтальных линий. Павильон науки на выставке в Сиэттле (1962) представляет, по словам А. В. Иконникова, «апофеоз манерности в работах Ямасаки: оголенный каркас, завершенный стрельчатыми арками, как некими „знаками" готики, использованными вне логики стиля», кажется стремлением достичь легко опознаваемой индивидуальности[38].

В 1970-е гг. значительный вклад в развитие так называемого «полуисторизма»[39] внес один из учеников и прямых последователей Л. Мис ван дер Роэ Ф. Джонсон, начинавший свою деятельность как сторонник модернизма в архитектуре, однако впоследствии сломавший всякие препоны заимствованию, используя все то, что, по его мнению, «уместно», «естественно» для решения конкретной задачи[40]. Он четко сформулировал свое творческое кредо: «Мое направление ясно – эклектическая традиция. Это не академическое воскрешение… Я пытаюсь взять то, что мне нравится из всей истории. Мы не можем не знать истории»[41]. В рамках постмодернизма вопреки ожесточенной критике Джонсон ведет провокационную и смелую игру с историческими архитектурными формами и дорогими материалами – мрамором, бронзой, редкими породами дерева. Так, доминантой маленького городка Гарден-Гроув стал необычный храм, принадлежащий протестантской реформаторской церкви Америки, лидером которой был сам Филипп Джонсон. Сооружение получило название «Хрустальный собор» (Гарден-Гроув, шт. Калифорния, 1980). Фасад выявляет целый спектр коннотаций со средневековьем. Десять тысяч прямоугольных стекол взмывающей ввысь башни наводят на мысль о перпендикулярной готике, а сияние ребристых вертикалей порождает световое пространство, ассоциирующееся с миром христианских духовных реалий[42].

В октябре 1983 г. было завершено строительство еще одного оригинального небоскреба, точнее комплекса, Ф. Джонсона в соавторстве с партнером Джоном Бурже – Рипаблик-бэнк-сентр (Хьюстон, шт. Техас, 1983). В здании странно сплавились мотивы ренессансного палаццо и североевропейской готической ратуши с уступчатыми щипцами, напоминающими голландскую готическую архитектуру Амстердама. Еще один из завершенных в 1980-е гг. проектов, который характерен для «постклассицистских», романтизирующих тенденций позднего Джонсона, – комплекс PPG-плейс (Питтсбург, шт. Пенсильвания, 1981–1984), о котором он сказал: «В Питтсбурге я делаю сверкающее сооружение с зеркальными стенами, вписывающееся в окружение викторианской башенной готики»[43]. «Зеркальная готическая симфония» – явление неординарное, даже на фоне броско рекламной архитектуры США. Чарльз Дженкс назвал эту архитектуру «неоготической готикой»[44].

Таким образом, можно говорить о разветвленной системе готических коннотаций, выявленных на примере архитектуры США второй половины XIX–XX в.

Первоначально готическая Идея как совокупность смыслов, нашедших свое выражение в символическом языке неоготической архитектуры США, зиждется на очевидных архетипах, уходящих корнями в европейское христианское искусство. Возникнув во второй половине XIX в.,

американское готическое возрождение, замешанное на протестантской концепции спасения через труд, приобрело к концу столетия устойчивую коннотацию с готикой, понимаемой как метафора успеха в бизнесе.

Параллельная система готических коннотаций в архитектуре Нового Света базируется на романтизме как форме социального индивидуализма, воплотившихся в частном строительстве и нашедших свое продолжение в виде причудливых стилизаций в архитектуре постмодернизма второй половины XX в.

Примечания

[1] См.: Вико Д. Основания новой науки об общей природе наций. М.; Киев, 1994. 628 с.

[2] См.: Lovejoyt A. O. The great chain of being: the study of the history of an idea. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1936. 382 с.

[3] См.: Fleming R. Picturesque history and the Medieval in Nineteenth-Century America // The Amer. historical rev. 1995. Vol. 100, № 4, oct. P. 1061–1094.

[4] См.: Brown M. W. American art to 1900: painting, sculpture, architecture. New York: Abrams, 1977. 631 p.

[5] Тип коттеджа, первоначально характерного для Новой Англии в XVII–XIX вв., двухэтажного с фасада и одноэтажного с тыла, с двухскатной крышей, имевшей длинный скат в сторону одноэтажной части и конек, сдвинутый к передней части. URL: http: // regional_studies. academic. ru (дата обращения: 14. 04. 2015).

[6] См.: Fleming R. Op. cit. P. 1061–1094.

[7] См.: Иконников А. В. Архитектура США: архитектура в системе буржуазной культуры. М.: Искусство, 1979. С. 5.

[8] См.: Fleming R. Op. cit. P. 1062.

[9] Термин Низкая церковь (англ. Low Church) – евангелическое течение в протестантизме, в основном ассоциируется с Англиканским евангелическим движением. URL: http: // merriam-webster. com (дата обращения: 14. 04. 2015). См.: Fleming R. Op. cit. P. 1063.

[10] См.: Upjohn E. M. Richard Upjohn architect and churchman. New York, 1939. P. 53.

[11] См.: Ibid. P. 66.

[12] Ibid. P. 4.

[13] См.: Brooks C. The Gothic Revival. London: Phaidon, 1999. C. 347.

[14] См.: Ibid. C. 344.

[15] См.: Upjohn E. M. Op. cit. P. 3.

[16] См.: Brooks C. Op. cit. C. 343.

[17] См.: Ibid. P. 345.

[18] Ibid.

[19] Цит. по: Fleming R. Op. cit. P. 1062.

[20] См.: Upjohn E. M. Op. cit. P. 5.

[21] См.: Biltmore Estate. National Historic Landmark Nomination. May 23, 1963. 154 p.; То же. URL: http: // biltmore. com (дата обращения: 14. 04. 2015).

[22] См.: Downing A. J. The architecture of country houses. New York, 1850. P. 263.

[23] См.: Иконников А. В. Историзм в архитектуре. М.: Стройиздат, 1997. С. 181, 186.

[24] См.: Там же. С. 19.

[25] См.: Brooks C. Op. cit. P. 345.

[26] Ibid.

[27] См.: Ibid. P. 346.

[28] Ibid.

[29] См.: Иконников А. В. Архитектура США: архитектура в системе буржуазной культуры. М.: Искусство, 1979. С. 57.

[30] См.: Колхас Р. Нью-Йорк вне себя: ретроактивный манифест Манхеттена: пер. с англ. М.: Strelka Press, 2013. С. 8.

[31] См.: English Wikipedia. URL: http: // en. Wikipedia (дата обращения: 14. 04. 2015).

[32] Ламбрекен – украшающая верхнюю часть оконного или дверного проема поперечная драпировка из плотной тяжелой ткани с воланами, складками, кистями. Также ламбрекен – резное деревянное украшение того же назначения // Справочник по архитектуре и проектированию. URL: http: // arx. novosibdom. ru (дата обращения: 14. 04. 2015).

[33] См.: Иконников А. В. Архитектура США. С. 57.

[34] См.: Там же. С. 118.

[35] См.: Scheerbart P. C. W. Glasarchitektur. Berlin: Verl. Der Sturm, 1914.

[36] См.: Самин Д. К. 100 великих архитекторов. М.: Вече, 2000. С. 338.

[37] См.: Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма: пер. с англ. В. Рабушина, М. В. Уваровой; под ред. А. В. Рябушина, Л. Хайта. М.: Стройиздат, 1985. С. 7.

[38] См.: Иконников А. В. Архитектура США. С. 124.

[39] Ч. Дженкс называет это время полуисторизмом, так как, по его мнению, «историзм здесь разжиженный, стыдливый, наполовину ироничный – ни убедительного применения, ни строгой конструктивности» (Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. С. 78).

[40] См.: Там же. С. 82.

[41] Там же. С. 78.

[42] См.: Эко У. Эволюция средневековой эстетики. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 39.

[43] См.: Самин Д. К. 100 великих архитекторов. С. 336.

[44] Там же. С. 337.