

ИЗУЧЕНИЕ АНГЛИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ XVI-XVIII вв. ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ТРАНСФОРМАЦИИ СИСТЕМЫ ОРДЕРНОЙ ДЕКОРАЦИИ

Грознов Олег Дмитриевич

магистрант кафедры всеобщей истории искусств. Исторический факультет
ORCID ID: 0000-0002-1088-6103
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
Россия, Москва, e-mail: groznoff.oleg@yandex.ru

УДК: 72.04.03

ББК: 85.113(3)

DOI: 10.47055/1990-4126-2020-3(71)-11

Аннотация

Предлагается рассмотреть эволюцию ордерной системы в Англии со второй половины XVI столетия до начала XIX в. Для достижения поставленных целей автор обращается к формально-стилистическому и историко-культурному методам, анализируя как конкретные случаи применения ордера английскими зодчими, так и общие исторические и культурные закономерности, под воздействием которых развивалась ордерная декорация в английской архитектуре.

Автор приходит к выводу, что через изучение ордера в творчестве английских архитекторов нескольких поколений оказывается возможным осмыслить не только приметы и даже смысл индивидуального стиля каждого из этих мастеров, но и лучше понять культурную среду, в которой протекало их творчество.

Ключевые слова:

ордер, неоклассицизм, Иниго Джонс, Кристофер Рен, Джон Соун

Введение

Судьба ордера в Англии, стране, сильно удаленной от центра классической архитектуры, поначалу развивалась довольно причудливо. Приметы Ренессанса, а с ними и классического стиля, становятся заметны в Англии в XVI столетии. Однако роль готической, средневековой, традиции была тогда еще настолько значительна, что элементы эти применялись скорее для украшения, как каприз, призванный разбавить и расцветить привычную форму [Nikolaus Pevsner, 1970, p. 304–310]. Деятельность таких колоссов архитектуры XVII столетия, как Иниго Джонс (1573–1652) и Кристофер Рен (1632–1723) и их учеников и последователей постепенно утвердила язык классической архитектуры в значении стандарта (в классицистическом и в барочном его воплощениях). К середине XVIII в. классическая эстетика достигает своего зенита, что, с одной стороны, порождает дистиллированные, академические образцы, а с другой – приводит ко всякого рода экспериментам. Наиболее ярким и своеобразным представителем последнего этапа в развитии новой классики стал Джон Соун (1753–1837), в творчестве которого ордерная декорация была доведена до предельного лаконизма, можно сказать, до состояния абстракции.

XVI век. Стиль Тюдоров (архитектура времен Генриха VII и Генриха VIII) представляет собой последний этап в развитии поздней английской готики. Как пишет И.Ф. Обухова: «многие английские соборы, церкви, часовни получают свои изощренные своды в стиле перпендикулярной готики именно в этот период» [Обухова, 2014, с. 183]. Именно в рамках готики заявляют о

себе, пока еще только вполголоса, некоторые новые веяния, конструктивного и эстетического характера, в том числе связанные с классической традицией юга.

В жилой архитектуре (речь идет об особняках знати) постепенно теряет свою главенствующую роль большой зал с камином. Усовершенствование системы дымоходов приводит к тому, что камин теперь оказывается возможным разместить в любом помещении. Благодаря этому кровли тюдоровских особняков обрастают дымоходами, которые местные мастера осмысливают как художественный, а не только функциональный элемент (примером тому может служить настоящая симфония резных кирпичных дымоходов дворца Хэмптон-корт или дымовая труба в Торнбери [Кидсон и др., 2003, с. 167]). Приглашенные на службу к английским дворянам иностранные художники украшают потолки и стены резными панелями и сложными расписными узорами. Однако все это ни в какой степени не способствует появлению и закреплению на английской почве ордерной системы.

Лишь в елизаветинскую эпоху ордеру был дан зеленый свет. При этом путь проникновения новой эстетики в Англию так же извилист, как многочисленные виньетки, украшающие столь популярные в то время маньеристские трактаты по архитектуре. Собственно, представление об ордере и других элементах классической архитектуры было почерпнуто английскими зодчими в первую очередь из французских и нидерландских увражей (Диттерлина и Вредемана де Вриса), очень свободно интерпретировавших наследие итальянского Ренессанса [Кидсон и др., 2003, с. 180]. Потому вплоть до появления Иниго Джонса английская архитектура будет максимально далеко отстоять от первоначальной чистоты ордерной системы.

Фантастические формы строений елизаветинского времени дадут Джону Саммерсону повод наречь их не иначе как чудо-особняками (*prodigy houses*). Яркий пример данной эстетики – Кирби Холл (Kirby Hall), построенный в 70-е гг. XVI в. и затем расширявшийся и украшавшийся еще не одно десятилетие. Увражный характер испещряющей его декорации с одной стороны напоминает о своих далеких корнях (Палаццо Те в Мантуе), с другой же – во много крат превосходит пышностью и убранственностью любые заальпийские образцы.

Один из внутренних фасадов особняка поделен на ровные части шестью причудливого вида пилястрами. Четыре из них – каннелированные – сужаются к низу. Капители представляют собой гибрид ионического и коринфского ордеров: подобно шапке, ионические волюты и эхин, покрытый иоником, оказываются надетыми на шейку коринфской колонны. В свою очередь, на сильно редуцированный и как будто сплюснутый антаблемент водружены столбцы, завершающиеся шаровидными главками. Две центральные пилястры, фланкирующие главную проездную арку, целиком, словно насквозь, прорезаны растительным узором и снабжены резными капителями, покрытыми вместо листьев аканта антропоморфными фигурками. Окна фасада завершают чередующиеся между собой треугольные и лучковые сандрики. Сандрик над входом на балкон, расположенный в центральной части, включает в себя скульптурный бюст. Сквозь арку можно видеть въездные ворота, пролет которых составлен из двух столбов, муфтированных тяжелыми кубами руста.

При этом, как указывает Питер Мюррей, главный фасад здания снабжен ионическими пилястрами колоссального ордера, что было новинкой не только для тюдоровской Англии, но и для континента (в Италии, как известно, он появился всего за несколько лет до того) [Кидсон и др., 2003, с. 185].

Дальнейшее развитие стиля породит такие произведения местного диалекта, как Лонглит (70-е гг.), Уоллатон-Холл (80-е гг.) и Хардик-Холл (90-е гг.). Причем два первых особняка будут наряжены в ордерную декорацию лишь частично: Лонглит (план которого вдохновлен замком Серлио Анси-ле-Фран [Кидсон и др., 2003, с. 182]) имеет ордер на ризалитах, Уоллатон – на

башнях. И в том, и в другом случае ордер располагается тремя ярусами с соблюдением классической иерархии: от дорического к коринфскому. Что же касается Хардика, то ордерные мотивы на фасадах особняка отсутствуют, однако наличествуют две лоджии с тосканской колоннадой (рис.1). При этом стволы колонн окольцованы поперек двумя валиками.



Рис.1. Хардик-Холл. Источник: <http://www.britainfromabove.org.uk/sites/default/files/P1140156.JPG>

XVII век, 1-я половина. Яковинская архитектура не создала новой традиции, продолжая двигаться по хорошо наезженной за годы правления Елизаветы I колее. Настоящей революцией в области архитектуры стало появление с подачи великого Иниго Джонса, до того занимавшегося оформлением королевских праздников и спектаклей-масок, палладианского стиля [Кидсон и др., 2003, с. 191–192], напрямую обращенного к наследию мастеров Позднего Возрождения и канону Витрувия.

До Иниго Джонса в Англии уже были знакомы с классическими трактатами итальянских мастеров, в частности с работой Серлио. Более того, в 1563 г. вышла работа англичанина Джона Шьюта (ум. 1563) *The First and Chief Grounds of Architecture*, в которой автором были изложены результаты его поездки по Италии, предпринятой с целью «сравнить деяния искусных мастеров архитектуры и увидеть древние памятники из того, что еще сохранилось» [Кидсон и др., 2003, с. 179]. Джонс, тем не менее, целиком полагался на взгляды и методы Палладио.

Перед тем как приступить к возведению первого в Англии палладианского особняка – Дома Королевы в Гринвиче (1616–1635), Джонс несколько раз съездил в Италию, где открыл для себя Палладио и даже встретился с его учеником Винченцо Скамоцци (1548–1616), но прежде всего, погрузился в тщательное изучение архитектурного наследия Древнего Рима, отдавая античности предпочтение перед современным ему искусством.

Дом Королевы, возведенный для королевы Анны – монаршей супруги Якова I, а затем отошедший к жене следующего короля, Карла I – Марии Генриетте, являет собой воплощение палладианских принципов в их наиболее простой, лишенной всякого украшательства форме. Фасад дома – прямоугольный объем со слегка выступающим центральным ризалитом, высокими окнами в два ряда и рустованным цоколем – не имеет иных элементов декора, кроме замковых камней над окнами первого этажа и прямыми сандриками над окнами второго. Ор-

дер присутствует только в лоджии второго этажа со стороны южного, паркового, фасада – это шесть ионических колонн, с проходящей через них балюстрадой. В верхней части здания ясно различимы такие детали классического антаблемента, как фриз (без рельефа) и карниз с дентикулами.

Начатый на три года позже, но заверченный на целое десятилетие раньше Дома Королевы, Банкетинг-Хаус (1619–1622) стал своеобразным манифестом нового стиля [Halliday, 1967, p. 149]. Будучи когда-то частью дворцового комплекса Уайтхолл, это сооружение в силу своего характера и назначения (прием послов и проведение праздников) выглядит куда более репрезентативно, нежели загородный Дом Королевы. На фасад здания в два ряда наброшена пышная ордерная декорация из пилястр и трехчетвертных колонн (первый этаж – ионический ордер, второй – композитный). Центральная часть основного объема выделена двухъярусным плоским портиком без фронтона. Антаблемент имеет сложную профилировку; фриз второго этажа (находится на уровне капителей) украшен гирляндами и маскаронами (растительный орнамент гирлянд, по замечанию Питера Мюррея, заимствован непосредственно у Палладио [Кидсон и др., 2003, с. 196]).

Еще более радикальный поворот к античности знаменует возведение Джонсом церкви Святого Павла на площади Ковент-Гарден (1631–1633), по словам Саммерсона, явившейся «штудией в чисто витрувианском тосканском стиле» и «почти археологическим упражнением» [Summerson, 1980, p. 13] (как известно, Витрувий не выделяет тосканский ордер в отдельную категорию, однако дает его описание, говоря об этрусской храмовой архитектуре.). Соун в одной из своих лекций (III) указывает, что благодаря этой работе Джонса удалось решить вопрос, давно не дававший покоя комментаторам Витрувия и связанный с тем, что мутулы, в соответствии с текстом древнего автора, должны выступать вперед на одну четвертую от длины колонны [Soane, 2000, p. 63]. Карниз, диагональные гейсоны и мутулы в исполнении Джонса сильно выдаются вперед, формируя некое подобие навеса, что соответствует предписаниям Витрувия.

Церковь Павла серьезно пострадала в пожаре 1795 г., однако была восстановлена несколько лет спустя. Фасад «храма» состоит из массивного тосканского портика с нависающим над ним треугольным фронтоном. Фронтон поддерживают две колонны и два столба по краям – и те, и другие имеют заметное утолщение посередине. По торцам портик покоится на арочных перекрытиях. Центральный вход (ложный) отделан столь же массивным, сведенным к простым геометрическим формам, наличником.

Среди несохранившихся работ Джонса – фасад Собора Святого Павла, исполненный с равнением на Иль-Джезу делла Порта (использование валютов для перехода от высоты центрального нефа к боковым), но с выступающим коринфским портиком на стереобате. После Великого пожара 1666 г., уничтожившего как эту работу мастера, так и сам готический собор, в истории архитектуры Лондона начинается новая страница – на этот раз представленная и почти целиком очерченная деятельностью сэра Кристофера Рена.

Вторая половина XVII – начало XVIII в. Этот великий архитектор (а также астроном, математик и анатом), создавший один из самых известных и почитаемых образцов английской архитектуры – Собор Св. Павла, никогда не был последовательным сторонником какой-либо художественной доктрины, что сильно отразилось на его творчестве, в котором готика, барокко и классика смешивались порой самым причудливым образом. Если Джонс принадлежал к артистической среде и подчеркивал свою связь с Италией, куда ездил с целью усвоения древних и новейших художественных принципов, то Рен пришел к архитектуре через математику, при этом ему ни разу не случилось побывать в Италии – с лучшими образцами современного ему строительного искусства Рен знакомился только в Париже (сохранились сведения об одной его поездке в столицу Франции [Кидсон и др., 2003, с. 209]).

Произведения Рена весьма разнообразны – от башни Tom Tower (1681–1682) в Оксфорде, выполненной в готической традиции, до ориентированных на древнеримские и барочные образцы театра Шелдона (Sheldonian Theatre; 1664-1669; тоже в Оксфорде) и южного фасада королевского дворца Хэмптон-корт. В первом случае в качестве образца для барочной постройки был выбран римский театр Марцелла [Кидсон и др., 2003, с. 210]. Трактовка ордера в отделке здания особенно любопытна, ибо Рен, подчеркивая плоскость фасада, снабжает его пилястрами, редуцированными до подобия лопаток, и при этом размещает их в том числе по граням основного объема, как бы разламывая вдоль на две части; тот же мотив повторен на гранях барабана.

В сравнении с подобным решением Хэмптон-корт смотрится гораздо более классическим, вызывая в памяти величие и пышность имперского Рима. Особенного внимания заслуживает то, как мастерски архитектор осмысливает пластику стены, направляя наш взгляд от плоского коринфского портика (поставленного на высокий рустованный цоколь и украшенного рельефным изображением цветов и фруктов) – по поверхности облицованного белым камнем ризалита с пилястрами – к основной плоскости стены, пронизанной высокими окнами прямоугольной, квадратной и круглой формы с белыми наличниками на фоне кирпичной кладки. (Сами наличники также ранжированы: над окнами пиано нобиле размещены прямые сандрики, круглые окна второго света имеют рельефно оформленные замковые камни, наличники верхних, квадратных, окон снабжены «ушками»).

В работе над главным творением Рена – Собором Св. Павла – проявились все особенности творческой манеры этого мастера: смелость исследователя и экспериментатора, но также и умение подлаживаться ко вкусам заказчика (короля и представителей англиканской церкви). Образ собора родился под пером Рена в несколько этапов. В качестве ориентиров архитектору служили римский Пантеон и Валь-де-Грас Франсуа Мансара (эту парижскую церковь Рен имел возможность изучать как раз *in situ*) [Summerson, 1983, p. 236]. На одном из этапов архитектор предполагал возведение здания в форме греческого креста, что вызвало несогласие со стороны духовенства. В 1673 г. зодчим была создана деревянная модель собора, получившая наименование «Большой модели» (Great Model). Среди наиболее заметных ее элементов можно выделить коринфский портик и купол над вестибюлем (напоминающие о Пантеоне), ордерную декорацию в виде коринфских пилястр на высоком нерустованном цоколе, массивный аттик, обегаяющий весь периметр здания, и огромный купол над средокрестием, вдохновленный куполом собора Св. Петра [ibid, p. 236] (и в не меньшей степени куполом церкви Сорбонны Жака Лемерсье [Кидсон и др., 2003, с. 212]).

Еще один промежуточный вариант, одобренный королем, на этот раз был ближе к готической традиции. В частности, здание увенчивал высокий шпиль, пилястры, расположенные по плоскости стены, больше походили на лопатки и завершались маковками. Единственной строго классической деталью оставался колонный портик без фронтона, но с балюстрадой, похожий на погибший в огне портик Иниго Джонса.

Законченный собор, строившийся с 1675 по 1711 г., стал своеобразным компромиссом между несколькими вариантами. Строго классические черты здесь заметно сократились в числе и выразительности, уступив место барочной пластике, в которой, тем не менее, вполне ясно прочитываются воспоминания о готическом прошлом собора. В частности, классический портик превратился в барочную двухъярусную конструкцию со спаренными колоннами коринфского ордера и с треугольным фронтоном над более узкой верхней частью (рис. 2). При этом западный фасад фланкирован двумя островерхими башнями, чей вертикализм, несмотря на сильно и по-барочному раскрепованные барабаны и значительное сходство с башнями церкви Сант-Аньезе-ин-Агоне на пьядца Навона Франческо Борромини [Кидсон и др., 2003, с. 230], все же не может не напоминать о готических шпилях. К тому же и сама композиция западного фасада по своему типу близка к готической, которая, в свою очередь, восходит к романскому вестверку.



Рис. 2. Собор Святого Павла. Источник: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/db/St_Pauls_Cathedral_from_West_adj.JPG

Среди источников вдохновения Рена можно также назвать лучшие образцы новой итальянской архитектуры. В Париже он изучает чертежи и рисунки Бернини (некоторые из них великий итальянец показал Рену во время их единственной личной встречи [Кидсон и др., 2003, с. 211]), что приводит, в частности, к сходству между южным фасадом Святого Павла и берниниевским Сант-Андреа-аль-Квиринале или, в еще большей степени, с фасадом церкви Санта-Мария-делла-Паче Пьетро да Кортона [там же, с. 211], о чем прежде всего говорит как общая схема фасада, так и полукруглые портики.

Деятельность Рена, таким образом, ознаменовала становление английского барокко, смело впитавшего в себя (со свойственной этому стилю всеядностью) как итальянские и парижские веяния, так и национальное готическое наследие. Одним из следствий этого становится расширение ордера, расширение рамок его грамматики. Тенденцию, заданную Реном, в дальнейшем подхватят и будут развивать (каждый по-своему) архитекторы следующего поколения – Джон Ванбру (1664–1726) и Николас Хоксмур (1661–1736).

Творчество Ванбру, архитектора-любителя, уже успевшего зарекомендовать себя и в роли шпиона, и в качестве одного из лучших комедиографов эпохи Реставрации, безусловно, является кульминацией барочного стиля в Англии. Не будучи профессионалом, Ванбру активно сотрудничал с учеником и помощником Рена Николасом Хоксмуrom, собственный талант которого проявится во всю силу несколько позже в церковной архитектуре.

Обращение Ванбру с ордерами, как это часто случалось на периферии бытования средиземноморской классической традиции, отличается большой свободой и прихотливостью, что в не-

которой степени объясняется равнением архитектора на эстетику елизаветинской эпохи [Hart, 2008, p. 48], где английская поздняя готика причудливым образом сосуществовала с нидерландским маньеризмом.

Фасад замка Ховард (строительство начато в 1699 г.) напоминает об образцах французской барочной архитектуры (Ванбру мог видеть во Франции творения Луи Лево и Клода Перро). Вдоль южного фасада дворца тянется стройный и праздничный ряд гигантских пилястр коринфского ордера. Фриз и тимпан пышно декорированы. Балюстрада, венчающая крышу, украшена фигурными пинаклями, создающими вместе с множеством дымоходов ощущение сложной и прихотливой подвижности. Пластика северного фасада не менее богата и выразительна, хотя дорические пилястры и почти сплошной руст придают ему большую строгость и величественность. Особой массивностью отличается антаблемент, прибавляющий этой части здания чувство тяжести, из-за чего она сильно контрастирует с более легкой и нарядной южной стороной.

Дворец Бленем (1705–1724), возведенный в дар герцогу Мальборо от английской короны в честь его победы над войсками Людовика XIV, в своих очертаниях и сугубо декоративной манере применения ордера (особенно на заднем фасаде) оказывается ближе всего стоящим к елизаветинским чудо-особнякам. Основной объем здания фланкирован квадратными ризалитами-башнями, наверху которых располагаются тяжелые, сквозные и сильно раскрепованные бельведеры, сложенные из столбов, лишь схематически напоминающих о классических стечно-балочных конструкциях. Ордер западного фасада проявлен минимально, покрывая центральный ризалит и выступающую из него полуротонду рядом тосканских пилястр. Главный фасад, напротив, буквально испещрен колоннами: здесь и колоссальный коринфский портик с двумя колоннами и двумя спаренными столбами по обеим сторонам, и пилястры того же коринфского ордера, бегущие вдоль основного объема здания, и глухие тосканские колоннады в четверть круга, соединяющие основной объем с башнями, и далее – лоджии (с колоннадой тосканского ордера) по краям, могущие пробудить воспоминание о колоннаде Перро в Лувре.

В своем последнем шедевре – особняке Ситон Делаваль Холл (Seaton Delaval Hall; 1718–1728) – Ванбру как будто декларативно отказывается от дальнейшего украшения в пользу более сдержанного, если не сказать – мрачного, образа. Ордер здесь сведен к двум парам дорических колонн, фланкирующих центральный вход, и ленте антаблемента с выделенным фризом, ограниченной лишь плоскостью центрального ризалита.

По словам Питера Мюррея, в отличие от пышной и театральной поэтики Ванбру манера Хоксмур «более изоцирена, сосредоточена на себе самой» [Кидсон и др., 2003, с. 235], что вполне сочеталось с его характером. По словам того же Мюррея, Хоксмур был «одержимым работой профессионалом, в высшей мере компетентным, но в то же время неуверенным в себе и замкнутым» [Кидсон и др., 2003, с. 236]. В этом отношении Хоксмур вполне может быть сопоставим с героем этого исследования Джоном Соуном. Помимо этого, мастеров заметно сближает любовь к чистым формам и тяга к новаторству в причудливом сочетании с ретроспективизмом.

Как уже было сказано, творческий гений этого сильно недооцененного мастера достиг наибольшего расцвета в церковной архитектуре. Несмотря на деятельность таких титанов палладианства и затем барокко, какими были Иниго Джонс и Кристофер Рен, эта отрасль зодчества по-прежнему не могла отойти от готической традиции, хотя в то же время, как показал пример Рена и покажет, в еще большей степени, пример Хоксмур и Гиббса (см. далее), ее абсорбирующая способность порой не знала границ.

Об этом красноречиво свидетельствует Церковь Христа (Christ Church; 1714–1729), где с головокружительной легкостью встречаются и сопрягаются готический шпиль и мотив палладианского окна. Мотив этот повторен в западном фасаде дважды: сначала в виде портика, состо-

ящего из двух пар тосканских колонн, соединенных дугой, а затем, на втором ярусе, в образе триумфальной арки, пилоны которой прорезаны филенками, а свод повторяет мотив дуги портика. (Собственно же венецианское окно располагается напротив – в восточной части церкви). Третий ярус фасада также развивает тему арки, но вместе с тем напоминает перспективный портал готического собора (при этом выступающие пилоны придают конструкции классический – ордерный – оттенок). Далее, развивая эту тонкую стилистическую игру, Хоксмур доводит столь легко сочиненное им классицизирующее рондо, сложенное из многократно повторенных арочных полукружий, до мощного, звучащего с кристаллической чистотой, ассонанса, воплощенного в образе готизирующего шпиля.

Подобные же смелые соположения прослеживаются и в церкви Св. Георгия в Блумсбери (освящена в 1730 г.), где уже явно заметен вкус века Просвещения к археологическим изысканиям, что, в частности, видно по ступенчатому шпилю, сложенному в соответствии с плиниевым описанием Галикарнасского мавзолея. Четырехгранное массивное основание шпиля имеет на каждой из сторон по плоскому портику коринфского ордера, роль которых сугубо декоративная и символическая (Британская империя в который раз сопоставляется с великими государствами древности). Той же цели служит и основной портик, также коринфский, образцом для которого послужил портик Пантеона.

Церковь Св. Анны, освященная в 1730 г., где мотив арки также является одним из основных и многожды обыгрывается, тем не менее больше напоминает фортификационное сооружение – шпиль церкви решен в виде многоярусной крепостной башни с сильно раскрепованными сторонами и четырьмя декоративными островерхими башенками сверху. Ордерная декорация башни представлена как коринфскими колоннами, поддерживающими своды, так и стилизованными пилястрами, расположенными по сторонам от колонн и по углам башни. Решение предпоследнего яруса башни коррелирует с идеей бельведера дворца Бленем, однако, в отличие от предшественника, здесь этот элемент наделяется более классической наружностью: массивные каменные столбы Хоксмур заменил стилизованными квадратными колоннами, соединенными в четверки, каждая из которых поставлена на цоколь. Рисунок капителей, или столбов, не соотносится ни с одним из известных ордерных мотивов, но более всего напоминает дорический триглиф.

Говоря о последователях Рена, нельзя не упомянуть такого выдающегося мастера английского барокко, каким был Джеймс Гиббс (1682–1754). Этот зодчий имел блестящую выучку, его наставником был продолжатель дела Бернини Карло Фонтана (1638–1714). Среди шедевров Гиббса можно назвать две лондонские церкви: Св. Марии Ле Стрэнд (St Mary le Strand, 1714–1717) и Св. Мартина в Полях (St Martin-in-the-Fields, 1722–1726). Фасад первой больше напоминает тип римского дворца; его формируют два яруса, портик первого полукруглый (вполне в духе Рена) с колоннами ионического ордера, портик второго – плоский, с несильно втопленными коринфскими колоннами. Подобное сочетание ордеров, как мы знаем вполне традиционное для Рима и классической архитектуры, тем не менее вызвало критику со стороны первых палладианцев [Кидсон и др., 2003, с. 241]. Святой Мартин, в свою очередь, казался современникам слишком экстравагантным за сочетание классического портика и помещенной прямо над ним колокольни со шпилем.

Вторая четверть XVIII в. Срок жизни английского барокко, со всеми его экзерсисами и смелостью в трактовке ордера, был недолог. На смену этому сугубо аристократическому стилю, прочно связанному с деятельностью партии тори, уже в 20-30-е гг. XVIII столетия приходит более строгая и утилитарная, равняющаяся на классическое и ренессансное наследие и поддерживаемая набирающей вес партией вигов архитектура неопалладианства.

Теоретической базой для новой эстетики стали переведенные на английский язык трактаты Андреа Палладио и Л.Б. Альберти, а также фундаментальный труд Колина Кембелла (1676–1729) *Vitruvius Britannicus* (каталог работ Иниго Джонса, Кристофера Рена и других мастеров классического толка, 1715 и далее). Среди первопроходцев и наиболее крупных представителей английского палладианства можно назвать Ричарда Бойля, 3-го графа Бёрлингтона (1694–1753) и его соратника Уильяма Кента (1685–1748).

Лорд Бёрлингтон, «Аполлон искусств», как окрестил его Хорас Уолпол, был стойким приверженцем и популяризатором творчества Андреа Палладио. В не меньшей степени благоговел он и перед Витрувием, что дало повод другому классику английской словесности, Александру Поупу, сравнить Бёрлингтона с этим зодчим [Кидсон и др., 2003, с. 248]. Привязанность Бёрлингтона к Палладио доходила до того, что, даже пребывая в Италии, он, в противоположность Иниго Джонсу, стремился не столько к осмотру римских древностей, сколько к изучению наследия великого вичентинца и его продолжателя Скамоцци. Более того, в коллекции Бёрлингтона мы обнаруживаем чертежи Палладио, некогда принадлежавшие Иниго Джонсу и его ученику Джону Уэббу (1611–1672).

Будучи дилетантом, лорд Бёрлингтон полагался на помощь архитектора и мастера садово-паркового искусства Уильяма Кента. Возведенная ими к 1729 г. вилла Чизик-Хаус, предназначенная для коллекции графских антиков, как в плане (строгая симметрия и четкое членение на компартименты), так и в использовании декоративных элементов (включая ордер), – близко следует за образцами архитектуры Виченцы и Венето. Прежде всего, бросается в глаза чистота и лаконичность фасадов и полный – декларативный – отказ от украшения. Передний фасад представлен изящным коринфским портиком на высоком рустованном цоколе и двумя окнами с треугольными сандриками. Парковый фасад украшают три венецианских окна, в качестве перегородок в которых использованы небольшие коринфские колонны. В очертаниях Чизик-Хауса легко прочитывается Пантеон, но лишенный своей имперской грандиозности, а также вилла Ротонда, но лишенная ее внутренней симметрии.

Вторая половина XVIII в. С середины XVIII столетия в Англии начал расти интерес к научному изучению античности и, соответственно, ордера. Трактовка ордера, тем не менее, могла сильно зависеть от личных предпочтений и оригинальности заказчика и/или самого архитектора. На это обстоятельство, в частности, прямо указывал Роберт Адам (1728–1792), гордившийся тем, что изгнал из Англии массивный антаблемент [Кидсон и др., 2003, с. 268]. Кроме того, этот архитектор разработал свой персональный вариант ионического ордера – между тем, что он называл «тяжеловесностью» греческого ордера («heaviness of the Greek Ionic»), и другой крайностью – чересчур мелкой римской его версией [Bergdoll, 2000, p. 34]. Примером такого комбинирования может служить трактовка ордера в одном из вестибюлей Сайон-хауса (Syon House, 1760-е гг.). Разрабатывая интерьер одного из залов в этом поместье, Адам обратился за вдохновением к эстетике Эрехтейона. Однако чтобы не следовать образцу буквально, архитектор перенес узор из пальметт, размещавшийся в оригинале на трахелии колонны, во фриз, для украшения же шейки выбрал орнамент в римском вкусе [Bergdoll, 2000, p. 40].

Пожалуй, ключевой фигурой в деле освоения континентальных стандартов классической архитектуры можно назвать Уильяма Чемберса (1723–1796), не просто совершавшего вояжи за границу, но целенаправленно изучавшего архитектуру в парижской Школе искусств у Франсуа Блонделя (с 1749 г.), и затем проведшего пять лет в Риме, где он штудировал памятники античности и наследие Ренессанса. Вместе с тем Чемберсу посчастливилось побывать и на Востоке, в частности в Китае [Harris, 1996, p. 11]. Знакомство со столь экзотической и древней культурой сильно расширило и обогатило его художественную палитру (Большая пагода в Королевских ботанических садах Кью, 1762).

Созданное по проекту Чемберса в парке поместья Марино-Хаус небольшое здание с итальянским именем «Казино» (Casino at Marino; завершено к 1775 г.), исполнено в классическом стиле и выражает дух античной архитектуры (в ее римском изводе). Предназначенный для отдыха и развлечений на лоне природы, этот парковый «домик» в то же время является образцовой постройкой неоклассицизма. Основной объем здания буквально обвит ордером – все четыре его стороны украшены раскрепованным портиком. Над портиками переднего и заднего фасадов возвышаются треугольные фронтоны; торцовые портики, в свою очередь, снабжены аттиком, по типу римских триумфальных арок. Ордер представлен не только свободно стоящими римско-дорическими колоннами, но и пилястрами, расположенными по углам здания (рис.3). В метопах фриза чередуются два мотива: букраний и круглый щит, что придает антаблементу нарядность, не переходящую, однако, за рамки сдержанности и достойной степенности, столь свойственных Риму времен императора Августа.



Рис. 3. «Казино» в усадьбе Марино. Источник: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fc/Casino_marino.JPG

Сомерсет-хаус (1776–1796), *magnum opus* Чемберса – огромный и торжественный дворец, вмещавший многие прославленные общественные институции, в том числе Королевскую академию художеств, имеет весьма прихотливую ордерную декорацию. Пиано нобиле покрыт рядом гигантских коринфских пилястр, переходящих на фасадах ризалитов в колонны (слегка втопленные в стену). Цокольный этаж рустован.

Дорический ордер здесь представлен стилизованными пилястрами по краям окон (некое подобие эдикулы), в то время как ионические полуколонны с антаблементом размещены в глухих арках, обрамляющих дверные проемы. Таким образом, иерархия ордеров подчеркивается тройко: во-первых, размером частей (дорический ордер не превышает высоту окна, коринфский перекрывает почти два этажа), во-вторых, функцией (дорический фланкирует окна, ионический – двери, коринфский словно поддерживает кровлю здания), в-третьих, пластически (до-

рический ордер – пилястры, ионический – полуколонны, коринфский – пилястры и колонны). Фасад, выходящий к Темзе, представлен сплошной стеной, в оформлении которой ордерный мотив наличествует только в виде антаблемента, и лоджиями пиано нобиле с гигантскими коринфскими колоннами и такими же по размеру пилястрами по краям.

Джордж Данс-младший (1741–1825), бывший, по словам Саммерсона, одним из «очень многих по-настоящему выдающихся архитекторов века» [Summerson, 1946, p. 129], в своем обращении с ордерами мог иногда заходить дальше и Чемберса, и Адама. Интерьер возведенной им церкви Всех Святых (All Hallows; 1765–1767) производил на современников сильный (и не всегда положительный) эффект. Ионический ордер здесь был представлен без антаблемента, исключая фриз. Лента же фриза, увитая ажурным орнаментом, свободно вилась по стене, легко касаясь капителей полуколонн. Саммерсон предполагает, что за подобным решением мог стоять как каприз автора, так и четко осознанное намерение воплотить в жизнь рационалистские заветы аббата Марка-Антуана Ложье [Summerson, 1977, p. 449]. По воспоминаниям Джона Соуна, вид этого фриза поразил его, тогда молодого человека, своим дурновкусием. Однако позже он все же смог оценить значение этой находки, что, в свою очередь, сказалось на собственных его творческих поисках [ibid, p. 449].

Верный духу времени, Данс был столь же разносторонним автором, как, скажем, Адам или Джеймс Уайетт (1746–1813). Будучи отлично знаком с античными памятниками, он первым по указанию Саммерсона применил подлинно греческий дорический портик в архитектуре загородного дома (Stratton Park, 1803–1806) [Summerson, 1977, p. 452].

Если в All Hallows Данс оставил от антаблемента только фриз, то его современник и соотечественник, но римлянин по рождению Джозеф Бономи-старший (Joseph Bonomi the Elder; 1739–1808) при постройке особняка Лонгфорд Холл (Longford Hall) обошелся как раз без этого элемента ордерной декорации. Таким образом, антаблемент фасада (дорический ордер) здесь представлен так называемым «architrave cornice», т. е. только архитравом и карнизом; отсутствие триглифов и метоп архитектор несколько сгладил добавлением очень крупных мутулов.

Наряду с эстетической стороной на развитие ордера в Англии (и шире – в Европе) конца XVIII в. влияло также развитие и внедрение новых строительных материалов. Например, колонны стали иногда заменять железными столбами – куда более тонкими, но при этом столь же прочными, а главное огнеустойчивыми. Подобные подпорки Генри Холланд (1745–1806) использовал в интерьере театра Друри-Лейн (не сохранился). В то же время в Шрусбери шотландский архитектор Джордж Стюарт (George Steuart) применил в интерьере церкви Святого Чеда (St Chad's) металлические колонны. Это нововведение станет распространенным и сыграет заметную роль в промышленной архитектуре начала XIX столетия.

Библиография

1. Кидсон, П. История английской архитектуры / П. Кидсон, П. Мюррей, П. Томпсон ; пер. с англ. Л.А. Игоревского. – М.: Центрполиграф, 2003. – 382 с.
2. Обухова, И. Ф. У истоков изучения готической архитектуры: Жак-Жермен Суффло и коллегиальная церковь Богоматери в Мант-ла-Жоли / И. Ф. Обухова // Изв. Урал. федерал. ун-та. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры. – 2014. – № 2. (126). – С. 182–189.
3. Summerson, J. Architecture in Britain, 1530-1830 / J. Summerson. – Harmondsworth: Penguin Books, 1977. – 376 p.
4. Bergdoll, B. European Architecture, 1750–1890 / B. Bergdoll. – Oxford: Oxford University Press, 2000. – 336 p.

5. Pevsner, N. An outline of European architecture / Nikolaus Pevsner. – London: Penguin Books, 1990. – 496 p.
6. Halliday, F.E. Cultural History of England / F.E. Halliday. – London: Thames & Hudson, 1967. – 320 p.
7. Soane, John. The Royal Academy Lectures / John Soane / Edited with an introduction by David Watkin. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – 366 p.
8. Hart Vaughan. Sir John Vanbrugh: Storyteller in Stone / Hart Vaughan. – London and New Haven: Yale University Press, 2008. – 288 p.
9. Harris, J., Snodin, M. Sir William Chambers Architect to George III / John Harris, Michael Snodin. – London: Yale University Press, 1996. – 240 p.

Лицензия Creative Commons

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution-ShareAlike» («Атрибуция - на тех же условиях»).
4.0 Всемирная



Дата поступления: 08.07.2020

ENGLISH ARCHITECTURE OF THE 16th-18th CENTURIES AND TRANSFORMATIONS OF ARCHITECTURAL ORDER

Groznov Oleg D.

Master's degree student, General History of Art, Faculty of History

ORCID ID: 0000-0002-1088-6103

Lomonosov Moscow State University

Russia, Moscow, e-mail: groznoff.oleg@yandex.ru

УДК: 72.04.03

ББК: 85.113(3)

DOI: 10.47055/1990-4126-2020-3(71)-11

Abstract

In this article, the author considers the evolution of the classical order in England from the second half of the 16th to the early 19th century.

The research is based on two methods – stylistic analysis and analysis of historical and cultural aspects in the application of the classical order by English architects over more than three hundred years and the basic principles of or approaches to such application.

It is concluded that the analysis of how the classical order was used can help us understand not only the style and idiom of every particular master but also develop a better understanding of the cultural situation or the context in which every particular architect worked.

Keywords:

classical order, Neo-Classicism, Inigo Jones, Christopher Wren, John Soane

References

1. Kidson, P., Murray, P. and Thompson, P. (2003). A History of English Architecture. Moscow: Tsentrpolygraph.
2. Obukhova, I.F. (2014). (014) At the origins of Gothic architecture studies: Jacques-Germain Soufflot and the collegiate church of Our Lady of Mantes in Mantes-la-Jolie. Bulletin of the Ural Federal University. Series 1: Issues in Education, Science and Culture, No. 2 (126), pp. 182–189. (in Russian)
3. Summerson, J. (1977) Architecture in Britain, 1530–1830. Harmondsworth: Penguin Books.
4. Bergdoll, B. (2000). European Architecture, 1750–1890. Oxford: Oxford University Press.
5. Pevsner, N. (1970). An outline of European architecture. London: Penguin Books.
6. Halliday, F.E. (1967). Cultural History of England. London: Thames & Hudson.
7. Soane, J. (2000). The Royal Academy Lectures. Edited with an introduction by David Watkin. Cambridge: Cambridge University Press.
8. Hart, V. (2008). Sir John Vanbrugh: Storyteller in Stone. London and New Haven: Yale University Press.
9. Harris, J. and Snodin, M. (1996). Sir William Chambers Architect to George III. London: Yale University Press.