

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В.ЛОМОНОСОВА

На правах рукописи

Соколова Мария Васильевна

**ВИКТОРИАНСКИЙ ЗАГОРОДНЫЙ ДОМ.
СТРУКТУРА. СЕМАНТИКА. СТИЛЬ**

Специальность: 5.10.3 - Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и
архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения

Том 1

Москва 2024

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1	12
Источники и историография. Проблемы методологии и терминологии.	12
ГЛАВА 2	74
Загородное жилое строительство викторианского времени.	74
Общая характеристика	74
1. Викторианское время как золотой век загородного жилого строительства	74
3. Архитектор и заказчик: новый характер взаимоотношений	102
ГЛАВА 3	116
Структура загородного дома как зеркало викторианского образа жизни	116
1. Структура викторианского загородного дома	116
2. Трансформация традиционных прототипов.	130
Основные типологические элементы и их значение	130
3. У истоков новых планировочных решений:	147
асимметрия и живописность в довикторианской усадебной архитектуре	147
4. Развитие новых планировочных принципов в викторианскую эпоху	168
ГЛАВА 4	217
Проблема стиля в архитектуре викторианского загородного дома	217
1. Викторианская архитектура в поисках национального стиля	221
2. Судьба классической традиции	281
3. Стилистические поиски 1860-1880-х гг.	299
4. Проблема стиля в поздневикторианской архитектуре	325
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	352
БИБЛИОГРАФИЯ	362
ПРИЛОЖЕНИЕ	376
Список публикаций и научных докладов по теме диссертации	393

ВВЕДЕНИЕ

К постановке проблемы

Актуальность темы исследования.

Необходимость изучения проблемы викторианской жилой архитектуры и, в частности, загородного жилого строительства совершенно очевидна. Английский загородный дом викторианского времени – явление, которое словно в фокусе собирает в себе существеннейшие проблемы своей эпохи в целом и наглядно демонстрирует их специфическое преломление в архитектуре Британии. Викторианское время, период наивысшего экономического и политического взлета Британской Империи, характеризуется расцветом частного загородного строительства. Именно здесь в наибольшей степени отражен широкий спектр социальных слоев, в каждом из которых царствуют свои представления, приоритеты, вкусовые пристрастия. В то же время, именно в этой области строительства с наибольшей силой находят себе выражение индивидуальные предпочтения заказчика. Таким образом, можно сказать, что феномен викторианского жилища рождается на пересечении двух чрезвычайно важных для британского менталитета категорий: частное и общественное.

Однако, несмотря на то, что викторианский загородный дом – явление очень значимое как в истории архитектуры XIX столетия, так и в истории британской культуры, ему до настоящего времени уделялось недостаточно исследовательского внимания. Так, в отечественном искусствознании ни этот феномен, ни викторианская архитектура в целом по сей день совершенно не освещены в монографических работах. Крайне редко они фрагментарно рассматриваются в рамках изучения архитектуры эпохи историзма без должного учета британской специфики.

В британской же и американской научной литературе данной теме посвящен ряд работ, однако им свойственен, как правило, подход к этому феномену главным образом как к определенному этапу в развитии традиции английской усадебной архитектуры, при этом в недостаточной степени учитывается общеевропейский

контекст. И тот, и другой подход страдает известной односторонностью, таким образом, возникает очевидная необходимость их синтеза.

Для плодотворного изучения и воссоздания целостной и всесторонней картины развития загородной жилой архитектуры на всем протяжении царствования королевы Виктории необходим комплексный, междисциплинарный подход, включающий помимо изучения таких разнообразных аспектов архитектуры викторианского загородного дома, как его структура, семантика, планировочное и стилистическое решение также и социологические аспекты исследуемого явления.

Подобный подход позволяет выявить контекст общественной жизни, в котором происходит бум загородного жилого строительства, а также уяснить его причины. В этой связи актуализируется проблема взаимоотношений архитектора и лэндлорда-заказчика, а также необходимость дать характеристику заказчику с точки зрения его социального положения и общественных взаимоотношений. На сегодняшний день необходимо пристальное изучение основных структурных особенностей викторианского частного загородного дома и его взаимосвязи с особенностями образа жизни заказчика-землевладельца, выяснение генезиса новой планировочной системы викторианского времени, изучение планировок британских загородных домов эпохи королевы Виктории, а также выявление основных типологических элементов и их значения в британском загородном доме, в связи с чем важно акцентировать внимание на таких значимых структурообразующих элементах архитектурной композиции, как башня, большой холл и капелла. На основе этих изысканий подход к изучению стилистических проблем в архитектуре британского загородного дома (проблемы стиля в теоретическом наследии викторианских архитекторов, проблемы национальных стилей, судьбы классического наследия в архитектурной практике викторианских архитекторов, проблемы трансформации отношения к наследию и стилистическому выбору на протяжении викторианского царствования) может быть произведен в новом свете.

В последнее время наблюдается повышенный научный интерес к проблематике

эпохи историзма, ее изобразительного искусства и архитектуры, а также к вопросам вторичных стилей, признается целесообразность междисциплинарного исследования подобного рода материала. В связи с этим выбор как объекта исследования, так и исследовательского подхода представляется целесообразным.

Объектом данного диссертационного исследования является английский загородный дом викторианской эпохи

Предметом исследования в данной работе стала проблема структуры, планировочных решений, семантики и стилистического выбора в британской загородной жилой архитектуре викторианского времени.

Цель исследования – всестороннее воссоздание картины эволюции викторианского загородного жилого строительства на протяжении викторианского царствования с точки зрения планировки, структуры и стилистики памятников усадебной архитектуры изучаемого времени.

В данном исследовании ставятся следующие **задачи**:

1. Воссоздание социологического контекста, в котором возникает бум загородного жилого строительства в викторианское время, а также уяснение его причин.
2. Характеристика викторианского заказчика-лэндлорда и уяснение мотивов, побуждавших его активно заниматься загородным строительством.
3. Исследование специфики взаимоотношений заказчика и архитектора в области загородной жилой архитектуры в изучаемый период.
4. Изучение структурных особенностей викторианского частного загородного дома в связи с особенностями образа жизни заказчика и общественных отношений.
5. Выяснение генезиса нового планировочного мышления викторианского времени, то есть изучение таких тенденций как асимметрия и живописность в планировках георгианской эпохи.
6. Исследование планировочных решений британских загородных домов викторианского времени
7. Выявление основных типологических элементов и их значения в британском загородном доме.
8. Изучение основных стилистических проблем, связанных с феноменом

английского загородного дома викторианского времени, а именно:

- проблемы стиля в теоретическом наследии британских архитекторов;
- проблемы так называемых национальных стилей;
- проблемы судьбы классического наследия в архитектурной практике викторианских архитекторов;
- проблемы изменения отношения к наследию и стилистического выбора на протяжении викторианского царствования.

Положения, выносимые на защиту:

1. Анализ исторической ситуации убедительно показывает, что викторианское время ознаменовано своеобразным бумом загородного жилого строительства, когда стремительный рост банковского и промышленного капитала повлек за собой появление новых земельных собственников наряду с сохранением традиционно существовавшего аристократического заказчика. В этой связи социология искусства как примененный метод исследования позволяет нам прийти к выводам об изменениях, происходящих в викторианском обществе и непосредственно влияющих на теорию и практику загородного жилого строительства, а именно: старая земельная аристократия и джентри вынуждены столкнуться с новой аксиологической шкалой, которую привносят с собой активно вливающиеся в их среду представители буржуазного сословия, в то время как последние, стремясь быть принятыми в новой для них социальной среде, усваивают свойственные этой среде правила и этические постулаты.

2. В результате рассмотрения планировочных решений загородных домов викторианского времени мы приходим к выводу, что их спецификой является, с одной стороны, максимальный рационализм планировочного решения с четким разделением помещений в соответствии с их функцией: план дома строится так, чтобы четко разделить существование в нем разных социальных и возрастных групп. С другой стороны, викторианский архитектор был связан рядом жестких условий: мощное развитие благосостояния чрезвычайно повышает требования к комфортному жизнеустройству в доме, в то же время для эпохи характерен культ частной жизни и частного бытия, определенная закрытость домашней жизни от

посторонних глаз. В итоге дом превращается в чрезвычайно сложный и разветвленный организм, который, чтобы быть жизнеспособным, должен бесперебойно работать с точностью механизма.

3. Проведенный нами анализ теоретического наследия британских архитекторов заставляет нас прийти к выводу, что крайний утилитаризм, прагматизм сочетается в викторианской архитектуре с достаточно высокой степенью идеологизированности: идеи общественного служения, необходимости исполнения долга, патриотизма, набожности, благонадежности составляют викторианскую нравственную парадигму, находя себе в образе дома свое зримое воплощение. Интерес к национальному, пробуждающийся еще в эпоху романтизма, берется на вооружение официальной идеологией, трактующей такой интерес как обращение к своего рода золотому веку в истории государства. Однако изучение как сочинений викторианских архитекторов, так и непосредственной практики в области жилого загородного строительства эпохи убедительно показало, что вопрос о том, что же на самом деле является для Британии исконной архитектурной традицией, остается на протяжении всего царствования открытым. Исследовав весьма сложную картину стилистического разнообразия викторианской загородной архитектуры, мы приходим к выводу, что на протяжении викторианского царствования внутри отдельных стилистических направлений происходит все большая дифференциация, связанная с уточнением представления современников о том или ином историческом периоде развития архитектуры.

4. В викторианском доме нами выявлено несколько особенно важных с точки зрения семантики элементов. Это большой холл, башня и в некоторых случаях капелла. Кроме того на основании проведенного семантического анализа мы можем отметить, что в целом за образом викторианского загородного дома как правило просматривается определенный, хорошо считываемый образец, будь то средневековый замок, огромный елизаветинский усадебный дом или традиционный фермерский коттедж. Выбор одного из них определяется как

веяниями времени, так и личными пристрастиями владельца, а иногда и его семейной историей.

5. Нами выявлена специфика загородного жилого строительства поздневикторианского времени, когда, потеряв свою прежнюю роль важнейшего *общественного* центра, загородный дом становится сугубо *частным* зданием, не призванным более транслировать определенные идеи своему окружению. Как мы стремимся показать в нашем исследовании, это находит себе непосредственное отражение и в планировочном, и в стилистическом решении загородных домов конца викторианского царствования, где компактная планировка сменяет собой громоздкий план высоковикторианского времени, смелая фантазия на тему архитектурного наследия Британии - буквальную реконструкцию исторических стилей. Частный вкус и личные пристрастия владельца вновь утверждают свое первенствующую роль при выборе архитектурного облика загородного жилища.

Викторианский усадебный дом как объект изучения предоставляет исследователю колоссальный по своему объему материал. В связи с этим мы были вынуждены поставить себе некоторые **границы исследования**. В данной работе мы, во-первых, ограничиваемся преимущественно английскими усадьбами, оставляя в стороне загородные поместья Шотландии и Ирландии. Во-вторых, сосредотачиваем свое внимание на крупных владениях и не затрагиваем таких интересных явлений английского загородного строительства как коттедж и так называемый *detached house* (буквально: разделенный дом, то есть дом на две семьи). Именно поэтому из поля нашего зрения почти полностью выпадет такое важное для викторианской культуры явление, как Движение Искусств и Ремесел: говоря о нем, пришлось бы анализировать жилища совершенного иного масштаба, нежели те, что находятся в фокусе данного исследования.

Данная работа не ставит себе непосильной задачи охватить все многообразие существующих в английской архитектуре этой эпохи стилей, тенденций, направлений. Принцип подхода к материалу был достаточно избирательным. На определенном количестве наиболее ярких, на наш взгляд,

примеров, мы стремились продемонстрировать, в первую очередь, значение загородного дома как зеркала определенных изменений в структуре британского общества. Нам представлялось важным показать, каким образом его архитектура служит своеобразной иллюстрацией того круга идей и этических установок, которые господствуют в викторианском социуме. Это вовсе не означает того, что архитектурный язык усадебного дома всегда призван воспеть приоритетные ценности официальной идеологии. Однако он являет собой своеобразный ответ на их распространение в обществе. Ответ этот может быть очень разным.

Подобные задачи исследования определили план работы, способствовали формированию ее **структуры**. В первую очередь необходимо было выяснить, как проблема загородного жилого строительства освещена в литературе викторианского времени, прояснить состояние изучения нашей научной темы в историографии, а также осветить вопросы, касающиеся специфики методологии и терминологии. Этому посвящена первая глава диссертации. Затем нас интересовал вопрос, кем были хозяева этих новых или старых, но перестроенных родовых гнезд, что побуждало их вкладывать средства в земельную собственность, какие цели они перед собой ставили, начиная строительство. Этой теме посвящена **вторая глава** нашей работы «Усадебный бум» и, в частности, ее первый раздел «Золотой век усадебного строительства». Здесь нам зачастую приходилось отклоняться от сугубо искусствоведческих проблем и заниматься вопросами, которые в англоязычной литературе принято определять понятием *social history*, то есть истории общественных взаимоотношений. Однако нам представлялась необходимой такого рода глава в силу того, что в Англии заказчик традиционно играл как нигде важную, подчас определяющую роль в создании архитектурного облика своего жилища.

Второй раздел этой главы мы решили посвятить взаимоотношениям архитектора и заказчика. Такого рода раздел в работе был также необходим, поскольку разработка этой темы проливает свет на зачастую достаточно сложную и запутанную проблематику авторства многих викторианских

памятников. При том, что викторианская эпоха, не сильно отдаленная от нас в хронологическом отношении, разумеется, прекрасно документирована, подчас на простой вопрос: «Кто был автором проекта?» достаточно сложно ответить однозначно. Заказчик имеет дело, как правило, не с одиночкой-проектировщиком, а с большой архитектурной фирмой. Подпись ее главы на проектном чертеже вовсе не всегда означает его стопроцентного непосредственного участия в работе над проектом. Как распределялись роли внутри архитектурной мастерской – вопрос, который не всегда удается прояснить до конца.

Еще одна немаловажная причина, побудившая нас к написанию этого раздела – невозможность обойти молчанием такую важную для английской архитектурной практики тему как дилетантизм и профессионализм. Викторианская эпоха завершает собой процесс окончательного превращения архитектуры в профессию. Эпохе великих дилетантов, таких, каковым был, например, лорд Берлингтон, приходит конец. Английский землевладелец теперь готов довериться профессионалу в решении облика своего жилища. Однако означает ли это, что архитектор чувствует себя более свободным, обратившись из технического исполнителя, которым он зачастую был прежде, в полноправного автора проекта? Не оказывается ли он, напротив, более жестко зависимым от конъюнктуры, конкуренции и т.д.? Ответы на эти вопросы нам бы хотелось найти в этом разделе нашей работы.

Переходя от анализа общественной ситуации к непосредственному анализу памятников, мы посвящаем **третью главу** нашего труда «Структура усадебного дома как зеркало викторианского образа жизни» исследованию их планировочных и объемно-пространственных решений и стремимся рассмотреть за скупым языком плана то устройство жизни, которое подобный план предполагал, а за всевозможными структурообразующими элементами архитектурной композиции их семантику.

Наконец, в последней, **четвертой, главе** нашего исследования мы ставим перед собой вопрос о стиле. Вопрос этот, как было отмечено выше,

чрезвычайно не прост. Нам важно было не столько констатировать вполне характерное для эпохи эклектики наличие разнообразных стилистических тенденций, сколько постараться увязать эти тенденции, опять же, с определенными тенденциями общественной жизни и, соответственно, кругом идей, которыми эта жизнь вдохновляется. Такой постановкой вопроса и объясняется название главы «Полистилистика викторианской усадебной архитектуры: стиль как идеологема».

В заключение работы важно было подчеркнуть, с одной стороны, значение викторианской архитектуры как весьма характерного явления европейской художественной жизни, своего рода квинтэссенции вкусов и идей этой эпохи. С другой стороны, нам важно было показать и специфический национальный характер этого феномена, отражающего специфику британского менталитета, своего рода зримое воплощение того, что английский исследователь Н.Певзнер назвал в свое время «the Englishness of English art»¹.

¹ Pevsner N. The Englishness of English Art. L., 1956. В русском переводе: Певзнер Н. Английское в английском искусстве. СПб., 2004.

ГЛАВА 1

Источники и историография. Проблемы методологии и терминологии².

Источники. Британская архитектурная мысль викторианского времени

Исследование архитектуры викторианского загородного дома предполагает знакомство с графическим материалом, в значительной степени представленным как в Королевском Институте Британских Архитекторов (RIBA), так и в периодических изданиях эпохи (журналы «Builder», «Country Life» и др.), а также с определенным корпусом сочинений викторианских архитекторов, посвященных теории и практике жилого строительства.

Однако понимание этих трудов невозможно вне контекста британской эстетической мысли Нового времени и господствующих в ней идей. Здесь в первую очередь следует отметить специфическое соотношение категорий «классическое - неклассическое» в английской архитектурной традиции. Как известно, язык классической архитектуры достаточно поздно получает здесь распространение. До появления фигуры И.Джонса лишь отдельные элементы ренессансной архитектуры присутствуют в фасадных композициях усадебных домов. Г.Уолпол в шутку называл такие дома словом «mongrel» (полукровка)³, указывая таким образом на своеобразный синтез классических и «варварских», с точки зрения человека XVIII столетия, средневековых традиций в подобного рода архитектуре.

И. Джонсу первому принадлежит заслуга усвоения классической традиции в ее чистоте. Однако затем эта традиция оказывается прерванной, чтобы воскреснуть уже в начале XVIII века в архитектуре палладианцев. Любопытно, что авторы, выступающие в начале столетия в защиту новой, палладианской тенденции (лорд Шефтсбери, например) указывают на то, что вкус нации был долгое время поврежден, и происходящие на глазах у современников перемены есть не что иное,

² Содержание данной главы частично отражено в статьях: 1. «Готический» стиль в усадебной архитектуре О.Пьюджина // Декоративное искусство и пред-метно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2019, № 1, с.85-91 (0,3 п.л.) 2. Рецепции и интерпретация средневекового архитектурного наследия в высоко-викторианскую эпоху // Культура и искусство, 2018, № 10, с.57-63, а также в монографии: Викторианский загородный дом. Структура. Семантика. Стиль. Москва, БуксМАРТ, 2021, ISBN 978-5-907267-26-8, 320 с.

³ Mulvey-Roberts M. A Handbook of the Gothic. NY., 2009, p.157.

как возвращение к забытым, подлинным корням британской архитектуры⁴. Таким образом, уже в начале XVIII века складывается представление о том, что классическая традиция есть в определенной степени традиция национальная, а задача ее укоренения есть задача воспитания у соотечественников правильного вкуса.

Отметим, что категория вкуса в английской эстетике прочно связывается с понятиями этическими. Не случайно один из наиболее известных эстетических трактатов эпохи, труд лорда Шефтсбери, носит название «Моралисты»⁵, а в сатирических сериях У. Хогарта (особенно в «Модном браке») неправильно воспитанный вкус, безвкусие оборачивается, как правило, чудовищной безнравственностью, неизбежно ведущей к гибели героев.

Однако картина эстетических представлений XVIII столетия в Англии выглядела бы искаженной, если бы мы не отметили тенденции, противоположной основополагающему палладианскому направлению. Именно это время было эпохой зарождения неоготических увлечений на Британских островах. Начавшиеся в рамках стилистики рококо, нередко позволявшем себе причуды в разных неклассических «ключках», готические увлечения вскоре принимают куда более серьезный характер. Готика видится, прежде всего, как национальное наследие. Еще в самом начале столетия, в 1707 году, создается «Общество антиквариатов», задачей которого является изучение средневековых памятников Англии и Уэльса.

Таким образом, уже в XVIII столетии наблюдается своеобразная дихотомия: в качестве национальной традиции в архитектуре воспринимается и традиция классическая, с одной стороны, и традиция «готическая», с другой. Термин «готическая» намеренно взят нами в кавычки. Дело в том, что это понятие в устах человека той эпохи не совпадает, конечно, с тем, что мы понимаем под этим словом сегодня.

Для современников Г. Уолпола готическим было не только все средневековое, но и вообще все неклассическое. Готическое фактически синонимично для них

⁴ Summerson J. Architecture in Britain. Harmondsworth, 1983, p.319.

⁵ «Moralists: a Philosophical Rhapsody» (1709). В русском переводе в кн.: Шефтс-бери. Эстетические опыты. М.: Искусство, 1975.

словам «дикий», «варварский». Неслучайно в литературе этой эпохи встречаются совершенно курьезные, на наш взгляд, термины вроде «китайско-готический» и им подобных. Кроме того, слово «готический» имело, безусловно, и еще один семантический оттенок: пугающий, мрачный, страшный, то есть близкий к введенной философом Э. Берком категории возвышенного⁶. Любопытен в этом отношении феномен «черного», готического романа, действие которого вовсе не обязательно разворачивается в средневековой Европе, а вот зловещие образы и леденящие душу ужасы совершенно обязательны.

Таким образом, разворачивающаяся в английском обществе дискуссия о стиле не может быть отнесена к категории спора о частных вкусовых суждениях. За понятием «стиль» стоит не больше, не меньше чем представление о верно или ложно выбранном нравственном пути нации. К этому следует добавить, что ситуация оказывается сложной и неоднозначной еще и в силу того, что классический стиль зачастую ассоциируется с католической Европой. В стране, вставшей на путь протестантизма сравнительно недавно, упреки в «папизме» воспринимаются особенно остро, поскольку подобного рода обвинения представляются отнюдь не безопасными.

Отметим и еще одну любопытную деталь. Стилистические категории в английском обществе ассоциируются не только с нравственными, но и с определенными политическими представлениями. Еще Н. Певзнер в своем классическом труде «Английское в английском искусстве» проводил мысль о том, что феномен палладианской архитектуры в Британии, равно как и феномен пейзажного парка, связан с таким явлением как вигская оппозиция⁷. Собственно длительная и упорная борьба двух английских политических партий, в результате которых то одна, то другая оказывается на определенное время у власти, начинается именно с XVIII столетия. При этом можно заметить, что, действительно, знаменитые джентльмены-дилетанты этого времени принадлежали

⁶ Burke E. «A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful», 1757. В русском переводе: Э. Берк. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979.

⁷ Певзнер Н. Английское в английском искусстве. СПб: Азбука-классика, 2004, с.209-210

в основном к партии либералов. Вряд ли это можно считать простым совпадением. Антиномия «классическое – неклассическое» прочно ассоциируется в умах современников с антиномией «космополитическое – национальное». При этом, естественно, национальные ценности вызывают одобрение у консерваторов, в то время как космополитизм неизменно связывается с известной либеральностью мышления.

Впрочем, было бы неверным думать, что грань между стилистическими пристрастиями представителей двух партий проходит в эту эпоху резко и определенно. Отнюдь нет. Тори следуют общераспространенной моде на классический вкус. Однако не они являются инициаторами этой моды. Любопытно, что и архитекторы делятся как бы на два лагеря: те, кто строят для виггов, практически никогда не строят для тори, и наоборот. Поскольку частный заказ и частная рекомендация традиционно играют в английской архитектурной практике первенствующую роль, клиентуру архитектора составляют обычно люди одного круга, принадлежащие к одной политической партии. В эпоху королевы Виктории эта политическая составляющая займет в числе мотивов, по которым выбирается стиль, еще более весомое место.

В целом в британской архитектурной мысли викторианского времени следует выделить несколько тенденций. В первую очередь, безусловно, важнейшее значение имеет резко возрастающий сейчас интерес к средневековому наследию, что дает британским исследователям возможность говорить о так называемом Gothic Revival, готическом возрождении, можно сказать, что под знаком его делается попытка выработки некоего единого стиля.

Главными трудами такого рода, безусловно, являются книги Огастеса Норманна Уэлби Пьюджина «Контрасты» (1836)⁸, «Истинные принципы готической или христианской архитектуры» (1841)⁹ и «Апология возрождения христианской архитектуры в Англии» (1843)¹⁰. Эти сочинения пронизаны поистине проповедническим пафосом. Своего рода стержнем их является определенно

⁸ Pugin A.W.N. Contrasts. L., 1836.

⁹ Pugin A.W.N. The True Principles of Pointed or Christian Architecture. L., 1841.

¹⁰ . Pugin A.W.N. An apology for the rivaval of Christian architecture in England. L., 1843.

выраженная нравственная идея. Ведь перешедший в католицизм автор полагал не более и не менее чем своим религиозным долгом строительство зданий в средневековом духе. Главная идея автора заключалась в том, что готика есть не просто набор неких устойчивых декоративных элементов (как это представлялось поколению Г. Уолпола) и не просто определенная конструктивная система, готика – христианская архитектура *par excellence*. Желая воскресить дух готики, должен воспринять дух эпохи, ее нравственные принципы.

«Контрасты» по жанру можно назвать своего рода памфлетом. Главная мысль книги – неизбежный упадок архитектуры, наступивший в Англии с введением протестантизма. Собственная большая часть ее посвящена подробному изложению истории английской Реформации. Отдав дань восхищения памятникам национального средневековья, автор затем в ярких красках описывает ужасы разорения и вандализма, постигшие католические храмы и обители в XVI столетии. Дальнейший «упадок архитектуры» представляется автору вполне закономерным последствием нарушения характера истинного богопочитания.

Однако автор не ограничивается лишь рассмотрением средневекового архитектурного наследия. Наиболее интересные, с точки зрения нашего исследования, наблюдения содержатся в заключении с выразительным названием «О плачевном состоянии архитектуры сегодняшнего дня». Здесь Пьюджин впервые высказывает мысль, которую впоследствии разовьет в «Истинных принципах христианской архитектуры»: главная беда современной архитектуры в пренебрежении принципом целесообразности. «Определяется ли проект здания его местоположением или назначением? У нас швейцарские коттеджи в равнинной стране; итальянские виллы в холодном климате; турецкий кремль служит королевской резиденцией; греческие храмы стоят на людных улицах; аукционы проводятся в египетских залах...»¹¹

Причина подобных нелепостей, по мнению архитектора, заключается в том, что и заказчик, и проектировщик руководствуются главным образом соображениями моды и конъюнктуры. В числе всевозможных архитектурных мод

¹¹ Pugin A.W. N. True Principles of Pointed or Christian Architecture. L., 1841, p.31.

присутствует и мода на готическое. За ней не стоит ни малейшего желания серьезно вникнуть в характер эпохи. Ситуация усугубляется еще и тем, что архитектурное образование в Англии носит достаточно поверхностный характер. Воскрешение форм прошлого без проникновения в дух времени не плодотворно, результат, который оно приносит, априори должен оказаться плачевным.

Дальнейшее развитие этих идей происходит в работе Пьюджина «Истинные принципы христианской архитектуры», книге, которая оказала колоссальное воздействие на развитие викторианской архитектуры, в том числе и усадебной. После нее, как пишет Дж.Г. Скотт, «подделки были... отброшены... архитекторами... Старая система прочной и подлинной конструкции...возрождена»¹². В ней ставится задача, во-первых, ознакомить современников с архитектурой западноевропейского средневековья, а во-вторых, сравнить подлинное средневековое наследие с современной архитектурной практикой в «готическом» вкусе и показать изъяны последней. Именно этот аспект труда молодого архитектора представляет особенный интерес для нашей работы. Можно сказать, что он делает сравнительно небольшую по объему книгу Пьюджина одним из ключевых текстов для всякого, кто задается целью осмыслить процессы, происходящие в английской архитектуре викторианского периода.

Сопоставляя архитектурные памятники национального средневековья с творениями современных архитекторов, Пьюджин в первую очередь обвиняет своих современников в непонимании основополагающего принципа готической архитектуры, который он формулирует следующим образом: «в здании не должно быть ни одной детали, которая не была бы обусловлена удобством, конструкцией или назначением... все украшения служат обогащению основной конструкции здания... малейшая деталь призвана иметь какой-то смысл или служить какой-либо цели... конструкция же должна зависеть от материала»¹³.

Пьюджин предполагает существование в готической архитектуре незыблемых канонов. «Тот, кто пытается работать в этом славном стиле, не имея четкого

¹² Scott G.G. Op.cit., p.112

¹³ Pugin A.W. Op.cit., p.1.

представления о его неизменных правилах, - с уверенностью замечает он, - обречен на жалкий провал»¹⁴. В этом архитектор, безусловно, мыслит так же, как мыслили некогда палладианцы века-предшественника, предполагавшие наличие такого же свода однозначных правил в классической архитектуре. Надо сказать, что подобная «каноничность» отличала далеко не всех британских архитекторов. Более того, именно в Англии неоклассицистом Р. Адамом чрезвычайно рано была выражена мысль о том, что деталь в классической архитектуре может приобретать бесконечно разнообразные формы в зависимости от контекста.

Попытка осмыслить готическую архитектуру как некую стройную систему с присущими ей правилами и закономерностями делались в Англии задолго до Пьюджина. Достаточно вспомнить вышедшую еще в первой половине XVIII столетия книгу Бэтти Лэнгли «Готическая архитектура, улучшенная правилами и пропорциями» (1742). Однако налицо существенное различие в подходах. Если автор палладианской эпохи пытался «облагородить» «варварское» наследие, подчинив его привычным закономерностям классической архитектуры, то Пьюджин со всей добросовестностью пытается вникнуть в систему архитектурного мышления средневековой эпохи и донести ее принципы до своих современников.

Такой подход, в конце концов, приводит автора к размышлениям уже не столько о формальных категориях, сколько о том нравственном смысле, который стоит за ними. По мысли автора, формы готической архитектуры идеальным образом отражают тот миропорядок, который был характерен для христианского и, конкретно, для католического менталитета. «Правдивость» средневековых памятников в отличие от «лживости» современной «готики» проистекает, по мысли автора, из того, что в первом случае архитектурные формы отражают определенный образ жизни, стоящий за ними, в то время как во втором они выбираются произвольно и не имеют фактически никакой связи с образом жизни, который ведут владельцы.

В первую очередь «лживым» представляется архитектору современный планировочный принцип. Вместо того чтобы «соотносить план здания с его

¹⁴Ibid, p.17.

нуждами, здания подгоняют под определенный план»¹⁵. Модная на рубеже веков живописность (пикчуреск) шла по этому же пути и потому носила искусственный характер. Однако недостатки современной архитектуры не ограничиваются только предпочтением абстрактного планировочного и объемно-пространственного решения функциональности. Вся система архитектурного решения от планировки вплоть до декора проникнута духом фальши.

В подтверждение своей мысли Пьюджин приводит ряд примеров. Под огонь его критики попадает Фонтхилл, «аббатство, в стенах которого не было слышно ни одной молитвы»¹⁶. Он с язвительной насмешкой пишет о модной в эпоху романтизма «замковой» архитектуре: «С одной стороны дом укреплен парапетами, амбразурами, бастионами и демонстрирует мощную оборону, а за углом находится открывающийся в основные помещения этого здания зимний сад, через который кавалькада всадников во мгновение ока может проникнуть в самое сердце этой «крепости»»¹⁷. «Караульни без оружия и караульных... донжоны, в которых помещены гостиные, будуары и элегантно отделанные покои; караульные башни, в которых спят служанки, и бастион, в котором дворецкий чистит блюдо: все это лишь маска, а все здание - плохо скрываемая ложь»¹⁸.

Современный архитектор выбирает себе образец для подражания, совершенно не сообразуясь с тем, что с точки зрения функции здания его проект не имеет с ним ничего общего: «Ничто не считается готическим, если только оно не найдено в какой-нибудь церкви»¹⁹. Проистекающие отсюда нелепости очевидны. В первую очередь, это чудовищный перебор в количестве деталей, которыми насыщается «готический» интерьер: «ниши, пиннакли... табернакль на манер какой-нибудь часовни или церкви»²⁰.

Кроме того, архитектор удивляется, почему в качестве образца наиболее часто используются позднеготические памятники, как, скажем, капелла Генриха VII в

¹⁵ Ibid, p.52.

¹⁶ Ibid, p.49.

¹⁷ Ibid, p.49

¹⁸ Ibid, p.49

¹⁹ Ibid, p.35

²⁰ Ibid, p.34.

Вестминстере, где соотношение конструкции и декорации изменяется за счет того, что последняя становится самодостаточной. Однако наибольшее возмущение вызывает у него увлечение современников елизаветинской архитектурой с ее «бессмысленным конгломератом... форм, подчиненных регулярному стилю, названному в честь женщины-тирана»²¹.

В данном случае такая активная неприязнь Пьюджина к королеве, разумеется, объяснима тем, что как католик он не мог не считать ее роль в истории своей страны роковой и зловещей. Однако следует заметить, что католицизм автора сочетался у него с ярко выраженным патриотизмом и настаиванием на принципах национального своеобразия. В то время как обращение к классическим формам в архитектуре зачастую в истории Англии влекло за собой подозрения в папистских симпатиях, для Пьюджина итальянизирующий стиль является выражением опять-таки лживости, фальши: «Что делает итальянский дом в Англии? Разве есть малейшее сходство между нашим и итальянским климатом? Ничуть...»²². «Мы не итальянцы, мы англичане. Своего рода уродливый греческий стиль покорило большинство городов современной Европы»²³, в то время как каждый англичанин призван «воскрешать национальные чувства и национальную архитектуру»²⁴. Таковы задачи, которые Пьюджин ставит и перед собой, наглядно воплощая их в своей архитектурной практике.

Заметим, что проповедуя свои идеи, О.Пьюджин делает попытку предложить английскому читателю излюбленный им готический стиль в качестве своего рода противоядия дурному вкусу господствующей эклектики. Именно готика предлагается в качестве единственно верного образца, поскольку она, по мысли автора, представляет собой, во-первых, по-настоящему христианский и, во-вторых, что не менее важно, подлинно национальный стиль. Рациональность и логичность проекта и, в силу этого, отказ от симметричного построения, функциональность и выявление назначения каждого элемента в фасадной композиции здания,

²¹ Ibid, p.62.

²² Ibid, p.46

²³ Ibid, p.47.

²⁴ Ibid, p.48.

делающие невозможным сокрытие их различными украшениями, - таковы основные постулаты автора. Таким образом, вводится понятие правдивости в архитектуре, что свидетельствует о том, что архитектура оценивается им категориях не только, и даже не только эстетических, но прежде всего этических.

Влияние идей О. Пьюджина не ограничивается лишь ранневикторианским временем, но распространяется едва ли не на весь долгий период царствования королевы Виктории. «Именно он показал нам, - замечала «Таймс», - что наша архитектура оскорбляет не только законы красоты, но и законы нравственности»²⁵. Один из крупнейших архитекторов викторианской эпохи, Дж.Г. Скотт, в своих «Личных и профессиональных воспоминаниях» пишет о впечатлении, произведенном на него от знакомства с трудами теоретика готического возрождения следующее: «Статьи Пьюджина взволновали меня до неистовства, и я неожиданно почувствовал себя подобно человеку, проснувшегося от долгого лихорадочного сна, во время которого он не осознавал, что делается вокруг него»²⁶.

Архитектор Джордж Гилберт Скотт (1811-1878) был младшим современником О.Пьюджина и приверженцем его идей. Это один из крупнейших архитекторов викторианского времени, а также одна из наиболее ярких фигур Готического возрождения в Англии, глава крупнейшей в то время архитектурной мастерской, которой было выпущено более 800 проектов. Наибольшее число их - церковные и общественные здания, а также многочисленные проекты реставраций. Однако и в области жилой архитектуры Дж.Г. Скотт оставил немалый след, занимаясь проектированием и перестройкой как городских, так и загородных домов.

Дж.Г. Скотт отличался феноменальной работоспособностью, находя время при весьма напряженной профессиональной деятельности для писательских трудов. Его перу принадлежит ряд книг по теории и истории архитектуры, таких как «Заметки о светской и жилой архитектуре настоящего и будущего» (1857)²⁷, «Лекции о возникновении и развитии средневековой архитектуры» (1879, в двух

²⁵ Crook J.M. The Dilemma of Style: Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern. Chicago, 1987, p.52-53.

²⁶ Scott G.G. Personal and Professional Recollections. L., 1879, p.88.

²⁷ Scott G.G. Personal and Professional Recollections. L., 1857.

томах)²⁸, а также «Личные и профессиональные воспоминания» (1879)²⁹.

«Заметки о светской и жилой архитектуре настоящего и будущего» написаны в эпоху, на которую приходится пик увлечения готическими мотивами в викторианской Англии. В своем сочинении он пытается дать оценку процессам, происходящим в современной строительной практике, а также осмыслить задачи, стоящие перед архитектором, собирающимся проектировать частный дом.

Автор отстаивает необходимость подчеркнуть в облике здания социальную значимость владельца. Развивая эту мысль, архитектор пишет: «тот, кто благословлен богатством, должен не колеблясь использовать его в должной степени»³⁰. Он рассматривает различные типы жилья: поместья, дома среднего класса и бедняков, а также всевозможные общественные здания. Выход из состояния упадка, в котором, по мысли автора, находится, в отличие от церковной, светская архитектура, связывается Скоттом также с развитием готического стиля, поскольку именно готике присущи свобода, артистизм, способность приспособиться и к потребностям общества, и к использованию новых материалов и конструкций³¹. Далее подробно обсуждается, как выстроить образ готического загородного дома, рассматриваются проблемы фасадной композиции, интерьеров, уделяется внимание различным деталям сооружения, таким как лестницы, камин и прочее.

Однако содержание «Заметок о светской и жилой архитектуре...» не ограничено только усадебной архитектурой: предметом изучения становятся общественные и жилые постройки, как городские, так и загородные. Книга, безусловно, написана под впечатлением от трудов О.Пьюджина. Неслучайно одна из первых ее глав посвящена готическому возрождению в Англии, а в конце ее содержится очерк о влиянии средневековой архитектуры Италии на современную практику строительства.

Стилистика книги, авторские рассуждения, изобилующие риторическими

²⁸ Scott G.G. Lectures on the Rise and Development of Medieval Architecture. V.1-2. L., 1879.

²⁹ Scott G.G. . Personal and Professional Recollections. L., 1879.

³⁰ Scott G. Remarks on Secular and Domestic Architecture Present and Future. L., 1857, p.142.

³¹ Ibid, p.35.

фигурами, близки по своему характеру сочинениям автора «Истинных принципов христианской архитектуры». Однако, поскольку Дж.Г. Скотт постоянно был активно занят в области практического строительства, это не могло не наложить отпечатка на его сочинение. В первую очередь архитектора занимает, как и насколько могут быть использованы на практике предложенные О. Пьюджином принципы.

Так, в частности, автором рассматривается одна из важнейших идей теоретика готического возрождения, идея о том, что архитектура призвана быть правдивой. Подобная правдивость предполагала не только отсутствие расхождения функции здания с его стилистикой, фасадной композицией и планом, внешнего облика здания и его интерьерного убранства. Она также предполагала выявление естественных свойств материала и отказ от какой-либо имитации. В этом отношении автор дает в целом достаточно нелицеприятную характеристику современной британской архитектуре: «Как в области морали нет ничего столь ясно указывающего на деградированное состояние общества, как упадок правдивости и распространение обмана, так и в искусстве самые верные признаки деградации – пренебрежение реальностью и правдой, и общее принятие систем обмана и лжи. Если следовать этому принципу, загородная архитектура нашего дня действительно показательна. Лживость кажется укоренившейся в самой ее сердцевине. Она угнездилась в каждой области архитектуры, ей пронизан всякий замысел наших зодчих, занимающихся загородным строительством ... ненадежность и отсутствие принципов ... остается незамеченной в области архитектуры, потому что не считается здесь моральным преступлением, а полагается честным и открытым полем для свободного упражнения вкуса в подлогах, которые так глубоко укоренились в каждой ветви нашего общества»³².

Под лживостью Дж.Г.Скотт подразумевает, в первую очередь скрывание подлинной фактуры материала и имитацию чужеродной этому материалу фактуры: «Не только наши кирпичные дома покрываются цементом, имитирующим любой вид конструкции, любую архитектурную деталь, свойственную камню, -

³² Ibid, p. 235.

кирпичные арки похожи на каменные, а в некоторых случаях каменные искусно имитируют кирпичные, - гипс, дерево или бумага окрашиваются, чтобы быть похожими на мрамор и гранит, - дешевая древесина имитирует дорогую, металл выглядит как камень или дерево, а дерево как металл, бумага, как плитка, словом, все на свете кажется не тем, что оно есть на самом деле»³³.

За этой особенностью современной практики строительства скрыт, по мысли автора, и более серьезный структурный дефект: «Добрая половина того, что делается в нашей области - простое подражание чему-то уже бывшему в архитектуре. Добрая половина ремесленных навыков тратится на ложные копии ... и гораздо больше, чем половина всего, что вы видите, - это не то, чем кажется быть ... не в материалах, строительстве и декоре только проявляет себя эта болезнь: проекты наших зданий часто сами по себе лживы. Здания кажутся не тем, чем что они являются на самом деле. Характер фасада составляет разительный контраст с теми частями здания, что не столь заметны и выдают тот факт, что здание принадлежит к совершенно иной категории: архитектура не только не возникает как результат конструкции, но создает о ней ложное впечатление. Вместо честного обращения с необходимыми частями архитектурной композиции, все делается так, чтобы они походили на нечто иное, что не является ни необходимым, ни уместным»³⁴.

Дж.Г. Скотт задается весьма сложными вопросами: что есть имитация? Где границы истинного и ложного в архитектуре? Возможно ли их провести? Не условны ли наши представления об этих границах? А если они условны, то не означает ли это, что требования сторонников готического возрождения «чистой воды пуризм»? В этом сочинении невозможно найти однозначные ответы на подобные вопросы. Как архитектор-практик Дж.Г. Скотт прекрасно понимал, что в каждом конкретном случае ответы на них зависят лишь от вкуса и интуиции проектировщика. На практике они далеко не всегда служили архитектору безупречную службу. Однако само желание добросовестно разобраться в подобных

³³ Ibid, p. 236.

³⁴ Ibid, p. 236-237.

вопросах в известной степени было своего рода противоядием против дурного вкуса в эпоху господства исторических стилей.

Автор честно признает, что на практике определить, где имитация одного материала средствами другого допустима, а где нет, достаточно проблематично: «нам часто предлагают сложный вопрос о границах, которые отделяют правду от лжи, основываясь на том, что не всегда их возможно точно определить; а дальше торжественно заявляется, что если мы не можем решить этот вопрос, если мы клеймим как ложь то, что не может вызывать возражений или признаем правдивым то, что, как кажется, содержит элемент притворства – мы, выходит, сразу отказались от своих принципов, и признаем точку зрения наших противников, а именно, что в искусстве нет такой вещи, как истина или ложь. Когда, например, мы возражаем против раскраски хвойной древесины для того, чтобы она выглядела как дуб, нас спрашивают, что мы думаем о позолоте; и если мы защищаем это, сразу же говорят, что если мы можем сделать дерево или камень похожими на золото, конечно, мы можем сделать хвойное дерево похожим на дуб или гипс на камень! .. Если мы будем спорить против облицовки, нам указывают на древнюю практику облицовки стен мраморными плитами; и еще сотню таких примеров можно привести ... и, возможно, мы в конечном итоге окажемся перед фактом, что наше рвание за правду и против притворства - это чистый воды пуризм, который легко довести до абсурда»³⁵.

Переходя далее к вопросам архитектурной практики, автор последовательно рассматривает проблемы материала фасадного оформления и интерьерной отделки, подробно останавливаясь на различных типах зданий. Отдельная глава посвящена проблеме реставрации, которой архитектор занимался достаточно много.

Дж. Г. Скотт оставил после себя также «Личные и профессиональные воспоминания», являющиеся интереснейшим документом художественной жизни эпохи. Особенный интерес представляет его рассказ о своей поездке 1851 года в Италию. В первую очередь обращает на себя внимание маршрут этого путешествия

³⁵ Scott G. Remarks on Secular and Domestic Architecture Present and Future. L., 1857, p. 239.

по северной и центральной части страны. Он начинается в Венеции, где автор встречает Дж.Рескина и под его влиянием увлекается средневековой архитектурой этого города: «Мои впечатления от собора Св.Марка были сильнее, чем я способен описать... Венецианская готика, за исключением дворца дождей, сначала разочаровала меня, но постепенно впечатляла все больше и больше»³⁶. Далее путешественник направляется в Падую, Верону, Мантую, Модену, Болонью, Сиену, Пизу, Геную, Павию, и наконец, Милан, везде делая подробные зарисовки. Таким образом, очевидно, что география итальянских путешествий заметно расширяется, а приоритеты расставляются по-новому: не столько классическое наследие, сколько средневековое и раннеренессансное привлекает приезжающих в Италию англичан. Впоследствии, как признавался сам Дж.Г.Скотт, впечатления от этой поездки получили отражение в иллюстрациях к его работе об архитектуре дома, где автор активно вводит в свои проекты детали, обязанные своим происхождением итальянской, а также хорошо знакомой зодчему французской архитектуре³⁷. Сам архитектор полагает, что увлечения иностранными влияниями в викторианской «готической» архитектуре начались примерно с середины 1840-х гг., в то время как до этого периода она была «в основном английской»³⁸. При этом он считает, что немалую роль в этих изменениях его личного вкуса сыграли неоднократные поездки на Континент, в том числе в Германию и Францию, не описанные, к сожалению, в книге его воспоминаний в отличие от вышеупомянутого итальянского путешествия.

Воспоминания оставил также и архитектор Р.Бломфилд (1932)³⁹, а Б.Ферри написал мемуары об О. Пьюджине (1861)⁴⁰, представляющие весьма интересный материал для историков готического возрождения. Но основным источником по этой теме, безусловно, является вышедшая в свет в 1872 году книга Ч. Истлейка «История готического возрождения»⁴¹, появившаяся в тот момент, когда

³⁶ Scott G.G. Personal and Professional Recollections... p.159.

³⁷ Ibid, p.178.

³⁸ Ibid, p.202

³⁹ Blomfield R. Memoirs of an Architect. L., 1932.

⁴⁰ Ferrey B. Recollectiona of A.N. Pugin and His Father A.Pugin. L., 1861.

⁴¹ Eastlake C.L. A History of the Gothic Revival. L., 1872. (Reprint: NY., 1970).

викторианская архитектура прошла уже значительный путь развития. Ее автор, архитектор Чарльз Истлейк (1836-1906), был тесно связан с Движением Искусств и Ремесел и выступал популяризатором идей Уильяма Морриса, что нашло свое отражение в созданном им практическом руководстве «Заметки о вкусе в области мебелировки, обивки и прочих деталей» (1868)⁴². Целью написания монографии была попытка осмыслить процессы, произошедшие в английской архитектуре за последние тридцать-сорок лет. Ценность этого исследования заключается в том, что автор сам в определенной степени был среди участников этого описанного им процесса, хотя и принадлежал к младшему поколению адептов готического возрождения. Поскольку книга писалась, так сказать, по свежим следам недавних событий, у автора была возможность обратиться непосредственно к довольно широкому кругу архитекторов, которые дали материал, необходимый для такого рода исследования.

Однако автор не ограничился только викторианским временем, но начав с позднего средневековья, практически создал краткий обзор британской архитектуры, делая акцент именно на «готицизмах», которые имели место быть в Англии и в семнадцатом, и в восемнадцатом столетии, и в эпоху романтизма. Таким образом, лишь в восьмой главе своей книги он начинает подробный рассказ, снабженный множеством примеров и биографическими подробностями, об истории готического возрождения. Он пристально изучает теоретические труды наиболее значимых для этого направления авторов, О. Пьюджина и Дж. Рескина, а также сопоставляет работы британских архитекторов с творчеством их французских коллег.

Вопрос, который чрезвычайно занимает автора – возможность классификации и систематизации рассматриваемого явления. Задача эта оказывается для него почти непосильной, если учесть, что автор привлекает колоссальный и весьма разнообразный материал в своем исследовании. Книга и по сей день является важнейшим источником для изучения истории викторианской архитектуры.

Весьма интересны помещенные в первой главе рассуждения автора о природе

⁴² Eastlake C.L. Hints on Househousehold Taste. L., 1874.

вторичного стиля и его принципиальном отличии от стиля первичного и вообще о самом понятии «стиль» в отношении к архитектуре XIX столетия. В качестве ответа предлагается аналогия, где развитие цивилизации уподобляется развитию человеческого индивида, неминуемо проходящего переходный период между возрастом младенческой невинности и возрастом зрелости: «Как нация, мы сделали слишком сложно устроенными, чтобы наслаждаться интуитивно. Но есть другой вид восхищения, которое мы, как и вся современная Европа может надеяться почувствовать, это то, что зависит от развития человеческого интеллекта. Изящество движений ребенка в игре в основном объясняется его абсолютной безыскусностью...Такова прелесть природы, со временем дитя будет передано учителю танцев, который со скрипкой в руке, заставит его повернуть пальцы ног наружу, уча хорошим манерам. С этого момента начинается мрачный период, когда первозданная грация утрачена, и ее место занимает неловкость...Именно такой период, как этот, - интервал между юным изяществом и зрелой красотой - переживает любое искусство во время развития цивилизации. Но вместо лет нам нужны века обучения, чтобы восстановить принципы, которые когда-то не зависели от образования, но которые не просуществовали до развития науки, или были уничтожены под влиянием ложных экономических принципов»⁴³. Именно через обучение и подражание великим образцам прошлого, по мысли автора, лежит путь выхода из кризиса, в котором оказалась архитектура в начале викторианского времени.

Любопытно, что стиль изложения Ч. Истлейка заметно отличается от стилистики его предшественников. В отличие от изобилующего риторическими фигурами текста Дж.Г. Скотта и сугубо прагматических рассуждений Р. Керра, труд которого мы рассмотрим ниже, его книга наполнена поэтической образностью. Он ведет непринужденный разговор со своим читателем, часто позволяя себе пространные отступления и экскурсы в историю архитектуры и искусства. В этом сочинении совершенно явно уже чувствуется стилистика, которая станет характерной для британских авторов, пишущих об искусстве на

⁴³Eastlake C.L. A History of the Gothic Revival, p.340-341.

рубеже веков.

Интерес к национальному средневековому наследию нашел себе отражение и в периодике эпохи. Специализированный журнал для любителей национальной старины, «The Art Journal», издавался в 1850-1880е гг. Серия «Stately Homes in England» с изображениями и описаниями старых английских загородных домов связана именно с этим изданием. Наконец, «Образцы средневековой архитектуры» публикует У. Несфилд в 1862 году, когда увлечение готической традицией уже идет на спад⁴⁴.

Рассматривая увлечение средневековьем как своего рода реакцию на развивающуюся урбанистическую цивилизацию, нельзя обойти вниманием фигуру Джона Рескина, превозносившего средневековое домануфактурное общество, поскольку, по мысли автора, в нем духовные ценности являлись преобладающими. Рескин, без преувеличения, можно сказать, был властителем дум для целого поколения англичан, и красной нитью проходящая через всю английскую эстетическую мысль идея о тесной сопряженности эстетического с этическим находит себе у этого писателя чрезвычайно яркое выражение. В основе эстетического учения Рескина лежит приверженность христианской этике. Неслучайно автор отмечает, что хорошая архитектура может быть произведением только благочестивого и праведного, а не испорченного и безбожного народа⁴⁵. Среди колоссального корпуса его трудов наиболее интересными с точки зрения нашей темы представляются «Семь светочей архитектуры» (1849)⁴⁶ и «Камни Венеции» (1851-1853)⁴⁷. Именно благодаря им широкий читатель знакомился со средневековыми памятниками Европы. В частности, благодаря последней работе произошла своеобразная переориентация внимания британской публики с памятников национальной готики в значительной степени в сторону итальянской средневековой архитектуры и раннего Возрождения.

Что же касается «Семи светочей архитектуры», то в этом сочинении автора в

⁴⁴ Nesfield W.E. Specimens of medieval architecture. L., 1862.

⁴⁵ Рескин Д. Искусство и действительность. М., 1900, с. 257.

⁴⁶ Ruskin J. Seven Lamps of Architecture. L., 1849. В русском переводе: Рескин Дж. Семь светочей архитектуры. СПб., 2007.

⁴⁷ Ruskin J. Stones of Venice. L., 1853. В русском переводе: Рескин Дж. Камни Венеции. СПб., 2009.

наибольшей степени занимают проблемы нравственности, что находит себе отражение в сформулированных им ориентирах, «светочах», освещающих зодчему истинный путь. Такие требования Рескина, как выявление подлинного характера материала и предпочтение ручной работы машинной также находятся в прямой связи с этическим кредо автора.

Однако в вопросе выбора стиля Рескин оказывается значительно менее радикален, нежели Пьюджин, допуская сочетания элементов различных эпох в одном архитектурном сооружении. Думается, это, наряду с тем фактом, что Рескин выступал от лица протестантского большинства, готового теперь ассоциировать готику в целом с идеями нравственности и благочестия, в то время как Пьюджин представлял маргинальную в Англии группу приверженцев католицизма, во многом способствовало колоссальной популярности его идей. Со временем убеждения писателя претерпели значительную трансформацию. Утрата веры, в которой он вырос, привела к тому, что в более поздних сочинениях религиозные темы и образы исчезают, а объектом религиозного поклонения становится, как это было еще в романтической традиции, само искусство. Однако и образ мышления, и стиль рассуждений остаются прежними, порожденными атмосферой набожного семейного воспитания.

В отличие от восторженного неопита Пьюджина, Рескин прочно укоренен в протестантской традиции евангелического толка. Это определило эстетические приоритеты, устойчиво сохранявшиеся у этого автора на протяжении всей его жизни. Так, например, он совершенно отказывается понимать и воспринимать барочную архитектуру. Классическая традиция в целом остается для него языческой и, следовательно, неприемлемой. Ей он решительно противопоставит средневековое искусство и архитектуру и, в частности, готику.

Заметим, кстати, что в отрицании европейской архитектурной традиции Нового времени Рескин следует тенденции, издавна существовавшей в протестантской Англии. Следование современным тенденциям европейской архитектуры достаточно часто порождало такого рода подозрения у радикальных протестантов. Однако для подобных нонконформистов и всякое церковное искусство вообще

было своего рода ересью. Поэтому предпочтение готической архитектуры, рожденной в лоне Католической Церкви, «язычеству» архитектурной традиции Нового времени требовало со стороны автора серьезных обоснований. Ими Рескин и занимается в своем труде «Семь светочей архитектуры» в главе «Светоч жертвы»⁴⁸. Любопытна сама система аргументации писателя. Он прибегает здесь к так называемому методу символической интерпретации текста. Метод этот был весьма распространен, усваивался детьми еще со школьной скамьи и заключался в том, чтобы усмотреть за ветхозаветным текстом целый пласт разнообразных прообразов и смыслов. В данном случае Рескин апеллирует к образу храма Соломона, дабы доказать, что традиция украшения святыни является не языческим суеверием и идолопоклонством, а, напротив, благочестивой жертвой.

Значение Рескина как одного из крупнейших теоретиков готического возрождения было очевидно уже современникам писателя. Так, Ч. Истлейк в своей «Истории готического возрождения» посвящает ему целую главу. Как замечает Ч. Истлейк, «никогда, с тех пор как стрельчатая арка была отодвинута на задний план безобразной архитектурой Тюдоров... готическая архитектура не становилась столь популярной в этой стране, как в то время, когда она была воспета его пером»⁴⁹. В своей восторженной любви к средневековому наследию автор находит себе многочисленных единомышленников среди молодого поколения архитекторов: «Студенты, всего год назад смотревшие на Пьюджина как на своего вождя и сформированные в своем восприятии искусства «Экклезиологистом», нашли для себя новую сферу интересов и жадно устремились в нее, - пишет Истлейк, - они делали проекты, в которых широко использовали элементы итальянской готики: церкви с куполами Сан Марко...общественные здания с арками и... колоннами палаццо Дожей... дома... с окнами Ка д'Оро... Они ехали в Венецию и Верону не затем, чтобы изучать работы Сансовино и Санмикеле, а затем, чтобы зарисовывать гробницу Скалигеров...»⁵⁰.

Однако, несмотря на это, подавляющее большинство архитекторов можно

⁴⁸ Рескин Дж. Семь светочей архитектуры... с.55.

⁴⁹ Eastlake Ch. L. A History of the Gothic Revival. L., 1970, p.278-279.

⁵⁰ Ibid, p.272.

обозначить как приверженцев историзма. Этот подход, практиковавшийся огромным количеством зодчих, находит себе теоретическое обоснование в сочинении архитектора Роберта Керра «Дом джентльмена или как спланировать английское жилье, от дома причта до дворца» (1865)⁵¹. Профессиональная деятельность Роберта Керра (1823-1904) в первую очередь связана именно с областью загородного жилого строительства, помимо наиболее известной его работы в этой области, загородного дома Бер Вуд в Беркшире (Bearwood, Berkshire, 1865-1874), его авторству принадлежат проекты таких домов, как Лингсфилд в Саррее (Lingsfield, Surrey, 1862), Дансдейл в Кенте (Dundsale, Kent, 1863), Эскот Хит в Беркшире (Ascot Heath, Berkshire, 1868) и др. Р. Керр также занимался активной общественной и педагогической деятельностью. В 1847 году совместно с Ч. Греем им была основана Архитектурная Ассоциация, задачей которой стало предоставить начинающим архитекторам возможность получить систематическое профессиональное образование. Р. Керр принимал активное участие в деятельности Королевского Института Британских Архитекторов (RIBA) и в течение тридцати лет являлся профессором архитектуры Кингс Колледж в Лондоне. Как и Дж.Г. Скотт, он уделял время писательским трудам, обобщая в них свой богатый практический опыт.

В отличие от книги Дж.Г. Скотта «Дом джентльмена...» имеет в первую очередь практическую направленность. Его задача – проинструктировать читателя в отношении проектирования жилища, рассмотрев этот процесс от начала до конца. Важным моментом для понимания работы Р. Керра является то, что книга адресована не профессионалам, а заказчикам, которые могут быть совершенными профанами в области архитектуры. Цель автора – облегчить клиенту общение с архитектором, дав ему необходимые сведения о предмете.

Книга является, на наш взгляд, наиболее полной энциклопедией загородного домостроения, выпущенной в свет в викторианское время. Капитальный труд Р. Керра состоит из пяти частей. Это своего рода учебное пособие, руководствуясь которым можно было выстроить загородную резиденцию любого масштаба и с

⁵¹ Kerr R. The Gentleman's House, or, How to Plan English Residences, From the Parsonage to the Palace. L., 1865.

самой разной сметой. Открывая свое сочинение историческим обзором памятников британского усадебного строительства, автор сопровождал его замечаниями, касающимися рационального распределения пространств и комфорта. Архитектор выделил основные принципы, которые следует соблюдать при планировании: приватность, комфорт, удобство, компактность, элегантность и многие другие. Затем следуют рекомендации по благоустройству и оформлению отдельных помещений, таких как входы, лестницы, комнаты частные и парадные, а также всевозможные служебные помещения, как находящиеся внутри дома, так отдельно стоящие. Вопросы сметы, выбора местоположения дома, его технического оснащения (а именно в это время такие достижения как лифты, вентиляция, канализация и водопровод, электричество и газ активно внедряются в наиболее «продвинутых» домовладениях), а также советы по разбивке сада и переносу старого дома на новое место включены в это издание.

Если с точки зрения плана Керр в качестве предпочтительного называет совершенно определенный, уходящий своими корнями еще в средневековье тип прямоугольного блока с крыльями⁵², то в вопросах выбора стиля он оказывается фактически сторонником эклектики. Рассматривая десяток стилей⁵³, автор анализирует как их преимущества, так и недостатки с учетом таких соображений, как расположение дома, стоимость сметы, местоположение и т.д.⁵⁴

Любопытно, как автор оценивает современную ему архитектурную практику. Констатируя кардинальные перемены в области архитектуры, в том числе жилой, автор, как истинный викторианец, находит вполне прагматическое объяснение подобной ситуации: сильно изменившееся жизнеустройство не оставляет камня на камне от прежней планировочной системы, а она, в свою очередь формирует образ дома в целом.

Устройство жилища для человека викторианской эпохи увязано с его представлением о своем социальном статусе. Неслучайно вступительная глава второй части книги начинается с рассуждения автора о доме джентльмена как о

⁵² Op.cit., p.53.

⁵³ Op.cit., p.343.

⁵⁴ Op.cit., p.343.

своеобразном *comme il faut*: «Дом джентльмена - общее определение, которое мы используем в качестве технического термина (просто потому, что оно используется в обычном разговоре, обозначая предмет, идею которого не так уж и легко выразить) - конечно, подразумевает, что мы ни в коем случае не рассматриваем низкокачественные жилища, такие как коттеджи или фермы. Но, в то же время, нет необходимости или даже нежелательно применять этот термин в узко ограниченном смысле. Вопрос не в величии, не в количестве декора; не в локальных или индивидуальных особенностях: подразумевается целый класс жилых построек, в которых существуют, несмотря на бесконечное разнообразие размеров, определенные обязательные элементы, расположенные всегда одинаково; основываясь на том, что в определенном смысле не меняется на Британских Островах, а именно бытовых привычках утонченных людей. Нам на практике знакомо, что есть дома, где жилые помещения невелики, а смета была весьма ограниченной, но чей план, тем не менее, таков, что лица, которые привыкли к хорошему обществу, оказываются здесь в своей тарелке; и есть другие, достаточно больших размеров, строительство которых повлекло за собой немалые расходы, но все это, как и тщательно продуманный декор, не смогло придать зданию характер дома джентльмена»⁵⁵. В целом же эта глава дает наиболее совершенный, на наш взгляд, пример того, каким образом планировка викторианского загородного дома подвергается жесткому структурированию и классификации, исходя из цели наиболее совершенного функционирования организма дома в целом.

Один из разделов книги целиком и полностью посвящен чрезвычайно сложной и болезненной для эпохи проблеме стиля. Начинается он с блистательного диалога между архитектором и заказчиком, где с поистине британским остроумием вскрывается парадоксальная ситуация несоответствия многообразных стилистических возможностей, предлагаемых клиенту проектировщиком, и его реальных потребностей: «В каком стиле архитектуры вы построите свой дом? Вопрос, распространенный в наши дни не только в Англии, но и повсеместно... Сам

⁵⁵ Ibid, p. 63

архитектор обычно задает этот вопрос клиенту в начале их общения; и если клиент будет неопытен в этих делах, он может быть несколько удивлен, узнав, что от него ожидают. Услужливый проектировщик не заботится о том, что он должен сделать выбор из полдюжины преобладающих «стилей», более или менее антагонистичных друг другу, каждый из которых имеет своих приверженцев и противников, и, вероятно, когда он начнет их рассматривать, все станет еще более непонятно ему, поскольку чем дольше он их рассматривает, тем становится очевиднее, что они могут противоречить друг другу. Изумленный джентльмен может рискнуть предположить, что он хочет только простой уютный дом, «совсем не в стиле... кроме удобного стиля, если таковой будет». Архитектор соглашается; однако все стили удобны. «Сэр, Вы платите, и поэтому должны выбирать стиль; вы выберете стиль вашего дома так же, как вы выбираете вашу шляпу... классический, с колоннами или без, с арками... сельский или гражданский, или дворцовый; вы можете выбрать разнообразные варианты елизаветинского стиля; или ренессансного; средневековое в любом из его многообразных форм, одиннадцатый век или двенадцатый, тринадцатый или четырнадцатый, как вам угодно, светский или церковный, и еще много всякой всячины». «Но, на самом деле, я бы предпочел не выбирать. Я хочу обычный, солидный, уютный подходящий джентльмену дом; и, позвольте я повторю, я не хочу никакого стиля вообще. Я бы очень хотел обойтись без стиля; смею сказать, что это будет стоить множества денег, и мне, скорее всего, не понравится. Посмотрите на меня; я человек простой; я не чувствую себя человеком ни классической, ни елизаветинской эпохи; я также не осознаю, что я ренессансный человек, и я уверен, что и не средневековый; я не принадлежу ни к одиннадцатому веку, ни к двенадцатому, ни к тринадцатому, ни к четырнадцатому; я не феодал, не монах, не схоластик, не клирик и не археолог ... мне очень жаль, но если бы Вы любезно приняли меня таким, каков я есть, и построили бы мой дом в моем собственном стиле...»⁵⁶

Р. Керр констатирует ситуацию, в которой, с одной стороны, заказчики чрезвычайно озабочены обликом своего жилища, с другой стороны, находятся в

⁵⁶ Ibid, p.341

определенном недоумении и растерянности, связанными с тем, что впервые в истории британской архитектуры возникает возможность столь широкого стилистического выбора. Однако, поскольку книга прежде всего носит характер практического руководства, автор, не задерживаясь слишком долго на теоретических рассуждениях, переходит к краткому и весьма наглядному, поскольку оно сопровождается иллюстрациями, объяснению того, какие стили существуют и каким образом осуществлять выбор. Текст Р. Керра дает нам представление о достаточно развитой, но еще совершенно неустоявшейся терминологии, которой пользовались в это время викторианские архитекторы. Любопытно, что автор широко использует термин «живописный» (picturesque), широко употреблявшийся в Британии в эпоху романтизма. Наконец, весьма показательным, что обсуждая факторы, влияющие на выбор стиля, автор, как и большинство его современников, решительно настаивает на первичности комфортного планировочного решения, критикуя с этой точки зрения недостатки проекта в классическом вкусе.

По своей монументальности и тщательной изощренности в обсуждении всех деталей жизнеустройства книга Р. Керра сродни викторианским усадебным домам, с их необычайно рационально продуманным планировочным устройством, следствием чего, насколько бы парадоксально это ни звучало, становится его чудовищная громоздкость и усложненность.

Аналогичными по характеру являются и издание Дж. Лаудона (1863)⁵⁷ и руководство, написанное Ч. Истлейком (1867)⁵⁸. Вообще, во второй половине столетия появляется огромное количество практических руководств, позволяющих выбрать и приспособить один из многочисленных вариантов архитектурного решения к индивидуальной ситуации застройщика.

Огромная роль в распространении новых архитектурных идей принадлежала периодическим изданиям. Нами был уже упомянут журнал «The Art Journal», однако это издание не было посвящено исключительно архитектуре. Своего рода

⁵⁷ Loudon J.C. Encyclopedia of Cottage, Farm and Villa Architecture. L., 1863.

⁵⁸ Eastlake C. Hints on Household Taste. L., 1867.

зеркалом архитектурной мысли эпохи стал журнал «The Builder» (1843-1966), где публиковались новости строительства, очерки об архитектуре, в том числе и современной, и об архитекторах. Туда отправлялись архитекторами новые проекты, в том числе и усадебных домов.

В 1896 году появилось созданное Эдвардом Хадсоном периодическое издание «Country Life». Журнал не носил характера профессионального издания, значительная часть его была отведена светской хронике, однако поскольку учредитель издания был покровителем и заказчиком архитектора Э. Лаченса, существенное место занимали здесь и рассказы о поместьях, старых и современных, сопровождавшиеся планами и иллюстрациями. Журнал издается и по сей день и не потерял своей актуальности. В XX столетии в нем неоднократно публиковались такие видные историки архитектуры, как Дж. Саммерсон, Н. Певзнер, М. Жируар и многие другие. В 1896 году также появился журнал «Architectural Review». Подобно «Country Life» он существует и поныне, являясь ценным источником информации о зодчестве викторианского времени⁵⁹.

Памятники английской архитектурной мысли викторианского времени неоднократно подвергались исследованию в следующем, XX столетии. В первую очередь, безусловно, следует назвать фундаментальный труд Н. Певзнера, посвященный английским текстам об архитектуре, появившимся в XIX столетии (1972)⁶⁰. Этому же ученому принадлежит и еще одна работа, посвященная двум известнейшим авторам XIX столетия, Дж. Рескину и Э.Э. Виоле-ле-Дюку (1969)⁶¹, которых он сопоставляет, исходя из собственной методологии «географии искусства», противопоставляя «английскость» одного автора «французскости» другого. Н. Певзнеру посвящает Дж. Саммерсон свое исследование «Об архитектуре: эссе об авторах и текстах» (1968)⁶².

Вообще, безусловно, готическое возрождение и такие его протагонисты как О.

⁵⁹ Так, например, именно в этом издании появилась весьма важная статья о Ф.Уэббе: Jack G. An Appreciation of Philip Webb // Architectural Review. L., 1910, v.38, p.1-6.

⁶⁰ Pevsner N. Some Architectural Writers of the Nineteenth Century. Oxford, 1972.

⁶¹ Pevsner N. Ruskin and Viollet-le-Duc: Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture. L., 1969.

⁶² Summerson J. Concerning Architecture: Essays on Architectural Writers and Writing Presented to Nikolaus Pevsner. L., 1968.

Пьюджин и Дж. Рескин и в XX столетии остаются главным объектом внимания авторов, посвящающих свои труды архитектурной мысли Англии XIX столетия. Достаточно назвать монографии Э.Боекс (1957)⁶³ и Дж.Ф. Уайта (1962)⁶⁴. Это создает несколько одностороннее представление о британской архитектурной теории викторианского времени, такие значительные фигуры, как Дж.Г. Скотт, Р.Керр, Ч.Истлейк еще не становились предметом специального исследования, труды первых двух авторов переиздавались только в викторианское время. Перевод и научный комментарий этих работ остается задачей будущего, переведенные нами выдержки из них приводятся в Приложении.

Историография

Приступая к рассмотрению существующей на сегодняшний день научной литературы, посвященной викторианскому загородному дому, следует сделать несколько предварительных замечаний. Поскольку английская усадьба – одна из излюбленных тем у британских историков архитектуры, к ней в своих работах неоднократно обращались такие крупнейшие английские исследователи, как К. Кларк⁶⁵, Дж. Саммерсон⁶⁶, Н. Певзнер⁶⁷ и многие другие. По этой теме выпущено большое количество каталогов и справочных изданий⁶⁸. Не обойдена вниманием в британской научной литературе и проблематика викторианской архитектуры, что неудивительно, учитывая и огромное количество сохранившихся построек, и, что весьма важно, тот неугасающий интерес, который уже в течение многих

⁶³ Boex A. From Gothic Revival to Functional Form: A Study in Victorian Theories of Design. Oslo and NY, 1957.

⁶⁴ White J.F. The Cambridge Movement, the Ecclesiologists and the Gothic Revival. Cambridge, 1962.

⁶⁵ Clark K. The Gothic Revival: an Essay on the History of Taste. Harmondsworth, 1964 (1st. ed. 1928).

⁶⁶ Summerson J. The Classical Country House in Eighteenth Century England // Journal of the Royal Society of Arts, 107 (1959), p.539-87. Summerson J. Architecture in Britain 1530-1830. Harmondsworth, 1983 (1st ed. 1953). Summerson J. Heavenly Mansions and Other Essays on Architecture. NY., 1963 (1st ed.1948).

⁶⁷ Pevsner N. Buildings of England series. L., 1951-1974. Pevsner N. Richard Norman Shaw // Architectural review. LXXXIX (1941). p.41-46.

⁶⁸ Currie C.R.J., Lewis C.P. A Guide to English County Histories. Thrupp, 1997. Elton A, Harrison B., Wark K. Researching the Country House – a Guide for Local Historians. London, 1992. Fedden R. The Country House Guide: Historic Houses in Private Ownership in England, Wales and Scotland. L., 1979. Girouard M. A Country House Companion. New Haven & L., 1987. Goodenough R. Researching the History of a Country House: A Guide to Sources and Their Use. Canterbury, 2008. Harris J. F. A Country House Index: An Index to over 2000 Country Houses Illustrated. Shalfleet Manor Isle of Wight, 1971. Holmes M. The Country House Described: An Index to the Country Houses of Great Britain and Ireland. Winchester, 1986. Jenkins S. England's 1000 Best Houses. Harmondsworth, 2004. Kenworthy-Browne J., Reid P., Bence-Jones M. Burke's Guide to Country Houses. L., 1978.

десятилетий вызывает викторианская эпоха. Этому периоду в британской истории и культуре посвящено несколько периодических изданий⁶⁹, британскими исследователями создан специализированный сайт⁷⁰. Богатый архивный материал (авторская архитектурная графика, акварели викторианского времени, старые фотографии) представлен в Королевском Институте Британских архитекторов в Лондоне (RIBA).

Из вышесказанного логично было бы предположить исчерпывающую исследованность заявленной темы в научной литературе. Однако это не так. Собственно, исследований, посвященных усадебному дому викторианской эпохи не столь уж и много. Любопытно, что первая книга, посвященная викторианскому дому, появилась на свет в Германии в 1904 году⁷¹. Автор, немецкий архитектор Г. Мутезиус, написал ее, основываясь на свежих впечатлениях, полученных им во время поездки в Англию. Трехтомное издание затрагивало такие проблемы, как история возрождения национальной архитектуры в Великобритании, особенности формы и декора.

В первой части своего исследования архитектор прослеживает пути развития английской архитектуры загородного жилища в контексте тех художественных процессов, которые происходят в стране во второй половине XIX столетия, в частности, большое внимание уделено Движению искусств и ремесел и, в целом, творчеству прерафаэлитов, отмечается воздействие Джона Рескина на формирование вкусов и эстетических представлений своих соотечественников⁷². Здесь же автор касается и проблемы стиля, отмечая, что к концу столетия прежнее сосуществование нескольких неостилей, таких как «готический», «ренессансный» и классический перестало устраивать архитекторов⁷³. Они пытаются синтезировать элементы разных стилистических направлений в одном проекте, отдавая при этом приоритет решению сугубо практических, функциональных задач. В качестве примера приводится творчество Р.Н. Шоу и, в частности, такой дом, как Лейс Вуд

⁶⁹ В первую очередь «Country life». Электронная версия: [https:// www.countrylife.co.uk](https://www.countrylife.co.uk).

⁷⁰ [https:// www.victorianweb.org](https://www.victorianweb.org)

⁷¹ Muthesius H. Das englische Haus. Berlin, 1904.

⁷² Muthesius H. The English House. Frogmore, 1979, p.13.

⁷³ Ibid, p.69-70.

(Leyes Wood, 1868). Г. Мутезиус также отмечает появление на рубеже веков новых направлений в жилой загородной архитектуре, связанных с именами таких архитекторов, как У.Р. Летаби и Э. Ньютон.

Во второй части своей книги автор подвергает пристальному рассмотрению такие аспекты английского частного жилища, как его расположение и окружение, типология, планировка, состав помещений и их расположение. Хотя в этой части анализируются и городские дома, в основном внимание уделяется именно загородному строительству. Любопытно также, что Г. Мутезиус был первым, кто, изучая викторианский дом, уделил существенное внимание социальным факторам, объясняя его особенности не только климатическими условиями, но и законодательством, строго регулировавшим вопросы безопасности жилища, а также особенностями общественного устройства. Так, например, автор отмечает, что существенный размер английских домов обусловлен, во-первых, желанием владельцев жить за городом подолгу и, соответственно, обустроиться там комфортно, что неизбежно влечет за собой необходимость отдать под службы значительные площади дома, а во-вторых, известной отдаленностью во многих случаях загородных домов друг от друга и от городов, что превращает дружеский визит в многодневный, требующий наличия специальных помещений для размещения посетителей⁷⁴. Также архитектор считает немаловажным фактором, способствующим развитию загородного строительства, широкое распространение практики аренды земли, при этом арендатор обладал правом строительства на арендованной земле (необходимо было лишь согласовать свой проект с ее владельцем)⁷⁵.

Наконец, третья часть капитального труда Г. Мутезиуса посвящена интерьерам английского дома. Здесь дотошно изучаются такие его элементы, как стены, потолок, пол, двери, камин, окна. В каждом случае приводятся различные возможные варианты их оформления и используемые при этом материалы. Далее каждое помещение дома (гостиная, столовая, бильярдная и т.д.) рассматриваются

⁷⁴ Ibid, p.71-74.

⁷⁵ Ibid, p.71-74.

отдельно, детально описывается меблировка каждой комнаты.

Исследование немецкого автора было впервые переведено на английский язык и издано с сокращениями только в 1979 году⁷⁶, полный же перевод книги под редакцией Д. Шарпа увидел свет уже в начале нашего столетия⁷⁷. Наличие двух переизданий в переводе на английский язык, безусловно, свидетельствует о непреходящем значении этого капитального труда: несмотря на его преимущественно описательный характер (что вполне естественно для первой монографии по теме) он собрал на своих страницах ценный фактический материал.

В самой же Великобритании, где определенное время было распространено отношение к викторианскому периоду как к эпохе господства дурного вкуса, интерес к теме впервые возникает во второй половине XX столетия, когда Р. Даттон публикует свою книгу «Викторианский дом» (1954)⁷⁸. Однако ее нельзя назвать полностью соответствующей тематике нашего исследования, поскольку она посвящена, собственно, не специфически усадебному дому викторианского времени, а викторианскому жилищу в целом.

Спустя почти четверть века эту тему продолжит книга с одноименным названием, написанная Дж. Кэлдером (1977)⁷⁹, однако более интересной, на наш взгляд, является другая его работа, посвященная схожей проблематике: «Викторианский и эдвардианский дом в старых фотографиях» (1979)⁸⁰, собравшая весьма важный документальный материал по интересующей нас теме. Значение этой работы велико в силу того, что целый ряд памятников не сохранился до наших дней, а еще большее их количество подверглось перестройкам, подчас до неузнаваемости изменивших архитектурный облик здания, старые фотографии являются в этой ситуации для исследователя важнейшим источником информации.

На конец 1970-х - начало 1980-х гг. приходится своеобразный пик увлечения викторианской усадьбой. Именно тогда крупнейший знаток английской усадебной архитектуры, М. Жируар, опубликовал свою капитальную работу «Викторианский

⁷⁶ Muthesius H. The English House. Frogmore, 1979

⁷⁷ Muthesius H. The English House. Frances Lincoln, 2007.

⁷⁸ Dutton R. The Victorian Home. L., 1954.

⁷⁹ Calder J. The Victorian Home. L., 1977.

⁸⁰ Calder J. The Victorian and Edwardian Home from Old Photographs. L., 1979.

загородный дом» (1-е изд. – 1979 г.)⁸¹, которой предшествовал ряд статей, посвященных отдельным викторианским усадьбам в «Country Life»⁸². Непреходящая ценность этого труда заключается в нескольких моментах. Во-первых, эта не только книга по истории архитектуры, но и социологическое исследование, впервые прослеживающее взаимосвязь общественных процессов с теми изменениями, которые происходят в это время в загородном строительстве. Во-вторых, книга сопровождается каталогом британских усадебных домов викторианского времени. Наконец, в-третьих, она снабжена фундаментальным научным аппаратом: включающим в себя ссылки на архивные материалы, значительную по объему библиографию и словарь викторианских архитекторов. При всей значительности исследования М.Жируара его никак нельзя назвать исчерпывающим вышеозначенную проблематику. Напротив, оно открыло собой целое новое направление в исследовании викторианского загородного дома.

Фактически одновременно с книгой М. Жируара выходит в свет работа Дж. Фрэнклина «Загородный дом джентльмена и его план, 1835-1914» (1981)⁸³, где автор останавливает свое внимание на планировочных принципах викторианской и эдвардианской архитектуры, детальнейшим образом анализируя планировочные решения на достаточно обширном материале. Вслед за М. Жируаром, Дж. Фрэнклин акцентирует свое внимание на взаимосвязи структуры викторианского загородного дома, роли отдельных его помещений с особенностями социальной жизни рассматриваемого времени. Весьма ценным, на наш взгляд, вкладом в исследование викторианской загородной архитектуры в этой работе является систематизация памятников по характеру планировочных решений и указание на их истори- ческие прототипы.

Вышедшая в свет в 1999 исследование Дж.Мордант Крука «Эпоха нуворишей: стиль и статус в викторианской и эдвардианской архитектуре»⁸⁴. также имеет

⁸¹ Girouard M. Victorian Country House. New Haven & L., 1985.

⁸² Girouard M. Harlaxton Manor // Harlaxton Manor. Jarrold Publish-ing, 2000. p. 3-11. Girouard, M. Merevale Hall, Warwickshire – I // Country Life, vol. 145, no. 3758, 1969 Mar. 13, pp. 598-601. Girouard, M. Merevale Hall, Warwickshire – I // Country Life, vol. 145, no. 3759, 1969 Mar. 20, pp. 662-665.

⁸³ Franklin J. The Gentleman's Country House and its Plan, 1835-1914. L., 1981.

⁸⁴ Mordaunt Crook J. The Rise of the Nouveaux Riches: Style and Status in Victorian and Edwardian Architecture. John Murray Pubs Ltd, 1999.

социологический уклон. В фокусе внимания автора оказался специфический круг заказчиков: богатейшие британские банкиры и промышленники. Задача автора состояла в том, чтобы показать тот экономический и социальный контекст, в котором рождалась архитектура их загородных владений и то, насколько специфический образ жизни владельцев влиял на ее характер. В книге привлечен весьма разнообразный документальный материал: дневники, мемуары, фотографии, а также художественная литература, в которой нашли отражение реалии эпохи.

Сам автор характеризует свой метод исследования как «импрессионистический»⁸⁵, и следствием этого становятся как сильные, так и слабые стороны данного исследования. С одной стороны, Дж.Мордан Круку удалось очень убедительно создать яркий и многосторонний образ такой протяженной и насыщенной событиями эпохи как викторианское и эдвардианское время. С другой стороны, неизбежно картина получилась несколько мозаичной. Автор не ставил и не мог себе ставить при подобном подходе цели детального изучения и систематизации весьма пестрой и сложной картины стилистического развития британской архитектуры в этот период. Это все еще остается задачей дальнейших исследований, а попытки автора обозначить «стиль миллионера» как классический вызывает ряд вопросов. В первую очередь, возможно ли вообще найти некую общую стилистическую тенденцию в том многообразии архитектурных решений, которые характеризуют дома, построенные для заказчиков такого рода? И если даже возможно, стоит ли использовать термин «классический» в столь расширительном значении, в каком это делает автор, называя таковыми, например, и дома в духе французских замков эпохи Возрождения?⁸⁶ Учитывая социологический аспект данного исследования, от автора ожидаешь объяснения, по какой причине «буржуазия Европы середины девятнадцатого века облачилась в атрибуты старого режима»⁸⁷.

⁸⁵ Ibid, p.4

⁸⁶ Ibid, p.42

⁸⁷ Ibid, p.44

Новый этап в изучении проблемы начинается в 2000х. В эти годы под редакцией М. Эйрса появляется такое издание, как «Большой викторианский дом» (2000)⁸⁸, книга, посвященная наиболее великолепным и прославленным загородным резиденциям этого времени. Новый аспект в изучении интересующего нас вопроса заключается в том, что в это же время появляется целый ряд работ, затрагивающих уже не проблематику викторианского усадебного дома в целом, а отдельные ее аспекты: Т. Логан «Викторианская гостиная» (2001)⁸⁹, Г.Л. Лонг «Викторианские дома и их детали: роль публикаций в их строительстве и украшении» (2002)⁹⁰ и Дж. Флэндерс «Внутри викторианского дома: портрет домашней жизни викторианской Англии» (2006)⁹¹. Характерен интерес к изучению интерьеров, деталей интерьерного декора. Однако этот интерес не самодостаточен: так, рассматривая всего лишь одно из помещений викторианского дома, гостиную, Т. Лонг через призму этой локальной проблемы, демонстрирует читателю социальную жизнь викторианской Англии. Весьма распространенный в англоязычной научной литературе метод социологического исследования архитектуры применен и в работе Э.К. Тэндж, вышедшей в свет в 2010 году⁹².

Изучение феномена викторианского загородного дома невозможно без углубления в историю английского усадебного строительства. Здесь колоссальным подспорьем для любого исследователя, изучающего данный предмет, является богатейшая литература по британскому усадебной архитектуре. В первую очередь отметим обширные справочные издания. Среди них следует выделить «индексы» Дж. Харриса (1971)⁹³ и М. Холмса (1986)⁹⁴. Так, в частности М. Холмс предлагает библиографическую подборку для более чем 4000 усадеб Великобритании, созданных в разное время. Книга Дж. Джексона-Стопса (1985)⁹⁵, включающая

⁸⁸ Airs M (ed.). *The Victorian Great House*. Oxford, 2000.

⁸⁹ Logan T. *Victorian Parlour*. 2001

⁹⁰ Long H.L. *Victorian Houses and Their Details: The Role of Publications in Their Building and Decoration*. Oxford, 2002.

⁹¹ Flanders J. *Inside the Victorian Home: A Portrait of Domestic Life in Victorian England*. L., 2006.

⁹² Tange A.K. *Architectural Identities: Domesticity, Literature and the Victorian Middle Classes*. Toronto, 2010.

⁹³ Harris J.F. *A Country House Index: An Index to over 2000 Country Houses Illustrated*. Shalfleet Manor Isle of Wight, 1971.

⁹⁴ Holmes M. *The Country House Described: An Index to the Country Houses of Great Britain and Ireland*. Winchester, 1986.

⁹⁵ Jackson-Stops G. *The English Country House: A Grand Tour*. Washington, 1985.

огромный корпус иллюстраций и краткие очерки о зданиях, также построена по принципу каталога.

«Исторический словарь» Д.Н. Дюрана (1992)⁹⁶ дает возможность разобраться в терминологии, связанной с английским поместьем и жизнью в нем, не всегда до конца ясной исследователю, начинающему свое знакомство с темой. Исследование носит междисциплинарный характер, поскольку помимо сугубо архитектуроведческих терминов (например, названия определённых помещений, информация об архитекторах и строениях), здесь можно найти как описание существовавших в то время обычаев, так и характеристику образа жизни викторианского социума в целом.

М. Жируар, чье исследование о викторианском загородном доме рассматривалось нами выше, является и автором монографии «Жизнь в английском загородном доме» (1978)⁹⁷. Написанная, как и вышеупомянутое исследование, с методологических позиций социологии искусства, она во многом посвящена проблемам взаимосвязи быта земельной аристократии с устройством усадьбы и, непосредственно ее планом. Образ жизни в загородном доме, обычаи и традиции последних лет викторианского царствования и следующего за ним эдвардианского периода, описаны К. Эслетом в книге «Последний загородный дом» (1982)⁹⁸, сравнительно недавнее время появилось еще две монографии на эту тему: М. Эйрс (2000)⁹⁹ и Дж. Гардинер (2002)¹⁰⁰. Для изучения позднего этапа викторианской усадебной архитектуры чрезвычайно важна информация, которую авторы дают о произошедших на рубеже XIX-XX столетий изменениях функции загородных резиденций.

Вообще же истории английского загородного дома посвящен значительный корпус работ. Достаточно назвать труды М. Эйрса (1975)¹⁰¹, М. Уилсона (1977)¹⁰²,

⁹⁶ Durant D.N. The Handbook of British Architectural Styles. L., 1992.

⁹⁷ Girouard M. Life in the English Country House. New Haven and L., 1978.

⁹⁸ Aslet C. The Last Country House. New Haven and L., 1982.

⁹⁹ Airs M. (ed.). The Edwardian Great House. Oxford, 2000.

¹⁰⁰ Gardiner J. The Edwardian Country House. L., 2002.

¹⁰¹ Airs M. The Making of the English Country House. L., 1975.

¹⁰² Wilson M. I. The English Country House and Its Furnishings. L., 1977.

Дж.Берда¹⁰³, сборник в честь Карен Херн (1998)¹⁰⁴, книги Р. Уилсона и А. Мекли (2000)¹⁰⁵, Тревора Йорка (2003)¹⁰⁶. Мебели и интерьеру посвящено в основном исследование М. Уилсона. В книге Дж.Берда «Интерьер английского дома» викторианской и эдвардианской эпохам посвящена последняя глава «Удобный, просторный или уютный», где последовательно рассматриваются планировки домов, функции отдельных помещений, оформление стен, потолков, окон, каминов, лестниц. В книге Т. Йорка, охватывающей широкие временные рамки, с середины 1500-х до 1914 года, прослеживается, как происходят изменения архитектурных стилей усадеб, а также, как меняется набор и назначение парадных комнат. Монография снабжена глоссарием, дающим разъяснения по архитектурной терминологии, биографии и творчеству отдельных архитекторов.

Поскольку работа над нашей темой носит в известной степени междисциплинарный характер, она предполагает знакомство с историческими и социологическими исследованиями по теме. Среди них следует выделить книгу Х. Клеменсон «Английские загородные дома и поместья»¹⁰⁷, которая впервые увидела свет в 1982 году и достаточно недавно, в 2021, была переиздана.

Основанная на обширных исследованиях архивов поместий, работа описывает меняющуюся судьбу 500 крупнейших поместий Англии на протяжении веков. Она состоит из двух частей: в первой описывается история британской поместий до 1880 года, во второй после этой даты. Однако в каждой из этих частей автор не вполне строго следует хронологии, принцип организации материала иной. Так в первой части сначала дается определение и характеристика таким понятиям как «землевладелец» и «поместье» и лишь в третьей главе автор рассматривает историю английского загородного дома от средневековья до поздневикторианского времени. За ней следует глава, посвященная усадебным паркам, а вслед за ней глава о поместье в целом

Для нашего исследования особый интерес представляет последняя глава первой

¹⁰³ Beard, G. The English House Interior. Viking, 1991

¹⁰⁴ Hearn K. In Celebration: The Art of the Country House. L., 1998.

¹⁰⁵ Wilson R. Creating Paradise: the Building of the English Country House, 1660-1880. L.-NY., 2000

¹⁰⁶ Yorke T. The Country House Explained. Newbury, 2003.

¹⁰⁷ Clemenson H.A. English Country Houses and Landed Estates. L. & Canberra, 1982.

части «Начало упадка в девятнадцатом столетии», где речь идет об изменениях, происходящих в сельской среде, которые постепенно привели к уменьшению местной власти и авторитета землевладельца, а также часть 2 книги, где описаны процессы, происходящие в конце царствования королевы Виктории, поставившие под угрозу существование многих памятников усадебной архитектуры, что побудило У.Морриса еще в 1877 году основать «Общество по защите старых зданий».

Следует отметить, что будучи весьма полезным социологическим исследованием, книга касается собственно вопросов архитектуры только косвенно. В ней усадебный дом рассматривается прежде всего, как зримое воплощение власти, социального статуса и состоятельности владельца.

Хронологические рамки исследования – с XVIII столетия по настоящее время. При этом автор разбивает указанный временной промежуток на два периода. Нас в данном случае главным образом интересует первый – до 1880 года, времени, в которое, на взгляд исследователя происходят коренные изменения в загородной жизни и строительстве. Широко используется архивный материал, периодика, парламентские акты. Проанализирован материал, касающийся около 500 семейств, владевших земельной собственностью. Убедительно показано, как в конце столетия происходит перелом, приведший усадебное строительство и жизнь из состояния подъема в состояние упадка.

Десятилетием позже в свет вышла монография А. Элтона, Б. Хэррисона и К. Уорка «Изучая загородный дом: путеводитель для краеведов» (1992)¹⁰⁸. Вопреки названию, перед нами отнюдь не популярная брошюра, а серьезнейшее исследование, посвященное проблемам собственности, строительства и управления загородной недвижимостью. В нашем случае особенный интерес представляют рассуждения о том, как процесс индустриализации влияет на загородное домовладение в XIX столетии. Кроме того, эта книга – своеобразный учебник, показывающая, каким образом следует работать с разнообразными источниками эпохи: периодикой, чертежами, планами, перепиской и т.д.

¹⁰⁸ Elton A., Harrison B., Wark K. *Researching the Country House: A Guide for Local Historians*. L., 1992.

Несколько иной аспект освещен в монографии П. Мэндлера (1997)¹⁰⁹. Автора интересует, в какой момент усадебные дома Англии начали осознаваться соотечественниками как объекты исторического и культурного наследия. Отмечается, что примерно около 1815 года возникает такое явление, как «открытость» усадебных домов для широкой публики. Однако к концу столетия вновь наблюдается со стороны аристократии тенденция сделать свою жизнь более закрытой от посторонних глаз. С точкой зрения автора нельзя согласиться полностью. На наш взгляд, указанные им хронологические границы не вполне точны. Ситуация «открытости», позволявшая любому джентльмену посетить интересующее его поместье, рассчитывая на гостеприимство хозяина, вне зависимости от того, существует ли между ними личное знакомство, возникает еще в XVIII столетии. Свидетельство этому можно найти как в художественной литературе, так и в эпистолярном наследии эпохи. Тенденция же к закрытости начинает проявляться уже с начала викторианского времени. Впрочем, авторская точка зрения скорее всего связана с тем, что он анализирует именно аристократические домовладения, для которых представительские функции имеют чрезвычайно важный характер.

Наконец, уже в нашем столетии вышла книга Р. Уилсона и Ф. Мэкли «Создавая рай: строительство английского загородного дома, 1660-1880» (2001)¹¹⁰. Выбрав в качестве примера 6 английских графств, авторы разбирают причины, побуждающие владельцев строить и выбирать определенное место для строительства, а также отвечают на вопрос, каким образом, из каких источников финансировалось подобное строительство. Для нас важно, что этими социологическими причинами исследователи стремятся объяснить выбор стиля и определенного архитектора.

Наша тема требует также серьезного проникновения в общие процессы, происходящие в это время в британской архитектуре. В этой связи представляется необходимым остановиться на некоторых из значительного корпуса работ,

¹⁰⁹ Mandler P. The Fall and Rise of the Stately Home. L., 1997.

¹¹⁰ Wilson R, Mackley A. Creating Paradise: The Building of the English Country House, 1660-1880. L., 2001.

посвященных проблематике викторианского зодчества. Обобщающих работ очень много, активно они начинают появляться в 1960-е годы, когда в целом идет процесс возрождения интереса к викторианскому времени и викторианскому искусству, и архитектуре, которые долго считались воплощением дурного вкуса. Среди исследований, проведенных видными историками архитектуры, невозможно, конечно, не назвать наиболее раннюю по времени работу, двухтомник Р. Хичкока «Ранняя викторианская архитектура»¹¹¹, увидевший свет еще в 1954 году. Крупнейший специалист по истории английской архитектуры, Дж. Саммерсон, также посвятил этому материалу свою монографию 1970 года¹¹². Своеобразным универсальным справочником по викторианскому зодчеству может служить книга Р. Диксона и С. Мутезиуса «Викторианская архитектура» (1978)¹¹³, снабженная словарем викторианских архитекторов, в котором перечислен полный корпус их построек. Этому изданию предшествовала работа одного из соавторов над монографией, посвященной пиковому периоду викторианского зодчества «Высокая викторианская архитектура, 1850-1870» (1972)¹¹⁴.

Наряду с общими трудами об архитектуре викторианской эпохи в целом, отметим ряд книг, посвященных отдельным ее стилистическим тенденциям. Среди них в первую очередь следует назвать ставший классическим очерк Дж. Бетджемана «Ужасно хороший вкус» (1933)¹¹⁵. Он посвящен не только викторианскому времени, а проблеме вкуса и его изменения на протяжении всей истории английской архитектуры, но, в частности, автор затрагивает и викторианское время. Текст написан в эссеистическом ключе, что позволяет автору сохранять за собой право на довольно свободную, но при этом весьма тонкую и интересную интерпретацию сложных стилистических проблем этой эпохи. Именно с легкой руки Бетджемана в научный оборот вошло слово „Jacobethan“¹¹⁶, представляющее собой некий гибрид двух терминов «Jacobean» («яковинский») и

¹¹¹ Hitchcock H.-R. Early Victorian Architecture in Britain. 2 vols. New Haven & L., 1954.

¹¹² Summerson J. Victorian Architecture: Four Studies in Evaluation. NY., 1970.

¹¹³ Dixon R., Muthesius S. Victorian Architecture. L., 1978.

¹¹⁴ Muthesius S. The High Victorian Movement in Architecture 1850-1870. L., 1972.

¹¹⁵ Betjeman, J. Ghastly good taste: or, A depressing story of the rise and fall of English architecture. Century Hutchinson, London, 1986 (1st.ed. 1933)

¹¹⁶ Ibid, p.50.

«Elisabethan» («елизаветинский»). За этим шуточным словоупотреблением стоит на самом деле очень непростая для исследователя дилемма: невозможность подчас определить стилистический первоисточник того или иного викторианского памятника, особенно актуальная в отношении архитектуры ранневикторианского времени.

Особый интерес вызывает у исследователей такое явление, как «готическое возрождение». Впервые этой теме свою монографию еще в 1928 году посвятил видный историк искусства К. Кларк¹¹⁷. Во второй половине XX столетия тему продолжили монографии Дж. Херси (1972)¹¹⁸, Дж. Мэколи (1975)¹¹⁹, К. Брукса (1999)¹²⁰, а также статья Г.-Р. Хичкока¹²¹, опубликованная в «Викторианских исследованиях» (1957). В числе наиболее значительных трудов, рассматривающих отдельные стилистические направления в викторианской архитектуре, нельзя не выделить работу уже неоднократно упоминавшегося нами автора, М. Жируара, посвященную одному из локальных явлений поздневикторианского времени, «стилю королевы Анны» (1977)¹²². Выявляя генезис этого направления с 1860-х годов, он указывает на два параллельно возникающих его источника: совместную деятельность архитектора Филиппа Уэбба и дизайнерской фирмы «Моррис & Со» и постройки Р.Н. Шоу и У. Несфилда. Описываются и анализируются здания времени расцвета стиля (1870-е-1880-е гг.). Автор демонстрирует, каким образом этот архитектурный стиль оказывает влияние в таких областях как мебель, интерьерный декор и даже книжная иллюстрация. Показана взаимосвязь его с садово-парковым искусством, озаменованным в этот период возрождением «старомодного» сада (old-fashioned garden).

Наконец, несколько слов следует сказать и о монографических работах по отдельным архитекторам. Их, на самом деле, не так уж и много, материал исследован весьма неравномерно. Так, безусловно, центральной фигурой для

¹¹⁷ Clark K. The Gothic Revival: an Essay on the History of Taste. Harmondsworth, 1964 (1st ed. 1928).

¹¹⁸ Hersey G. L. High Victorian Gothic. A Study in Associationism. Baltimore, 1972.

¹¹⁹ Macauley J. The Gothic Revival 1745-1845. L., 1975.

¹²⁰ Brooks C. The Gothic Revival. L., 1999.

¹²¹ Hitchcock H.-R. High Victorian Gothic // Victorian Studies. 1 (1957), p.47-71.

¹²² Girouard M. Sweetness and Light. The Queen Anne Movement 1860-1900. Oxford, 1977.

авторов, пишущих о викторианской архитектуре, является теоретик готического возрождения О. Пьюджин. Первая монография об архитекторе появилась в 1932 году¹²³, затем сразу после войны вышло исследование Д.Р. Гуинна (1946)¹²⁴, посвященное взаимоотношению архитектора со своим заказчиком, лордом Шрусбери и с таким явлением как так называемая «католическая эмансипация». В 1970-е годы вышли в свет монографии П.Стэнтон (1971)¹²⁵ и Дж.Дж. Хэрриса (1973)¹²⁶, а также опубликовано графическое наследие архитектора из собрания RIBA (1976)¹²⁷. Две монографии об архитекторе вышли в сравнительно недавнее время. Это книга Р. Хилл «Божий архитектор: Пьюджин и становление романтической Британии» (2008)¹²⁸, а также работа М. Фишера (2012)¹²⁹ и по проблематике, и даже по своему названию в известной степени дублирующая вышеупомянутую работу Гуинна.

Из мастеров высоковикторианского периода монографических работ удостоились Уильям Баттерфилд (1971)¹³⁰, Э.Сэлвин (1987)¹³¹, а также, сравнительно недавно, Уильям Берджес (2013)¹³² и Гильберт Скотт (2015)¹³³.

Творчеству Дж.Деви посвятил ряд статей в «Country life» и в журнале Викторианского общества М.Жируар, содержание их частично совпадает с соответствующим разделом его вышеназванной книги о викторианском доме.¹³⁴ Монографическое исследование об архитекторе выпустил в 1991 году Дж.Аллибоун¹³⁵. Ценность этого издания прежде всего в том, что оно включает в себя полный каталог всех работ Деви, как выполненных, так и спроектированных,

¹²³ Trappes-Lomax, M. Pugin, a Medieval Victorian. L., 1932.

¹²⁴ Gwynn, D. R. Lord Shrewsbury, Pugin, and the Catholic Revival. L., 1946.

¹²⁵ Stanton P. Pugin. N.Y., 1971.

¹²⁶ Harris J.G. Pugin. An illustrated life of Augustus Welby Northmore Pugin 1821-1852. Aylesbury, 1973.

¹²⁷ Wedgwood A. The Catalogue of the Drawings Collection of the Royal Institute of British Architects: Pugin. Farnborough, 1976

¹²⁸ Hill R. God's Architect: Pugin and the making of Romantic Britain. Haymondsworth, 2008.

¹²⁹ Fisher M. «Gothic for Ever»: A.W.N.Pugin, Lord Shrewsbury and the Rebuilding of Catholic England. Reading, 2012

¹³⁰ Thompson W. William Butterfield: Victorian Architect. Cambridge, 1971.

¹³¹ Allibone J. Anthony Salvin: Pioneer of Gothic Revival Architecture. Lutterworth Press, Cambridge, 1987

¹³² Crook J. M. William Burges and the High Victorian Dream. L., 2013.

¹³³ Stamp G. Gothic for the Steam Age: An Illustrated Biography of George Gilbert Scott. L., 2015.

¹³⁴ Girouard M. George Devey in Kent – 1 // Country Life, 1.4.1971, pp. 744-747; Girouard M. George Devey in Kent – 2 // Country Life, 18.4.1971, pp. 812-815; The genius of George Devey // The Victorian. The Magazine of the Victorian Society, No.63, March 2020.

¹³⁵ Allibone J. George Devey: Architect. Lutterworth Press, Cambridge, 1991.

а также более 100 иллюстраций. В книге наличествует раздел, посвященный его коттеджному строительству, а также глава о роли фотографии в его архитектурной практике. Наконец, в 2011 году небольшую заметку краеведческого характера опубликовал К.Роули¹³⁶.

Привлекает внимание исследователей и поздневикторианская архитектура, о чем красноречиво свидетельствует наличие двух монографий о Роберте Норманне Шоу: Р. Бломфилда (1940)¹³⁷ и Э. Сэйнта (1976)¹³⁸, а также статья Н. Певзнера (1941)¹³⁹. У.Р. Летаби (1935)¹⁴⁰ и Ш. Керк (2005)¹⁴¹ посвятили свои труды творчеству Филиппа Уэбба. Труд Керка написан на основе ранее защищенной в университете Ньюкасла диссертации, которая явилась первым полномасштабным научным исследованием творчества архитектора и дает всеобъемлющее представление о его работах в области жилой архитектуры. Диссертация разделена на три основные части, первая из которых посвящена его жизни, включая его сотрудничество с Уильямом Моррисом в фирме «Моррис и компания» и с Обществом защиты Древних зданий. Вторая часть представляет собой исследование архитектурной теории Уэбба и ее эволюции, основанное на его письмах и подкрепленное свидетельствами его клиентов, помощников и подрядчиков. Третья часть посвящена истории строительства, описанию, анализу домов и включает в себя более 200 иллюстраций, включая планы большинства рассмотренных зданий. Также весьма любопытной с точки зрения фактической информации об архитекторе является статья Дж. Джека¹⁴².

К сожалению, творчество не менее значительного архитектора этого периода, Уильяма Несфилда до сих пор не стало материалом отдельной монографии, однако оно освещено в статье Дж.М. Брайдона в журнале «Architectural Review» (1897)¹⁴³. Сравнительно недавно материал о У.Э.Несфильде был размещен У.Хэррисом на

¹³⁶ Rowley C. George Devey, Victorian architect, 1820-1886 // Parish Magazine Articles, Leigh & District Historical Society, 2011.

¹³⁷ Blomfield R. Richard Norman Shaw. L., 1940.

¹³⁸ Saint A. Richard Norman Shaw. New Haven and L., 1976.

¹³⁹ Pevsner N. Richard Norman Shaw // Architectural review. LXXXIX (1941), p.41-46.

¹⁴⁰ Lethaby W.R. Philip Webb and his Work. L., 1935.

¹⁴¹ Kirk S. Philip Webb: Pioneer of Arts and Crafts Architecture. Chichester, 2005.

¹⁴² Jack G. An Appreciation of Philip Webb // Architectural Review. L., 1910, v.38, p.1-6.

¹⁴³ Brydon J.M. William Eden Nesfield // Architectural Review. L., 1897, v.1, p.235-247.

сайте lesseminentvictorians.com, одном из интернет-ресурсов, посвященном викторианской эпохе¹⁴⁴.

В отличие от британской архитектуры и усадебной культуры XVII – начала XIX столетий, получившей за последнее время освещение в трудах таких исследователей, как Д.О. Швидковский¹⁴⁵, Б.М. Соколов¹⁴⁶, Н.Ю. Молок¹⁴⁷, не только викторианское усадебное строительство, но и викторианская архитектура как предмет исследования в целом до сих пор является своеобразной лакуной в русскоязычной искусствоведческой литературе. Вероятно, причины следует искать, во-первых, в сохранявшемся до недавнего прошлого негативном отношении к эпохе историзма в целом, а во-вторых, в преимущественном интересе русских исследователей к собственной усадебной традиции. Некоторое исключение составляет фигура У. Морриса, вызывавшая исследовательский интерес в советское время, видимо, в силу его социалистических взглядов. Переводы статей, лекций, речей и писем этого дизайнера, художника, архитектора и общественного деятеля вышли в свет в 1973 году в серии «История эстетики в памятниках и документах»¹⁴⁸. Значительно позже появилась монография Т. фон Арб-Кнорозок о Уильяме Моррисе (2011)¹⁴⁹. В сравнительно недавнее время был осуществлен и издан перевод книги О. Пьюджина с предисловием и комментариями С.С. Ванеяна (2012)¹⁵⁰.

Наконец, из числа публикаций последнего времени следует отметить статьи

¹⁴⁴ . Harris E. William Eden Nesfield (1835–1888) // Less Eminent Victorians. URL: <https://lesseminentvictorians.com/2020/08/30/william-eden-nesfield-1835-1888/>

¹⁴⁵ Швидковский Д.О. Градостроительство Англии XVII-XVIII веков. М., 2001. Швидковский Д.О. Архитектор Ч. Камерон. Новые исследования М., 1984. Швидковский Д.О. Идеальная столица в представлениях Кристофера Рена // Столичный город. М., 1992. Вып.1, с. 216-222.

¹⁴⁶ . Соколов Б.М. Британская теория пейзажного садоводства и ее место в культуре русского Просвещения // Философский век. Альманах. Вып. 20. Россия и Британия в эпоху Просвещения. Опыт философской и культурной компаративистики. СПб., 2002, с. 193-213. Соколов Б.М. Английская теория пейзажного парка в XVIII столетии и ее русская интерпретация // Искусствознание, 1/2004. М., 2004, с. 157-190. Соколов Б.М. Томас Вейтли и рождение английской теории пейзажного парка. Томас Вейтли. Замечания о современном садоводстве, иллюстрированные описаниями. [Перевод с английского и комментарии] // Искусствознание, 2 /2006. М., 2006, с. 136-185.

¹⁴⁷ Молок Н.Ю. Джон Соун и архитектурные идеи европейского неоклассицизма. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1997

¹⁴⁸ Уильям Моррис. Избранные статьи, лекции, речи, письма. М., 1973.

¹⁴⁹ Арб-Кнорозок фон Т. Уильям Моррис – основоположник но-вого художественного проектирования. М., 2011

¹⁵⁰ Ванеян С.С. Пьюджин, или Христианское совершенство архитектуры // Вестник ПСТГУ, серия V. Вопросы христианского искусства. Вып. 1 (7). М., 2012.

Н.Д.Полуниной, посвященные усадебным домам ранневикторианского времени, построенным в стиле Тюдор: Харлакстон-мэнор¹⁵¹ и Хайклер-касл¹⁵². Автор сосредоточил свое внимание на истории проектирования этих зданий, посвятив свои исследования, в одном случае предварительным проектам Э.Сэльвина для Харлакстон-мэнор, а в другом проблемам атрибуции проектов Хайклер-касл. В центре внимания исследователя оказывается такая непростая проблема как идентификация неостиля Тюдор в британской архитектуре и его трансформации на протяжении периода викторианского царствования. Наконец, В.В.Дегтярёв посвятил свои статьи О.Пьюджину в контексте проблемы готического возрождения в Англии¹⁵³.

Методологическая проблематика

Характер материала, а также степень его исследованности и использовавшиеся ранее методы его изучения определили методологию данной работы и направленность нашего исследования. В британской и, шире, англоязычной литературе первые публикации, посвященные современному загородному дому, появляющиеся еще в викторианское время, носят в основном либо теоретико-инструктивный, либо просто описательный характер. В 1970-1980е годы, когда наблюдался наибольший интерес к проблеме, тщательная проработка архивов привела к тому, что с точки зрения фактологии материал оказался достаточно хорошо изучен. Однако он, как правило, рассматривался в контексте истории именно британской архитектуры, в то время как в общем-то он, на наш взгляд, представляет собой весьма яркий пример такого явления в архитектуре и, в целом, европейской культуре XIX столетия, как историзм. Именно более широкий взгляд на проблему позволяет, как нам думается, оценить это явление в качестве «английского в английском» (по словам Н.Певзнера), выявив его национальную

¹⁵¹ Полунина Н. Д. Предварительные проекты Энтони Сэльвина для поместья Харлакстон-мэнор в контексте раннего творчества архитектора // Клио, изда-тельство Полторака (СПб.), 2020, № 1, с. 48-53

¹⁵² Полунина Н. Д. Проекты Чарльза Бэрри и Томаса Эллома для Хайклер-касл: проблемы атрибуции и преемственность идей // Исторические исследования, 2019, № 13, с. 66-75

¹⁵³ Дегтярёв В. В. Архитектор Огастес Уэлби Пьюджин и готика как неостиль // Культура и искусство, №4, 2018 С. 8-15. Дегтярев В. Архитектор Огастес Уэлби Пьюджин и антикварная традиция // Обсерватория культуры, № 14 (4), 2017 С. 445-451.

специфику.

Еще одна методологическая проблема, возникающая при поиске наиболее плодотворных подходов к исследованию материала, заключается в том, что изучение викторианского загородного дома вне социологического контекста представляется совершенно бессмысленным. Именно понимание того, как устроен и функционирует с точностью изощренного механизма сложный организм викторианского жилища, позволяет нам выяснить, чем вызвано то или иное его планировочное решение. В то же время вопросы стилистического выбора невозможно рассматривать, не принимая в расчет, какие именно требования предъявляет эпоха и общество к викторианскому лэндлорду, каков в его глазах идеал его.

Необходимость постоянных экскурсов в область social history, была осознана британскими учеными еще в 1980е годы. Наиболее удачные, на наш взгляд, примеры, такого рода методологического подхода являют собой вышеназванные работы Дж.Фрэнклина и М.Жируара, поскольку именно этими авторами удачно соблюден баланс между анализом общественного устройства, влияющего на архитектуру загородного дома и собственно самими проблемами этой архитектуры, требующими архитектуроведческого и искусствоведческого подхода. Впоследствии именно социологические проблемы начали все больше и больше занимать внимание исследователей, что приводит к тому, что изучаемый предмет, викторианская архитектура загородного дома, фактически перестает исследоваться как художественное явление, которое может быть рассмотрено в контексте истории искусства. Показательна в этом отношении книга Дж. Флэндерс «Внутри викторианского дома: портрет домашней жизни викторианской Англии» (2006)¹⁵⁴

Наконец, еще одна методологическая тенденция, которая хорошо заметна в последнее время, - стремление сфокусироваться на частных аспектах изучаемой нами проблемы. В качестве примеров можно привести такие книги, как

¹⁵⁴ Flanders J. Inside the Victorian Home: A Portrait of Domestic Life in Victorian England. NY, 2005.

«Викторианская гостиная» Т. Логана (2001)¹⁵⁵, «Викторианские дома и их детали: роль публикаций в их строительстве и украшении (2002) Г.Л. Лонг¹⁵⁶. Такого рода исследования, безусловно, весьма полезны, однако, на наш взгляд, при столь детальном рассмотрении материала возникает риск упустить из виду целое.

Учитывая все вышесказанное, необходимо было выбрать метод, который позволил бы плодотворно, избегая ненужных повторений своих предшественников, подойти к нашему предмету изучения. Совершенно очевидно, что рассмотрение викторианской архитектуры, тем более архитектуры частного жилища, где роль заказчика, что традиционно в Британии, чрезвычайно высока, без учета социологического аспекта проблемы оказалось бы односторонним, поскольку во многих именно определенный design for living, образ жизни, обуславливает планировочную структуру дома, а общепризнанные в социуме представления о должном и желательном точно так же определяют его фасадный облик.

Анализ планировочных структур, объемно-пространственных и фасадных композиций может быть произведен в совершенно новом свете, если попытаться увидеть за определенной архитектурной типологией образ жизни владельца, а также определенный идеологический паттерн, которому он призван следовать. Любопытно, что они зачастую совершенно, как мы увидим, не совпадают друг с другом. В этом случае именно архитектура становится тем языком, на котором хозяин стремится выразить идеи и жизненные правила, которые на деле им вовсе не обязательно исправно исполняются. В связи с этим, на наш взгляд, совершенно необходим детальный разбор отдельных структурообразующих элементов архитектурной композиции и анализ их семантики, произведенный на конкретных примерах. Такие важные структурообразующие его части как башня, большой холл и капелла являются не просто составляющей частью его архитектурной композиции, но и наполняются современниками чрезвычайно важным внутренним

¹⁵⁵. Logan T. Victorian Parlour. 2001

¹⁵⁶ Long H.L. Victorian Houses and Their Details: The Role of Publications in Their Building and Decoration. Oxford, 2002

содержанием.

Подход к памятникам викторианской усадебной архитектуры с методологических позиций социологии искусства позволяет также по-новому взглянуть и на ее стилистическую проблематику. Не подлежит сомнению факт, что проблема национального стиля становится в этот период первостепенной во всех областях архитектурной практики, что повсеместно характерно для эпохи историзма. Но в Британии она зачастую носит особенно заостренный характер. Причины этому кроются в таком явлении, которое иногда определяют как своеобразный «островной менталитет» англичан. Пристальное и напряженное всматривание в происходящее по ту сторону Ла-Манша, желание не отстать от Континента, ни в чем не уступить его ведущим странам и, в первую очередь извечной сопернице, Франции, сочетается со стремлением продемонстрировать свою особенность, инаковость, своеобразие. Так, знаменательным становится выбор «готического», а не классического проекта для здания Парламента. Причем важно подчеркнуть, что в данном случае готика ассоциируется с идеей национальной идентичности не столько в силу того, что она воспринимается как исконная архитектурная традиция на Британских островах, сколько благодаря тому, что с нею связана мысль об уходящих вглубь веков корнях британского парламентаризма и свободолюбия.

Однако, применяя такой подход, как социология искусства, к архитектуре частного жилища, следует соблюдать известную осторожность. Следует принимать во внимание, что, когда речь идет не о художественной политике государства, а о частном заказе, ситуация оказывается достаточно сложной. Частный человек может по-разному относиться к официальной государственной идеологии. У него всегда есть широкий спектр возможностей от ее декларативного приятия вплоть до столь же декларативного неприятия. В архитектуре усадебного дома это отношение подчас отражено, как в зеркале. Между этими двумя крайностями существует множество вариантов, в их числе и весьма распространенное представление о том, что подобного рода вопросы есть частное дело каждого, а в выборе архитектурного облика жилища следует руководствоваться соображениями частного вкуса и

здорового смысла. Заметим, что именно категория вкуса, начиная с XVIII столетия, является для английской истории ключевой, находясь в тесной связи с категориями этическими. Вкусы и нравы, *manners and morals*¹⁵⁷, эти понятия нередко оказываются в языке того времени фактически синонимичными. Чем же определяется частный вкус заказчика, под влиянием каких факторов общественной жизни он формируется? Эта тема требует, безусловно, в каждом отдельном случае детальнейшего изучения и конкретизированной разработки.

Феномен британской архитектуры эпохи королевы Виктории заключается в том, что здесь исследователь сталкивается как со множеством «национальных стилей» в усадебном строительстве (таких, скажем, как «Scottish Baronial», «Tudor», «Queen Anne» и т.д.), так и с большим количеством значимых исключений: усадеб, архитектурный облик которых не имеет ничего общего с идеей национальной традиции. В этом можно увидеть, конечно, характерную приметку эпохи эклектики, однако, как будет показано впоследствии, выбор стиля усадьбы не является обычно лишь результатом произвольного вкусового предпочтения заказчика, а ознаменован целым рядом причин, связанных с его социальным положением, политическими взглядами, наконец, материальным достатком. История стилей в английской усадебной архитектуре как история убеждений, идеологий, норм общественного поведения и т.п. требует на сегодняшний день пристального и кропотливого изучения.

Однако при всей плодотворности подхода с позиций социологии искусства к решению подобных задач риск низвести исследования до уровня вульгарной социологии почти всегда неизбежен, если подобный подход не будет уравновешен более традиционным для историка искусства инструментарием. Здесь следует заметить, что, как ни странно это может показаться на первый взгляд, классический формально-стилистический анализ оказывается в некоторых случаях вполне действенным инструментом исследования. Он позволяет разобраться в чрезвычайно сложной и неоднозначной ситуации полистилистики архитектуры

¹⁵⁷ 157. О значимости этих категорий в британской эстетике см. в каталоге: *Manners and Morals. Hogarth and British Painting. 1700-1760. Tate Gallery. L., 1987.*

викторианского времени. Существующая сложность усугубляется еще недостаточной отточенностью терминологического инструментария, о чем будет сказано ниже. Зачастую один и тот же памятник у разных авторов может быть отнесен к совершенно разным стилистическим направлениям (наиболее яркий, на наш взгляд, пример, дом барона Армстронга Крэгсайд в Нортумбрии, который приводят и как один из наиболее характерных образцов *Scottish Baronial*, и как типичный образчик *vernacular style*). Более того, внутри одного и того же стилистического направления зачастую британские авторы выделяют ряд течений.

В этой ситуации традиционные методы формально-стилистического анализа могут успешно применяться, если они будут дополнены приемами анализа историко-культурного. Рассматривая тот или иной стилистический прием, ту или иную деталь архитектурной композиции, мы попытаемся соотнести ее с существовавшими в истории британской и, шире, европейской архитектуры прецедентами. Такой подход для памятников эпохи историзма представляется нам наиболее плодотворным, поскольку цитатность, иногда совершенно прямая и очевидная, иногда более косвенная, является важнейшим свойством эпохи, что осознавалось уже современниками. Как замечает Р.Керр в своей книге «Дом джентльмена» (1865): «Мы живем в эпоху всеобщей страсти к собирательству; весь мир музей, и мужчины, и женщины являются его учениками. Поэтому проектирование любого здания в Англии в настоящее время должно происходить, так сказать, под пристальным наблюдением Общества антикваров. И все же в это самое время критики продолжают презрительно восклицать – почему у нашего века нет своего стиля, как во все другие века? Как у него может быть свой стиль в таких обстоятельствах? Ответом на это может быть: если у него нет собственного стиля, то в каком-то смысле он имеет очень заметный собственный стиль, и весьма новый; это стиль тонко различающего знатока, стиль, где инстинкт заменяется знанием, никакое другое положение вещей не может быть столь характерным нашей эпохи»¹⁵⁸.

Поскольку нигде столь сильно, как на Британских островах эстетические

¹⁵⁸ Kerr R. *The Gentleman's House, or, How to Plan English Residences, From the Parsonage to the Palace*. L., 1865, p.342

проблемы не были увязаны с проблемами этическими, а обращение к традиции, свойственное эпохе историзма, означало обращение к определенным нравственным ценностям, такие категории как классическое – внеклассическое, национальное - космополитическое и т.д. также могут оцениваться именно с этой точки зрения. И для официальной идеологии, и для общественного сознания империи, колоссальными темпами нарастающей в эти годы свою мощь, было весьма естественным желание опереться в качестве прецедента на такое историческое прошлое, которые можно было бы назвать своего рода золотым веком Британии. Но вот в том, какому историческому времени можно присвоить подобную характеристику и, соответственно, каким стилистическим языком следует выразить такую апелляцию к бывшему величию родины, неизбежно возникали расхождения.

Все это прекрасно осознавалось современниками и находило себе отражение в посвященных архитектуре сочинениях авторов викторианской эпохи. Соответственно, использование такого методологического подхода к изучаемому материалу как социологии искусства наравне с классическими приемами формально-стилистического, типологического и историко-культурного анализа необходимо должно быть дополнено в нашем исследовании анализом определенного корпуса текстов викторианских авторов, посвященных проблемам теории и истории архитектуры, а также практике загородного жилого строительства.

Из всего вышесказанного, на наш взгляд, очевидно, что викторианский загородный дом как предмет изучения неизбежно требует всестороннего подхода. Именно междисциплинарное исследование данного феномена может позволить воссоздать картину развития британской загородной жилой архитектуры на протяжении царствования королевы Виктории.

Проблемы терминологии¹⁵⁹

¹⁵⁹ Содержание данного раздела частично отражено в статье: Викторианская усадебная архитектура: к проблеме стилистических дефиниций // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХ-ПА, 2018, № 2, ч. 1, с.36-44 (0,4 п.л.), а также в монографии: Викторианский загородный дом. Структура. Семантика.

Для того, чтобы исследование весьма и сложной стилистически разнообразной картины британской усадебной архитектуре было успешным, необходимо, в первую очередь, обратить пристальное внимание на существующий на этот день терминологический инструментарий, необходимый для решения данной задачи. Приходится констатировать, что он обладает определенными изъянами: не существует ни единой системы классификации неостилей в британской архитектуре викторианского времени, ни определенного представления о том, что подразумевается под тем или иным стилистическим направлением и какие конкретно памятники могут быть к нему отнесены. Решение этой проблемы не может быть, разумеется, окончательно найдено в рамках данного исследования, с некоторой спутанностью терминологического инструментария на сегодняшний день приходится мириться. Еще одна проблема заключается в том, что на сегодняшний день фактически не сложилось традиции перевода на русский язык ряда специфических терминов, характеризующих определенные направления в стилистическом развитии британской архитектуры. Наша задача - внести ясность в значение такого рода понятий.

В первую очередь отметим, что исследователю британской архитектуры приходится постоянно иметь дело со своеобразной двойной терминологией: с одной стороны, он сталкивается с теми аутентичными определениями, которые давали тем или иным стилистическим явлениям сами викторианцы, с другой стороны, существуют уже устоявшиеся на сегодняшний день общеупотребительные в англоязычной литературе термины. Определенные проблемы возникают при необходимости «перевода» первой категории терминов во вторую. Сложности эти связаны, во-первых, с несколько иными, по сравнению с нынешним днем, представлениями викторианцев об истории архитектуры, а во-вторых, с достаточно слабым еще на тот исторический момент развитием научного аппарата в области истории искусства.

В качестве яркого примера можно привести классическую монографию

Ч.Истлейка «Готическое возрождение» (1872), где автор использует большое количество разнообразных терминов для обозначения его направлений, этапов, а также стилистики самих средневековых памятников, на которые ориентируются викторианские архитекторы. Пытаясь провести классификацию внутри «средневекового» направления викторианской архитектуры и осознавая сложность такой задачи, Ч. Истлейк выделил в нем три основных тенденции¹⁶⁰. Представителей первой он называет традиционалистами. Главная их идея – буквальное, максимально точное воспроизведение форм средневековой архитектуры. В отличие от них, сторонники другой тенденции, «адаптеры» признавали возможность видоизменять язык готической архитектуры исходя из потребностей современности. Наконец третью группу, по Истлейку, составляют «эклетики», свободно совмещающие готические черты с элементами других архитектурных стилей в своих проектах.

Книга Ч.Истлейка дает нам и интересное свидетельство того, как сами архитекторы оценивали свои произведения с точки зрения стилистических категорий. Поскольку это исследование писалось, когда большинство участников этого процесса были еще живы, в основу его лег опрос, предложенный автором ведущим архитекторам готического направления, где необходимо было указать стиль построенных ими домов.

В итоге терминология, используемая в книге Ч.Истлейка достаточно разнообразна, здесь встречаются, например, Early English, Very Early Decorated, Geometrical Decorated, Geometrical Second Pointed, Early Middle Pointed, - термины отнюдь не являющиеся общераспространенными, достаточно произвольные и неясные. Свое происхождение они берут из статей Джона Картера, которые печатались в журнале «Gentleman's Magazine» еще в начале викторианского правления¹⁶¹. Затем подобная терминология была подхвачена такими любителями и знатоками средневековой британской архитектуры как Джон Бриттен¹⁶² и Томас

¹⁶⁰ Eastlake Ch. The Gothic Revival. L., 1872. Rpt., ed. by J.M.Crook. NY., 1970, p.359.

¹⁶¹ Carter J. The Ancient Architecture of England, v.1-6. L., 1795-1814. Подробнее о Дж.Картере см.: Summerson J. Architecture in Britain 1530-1830. Penguin Books, 1983.

¹⁶² Britton J. The Architectural Antiquities of Great Britain. L., v.1-5, 1807-1826.

Рикмэн¹⁶³. Наряду с этим у Ч.Истлейка встречаются и более обобщающие понятия, такие как Domestic Gothic (национальный готический) или Old English (староанглийский). Последний термин получает достаточно широкое распространение, поскольку его свободно можно было применить к чрезвычайно широкому спектру явлений национальной архитектуры, как средневековья, так и Нового времени. Очевидно, что предложенный викторианским архитектором терминологический инструментарий чрезвычайно громоздок, неудобен в употреблении и обладает целым рядом изъянов с точки зрения своего смыслового содержания.

Следует оговориться, что в целом категория «готическое» в британской архитектуре XIX столетия может пониматься более или менее широко. При пристальном рассмотрении можно заметить, что именно в викторианскую эпоху происходит некая трансформация содержания этого термина. Еще в начале столетия слово «готический» было синонимично понятию «средневековый», а также «варварский», «причудливый», «живописный». Как замечает Т. Дэвис, «почти все неклассическое подходило под категорию готического»¹⁶⁴. Однако уже к середине века можно наблюдать различия, которые проводятся современниками между различными периодами существования готики в Англии. Часто встречаемыми становятся такие понятия, как, например, «Early Pointed» и другие. Соответственно и современные исследователи включают в понятие «готическое возрождение» более или менее узкий круг памятников.

Отметим, что наличие своеобразной эклектической тенденции отражено в самой терминологии, которую используют викторианцы. Так, в книге Э.Л. Блэкберна «Загородная и сельская архитектура в Англии и за рубежом» (1867)¹⁶⁵ встречаются такие определения стилей здания, как «англо-итальянский» («Anglo-Italian»), «итальянизирующий готический» («Italianized Gothic»), «тюдоровско-готический» («Tudor-Gothic») и т.д.

¹⁶³ Rickman T. An Attempt to Discriminate the Styles of English Architecture from the Conquest to the Reformation. L., 1817.

¹⁶⁴ Davis T. The Gothick Taste. New Abbot, 1974, p.45.

¹⁶⁵ Blackburne E.L. Suburban and Rural Architecture: English and Foreign. L., 1867.

На практике существовало неисчислимое количество вариантов осмысления и использования форм средневекового наследия. Так, одним из наиболее ярких и интересных является стиль, который британскими исследователями определяется термином *Scottish Baronial* в силу обращения его адептов непосредственно к национальным истокам, к замковой архитектуре Шотландии. Однако при ближайшем рассмотрении нельзя не заметить, что подобные сооружения инспирированы на самом деле не столько подлинными замками Средневековья, сколько не терявшими популярности в середине века романами В. Скотта, а также образом его собственного поместья Абботсфорд (*Abbotsford, Scottish Borders, 1817-1825*) одного из ключевых памятников усадебной архитектуры Англии романтической эпохи.

В целом попытки стилистической классификации, относящиеся к викторианскому времени, были, как видим, достаточно несовершенными и непоследовательными. В XX столетии делаются усилия по дальнейшей систематизации изучаемого нами явления. Поскольку в английской литературе достаточно рано складывается традиция определять эпоху именем правящего монарха и такие термины как «*Elizabethan*», «*Jacobean*», «*Georgian epoch*» (*age, architecture*) очень распространены, здесь прочно укореняется понятие «*Victorian age*». Однако в силу того, что правление королевы Виктории продолжалось более полувека, современные исследователи, как правило, различают ранне-, средне- и поздневикторианский периоды (*Early, Mid, Late Victorian*).

Границы этих периодов нельзя назвать четко очерченными, как правило, расцветом викторианской архитектуры считается период 1850-70-х годов. Именно поэтому в английской литературе он зачастую получает наименование «*High Victorian*» (буквально: высоковикторианский) вместо безоценочного «*Mid Victorian*». Заметим, что подобная терминология используется далеко не только исследователями архитектуры. Она применяется к широкому спектру явлений политической, общественной, культурной жизни страны. Действительно, в этот период все особенности не только архитектурного развития эпохи, но, намного шире, ее идеологии и мироощущения выявлены наиболее ярко, эпоха находится в

своем зените.

В этой связи именно категория «высоковикторианский» перестает быть исключительно хронологическим, безоценочным термином. Британские авторы стремятся дать ему определение, исходя из формально-стилистических критериев: «Высокий викторианский стиль, таким образом, характеризуется свободным смешением мотивов разных периодов, захватывающими экспериментами с цветными материалами, пристрастием к крепким, энергичным, скульптурным формам, «реальностью» откровенно демонстрируемой конструкции и «силой и напористостью» в архитектурных деталях», - замечает П. Томпсон¹⁶⁶.

Предваряющее ее ранневикторианское время - это период становления, во многом еще сохраняющий черты века-предшественника. В то время как последние годы правления королевы Виктории ознаменованы во многом своеобразным «размыванием» характерных черт эпохи, изменением нравственных приоритетов и соответствующих им поведенческих структур. Более того, система ценностей начинает выстраиваться в своем роде «от противного» по отношению к тому, что было принято в предшествующие десятилетия. Все это не могло не оставить своего отпечатка и в области архитектуры.

Помимо указанной выше классификации, носящей преимущественно хронологический характер, широко используется терминология, определяющая стилистику архитектурных памятников данной эпохи. Рассматривая архитектуру викторианской Англии как один из вариантов такого общеевропейского явления как историзм, британские исследователи между тем активно употребляют термины, характеризующие отдельные направления этого явления на Британских островах. Прежде всего, следует остановиться на таком термине как «National styles» (национальные стили). Он часто используется для обозначения целого спектра течений, связанных с возрождением разных эпох и стилей в английской архитектуре, являясь, таким образом, понятием более узким, нежели общепотребительный термин «неостили». Это такие стилистические направления, как «Scottish Baronial», «Tudor», «Elisabethan», «Jacobean», «Queen

¹⁶⁶ Кидсон П., Мюррей П., Томсон П. История английской архитектуры. М., 2003, с.328.

Anne», «Neo-Georgian» и, разумеется, «Gothic style», который более, нежели какой-либо другой стиль, ассоциируется у современников с идеями возрождения национальных традиций в архитектуре.

Среди вышеназванных направлений последнее заслуживает особенного внимания, поскольку именно готика стала первым из «национальных стилей», к которому английские архитекторы обратились еще в начале XVIII столетия. К этому времени, как правило, исследователи относят первый этап готического возрождения («Gothic Revival»), иногда обозначаемый английскими исследователями как «Rococo Gothick»¹⁶⁷. Однако нельзя не обратить внимания на то, что в этот исторический период в отдельных областях строительства (прежде всего в церковной), в отдельных регионах Англии (главным образом в провинции) готическая традиция еще сохранялась не прерванной со времен средневековья. Это дало возможность такому исследователю как Х.М. Колвин поднять в одной из своих статей проблему взаимоотношения готического наследия и готического возрождения («Gothic Survival» and «Gothick Revival»¹⁶⁸), таким образом поставив под сомнение правомочность употребления этого, казалось бы, не вызывающего вопросов термина.

Чрезвычайно сложную проблему систематизации и периодизации такого явления как готическое возрождение на сегодняшний день нельзя назвать полностью разрешенной. Наиболее верной является, на наш взгляд, модель, предложенная Ж. Бэнерджи¹⁶⁹, которая, отказываясь от излишне дробного деления, выявляет в этом процессе три этапа. Первый приходится на начало царствования королевы Виктории и продолжается до 1840-х годов включительно. Автор характеризует его как умеренный. Популярность готических увлечений постепенно нарастает, однако они не превратились еще пока в общераспространенное явление, повальную моду. Второй этап – время наивысшего расцвета этого явления. Пик готических увлечений, по мысли исследовательницы,

¹⁶⁷ Davis T. *The Gothick Taste*. New Abbot- London-Vancouver, 1974, p. 46.

¹⁶⁸ Colvin H.A. *Gothic Survival and Gothick Revival* // Colvin H. (ed.). *Essays in English Architectural History*. New Haven and L., 1999.

¹⁶⁹ Banerjee J. *Styles in Domestic Architecture* // URL: <https://victorianweb.org/art/architecture/homes/styles.html>

можно отметить в начале 1860-х гг., когда Дж. Нортон начинает перестраивать усадьбу Тинтесфилд в Сомерсете (1863).

Наконец, последний период существования этого явления, нередко определяется как «Muscular Gothic» (буквально «мускулистая готика»). Он ознаменован, во-первых, обращением к более ранним, нежели это было принято раньше, пластам готического наследия. Еще О.Пьюджин возмущался тем, что поклонники средневекового прошлого предпочитают обращаться к позднеготическим памятникам, а Дж. Рескин предостерегал своих читателей от увлечения перпендикулярным стилем. Позже Ч. Истлейк заявляет: «если есть какой путь, ведущий нас к совершенству, то это путь назад»¹⁷⁰. Во-вторых, этот этап готического возрождения отмечен неким упрощением и известной брутализацией отдельных элементов архитектурной композиции. Категория маскулинности характеризует не только архитектурные образы этой эпохи. Культom мужественности, мужского начала отмечены и литературные произведения этого времени. Достаточно вспомнить поэзию Р.Киплинга, романы Э. Хьюджеса и М. Арнольда. Это своеобразное выражение духа сильной, победоносной Империи. К направлению «Muscular Gothic» иногда относят уже упомянутый нами стиль Scottish Baronial, хотя на наш взгляд, это не совсем верно: ведь собственно готические элементы в этом направлении фактически отсутствуют.

Следующую важную группу в архитектуре «национальных стилей» викторианской эпохи составляют памятники так называемых тюдоровского и елизаветинского стилей (Tudor, Elisabethan style). Надо отметить, что четкую границу между этими двумя явлениями не представляется возможным провести. В разных исследованиях один и тот же памятник может определяться и тем, и другим термином. Очевидно, однако, что термин «тюдоровский» несколько шире, поскольку включает в себя все время правления этой династии, расцвет которой пришелся на время королевы Елизаветы. Именно оно виделось большинству викторианцев как золотой век старой доброй Англии. В то же время на практике викторианские архитекторы использовали в качестве образца для подражания

¹⁷⁰ Eastlake Ch. L. Gothic Revival, p.170.

памятники не только елизаветинской, но и следующей за ней эпохи короля Якова. Это побудило Дж.Бетджемана изобрести такой термин как Jacobethan¹⁷¹, где смешение двух слов: Jacobean и Elisabethan наглядно демонстрирует смешение черт двух эпох в архитектуре подобного рода сооружений. Однако, надо заметить, что широкого употребления неологизм Бетджемана все же не получил.

Современники выделяли еще несколько эпох, которые представлялись им как время наибольшего благоденствия и процветания Британии. Это, прежде всего, время королевы Анны. Как английские историки, так и филологи¹⁷² нередко называют его Augustian era, проводя таким образом параллели с одним из периодов существования Римской империи, что связано, с одной стороны, с расцветом классического образования и классических вкусов, а с другой, с тем, что это время укрепления внешнеполитического могущества Британской империи.

Любопытно, что термин «Queen Anne» закрепился за этим явлением далеко не сразу после того, как оно вошло в моду. Такие определения как «Anglo-Dutch» («Англо-голландский») и «Free Classic» («Свободный классический») появились несколько раньше, но не прижились, хотя они-то на самом деле более точно описывали суть явления. Если первый указывал на его укорененность не только в национальной, но и в голландской (и шире, североевропейской) архитектурной традиции XVII-XVIII столетий, то второй – достаточно точно выражал его компромиссный характер. Проектировщики стремятся снять сложившуюся антитезу между классической архитектурой с ее обязательной строгой симметрией фасадной композиции и свободным, асимметричным планировочным решением, вошедшим в моду в предшествующие десятилетия.

Наконец, завершая разговор о терминах, связанных с феноменом национальных стилей, нельзя не остановиться на таком понятии как Domestic Revival. Этот термин, буквально переводимый как «отечественное возрождение» фактически синонимичен также существующим в британской историографии определениям: «викторианский живописный стиль» (Victorian Picturesque) или «сельский

¹⁷¹ Betjeman J. Ghastly Good Taste. L., 1933, p.41.

¹⁷² Rogers P. Augustan Vision. L., 1974.

живописный стиль» (Vernacular Picturesque¹⁷³).

Надо сказать, что оба эти определения остаются не вполне понятными отечественному читателю без знания исторического контекста. Что касается понятия «picturesque» («живописный»), тут следует пояснить, что оно было введено в употребление еще на рубеже XVIII-XIX столетий У. Гильпином¹⁷⁴, Р.П. Найтом¹⁷⁵ и Ю. Прайсом¹⁷⁶. Первоначально термин использовался в основном применительно к акварельному пейзажу, но затем получил весьма широкое распространение в том числе и в области пейзажного паркостроительства и архитектуры. Именно с эстетикой «живописного» было связано появление в архитектуре Англии эпохи романтизма таких явлений, как асимметричная композиция, интерес к коттеджному строительству, к замковым формам и т.д. Таким образом, вновь появляясь в поздневикторианское время, этот термин указывает на связь с предшествующей георгианской эпохой, которая, к концу викторианского времени начинает все больше и больше интересовать англичан.

Что же касается термина «vernacular», то здесь возникает существенное затруднение при попытке его точного перевода на русский язык, поскольку в английском языке оно имеет значения и «сельский», и «локальный». В данном случае оба эти значения в равной степени важны, поскольку архитектура такого рода, с одной стороны, вдохновляется образом сельского коттеджа, а с другой, ориентируется на локальные традиции, подражая именно традициям того графства, в котором возводится здание.

Весьма близким понятию «Domestic Revival» можно считать и словосочетание «Old English». Это явление в целом относится к поздневикторианской эпохе, однако хронологические рамки его несколько по-разному очерчиваются разными исследователями. Так, С. Мутезиус¹⁷⁷ считает его современным расцвету стиля

¹⁷³ Banerjee J. Styles in Domestic Architecture // [http:// www. victorianweb.org/ art/ architecture/homes/styles. html](http://www.victorianweb.org/art/architecture/homes/styles.html)

¹⁷⁴ У. Гильпин – английский священнослужитель, автор ряда эссе, в которых вводит понятие «живописного» («picturesque»). См., например, W. Gilpin. Observations, relative chiefly to the picturesque beauty, made in the year 1772, on several parts of England; particularly the mountains, and lakes of Cumberland, and Westmoreland. L., 1786.

¹⁷⁵ Knight R.P. An Analytical Inquiry into the Principles of Taste. L., 1805. Важный вклад в распространение идеи «живописного» сыграла и его поэма «Пейзаж» («The Landscape», 1796).

¹⁷⁶ Price U. An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful. L., 1796.

¹⁷⁷ Muthesius S. The English Terraced House. New Haven and L., 1982, p.176.

королевы Анны (1870-1890-е гг.), в то время как по Д. Дюранту¹⁷⁸, его следует отнести к гораздо более позднему времени, 1890-1910-м годам. Некая терминологическая путаница может возникать в силу того, что под знаком возвращения к национальному прошлому проходит вся викторианская эпоха, и, соответственно, понятие «староанглийский» встречается и раньше означенного времени. Таким образом, следует различать достаточно длительное время бытования этого понятия от более ограниченного исторического периода, в котором оно приобретает строго определенное терминологическое значение.

Все вышеназванные явления могут быть отнесены к категории так называемых национальных стилей. Однако викторианская усадебная архитектура отнюдь не всегда вдохновлена образами памятников национального наследия. Вопреки расхожему мнению она достаточно космополитична по своим истокам. При всем разнообразии источников заимствования совершенно очевиден приоритет, который отдается сейчас ренессансным образцам: и итальянизирующие виллы, и великолепные «французские замки», и, в конце концов, «тюдоровские» дома вдохновлены одной и той же эпохой. Все это побуждает исследователей к нередкому использованию такого трудно переводимого на русский язык термина как *Renaissance Revival*. Во избежание тавтологии его следовало бы, на наш взгляд, перевести как «возрождение интереса к ренессансному наследию».

Этот феномен отнюдь не является сугубо английским. На Континенте, особенно во Франции, он получает едва ли не большее распространение. Поэтому вопрос о генезисе ренессансных мотивов в викторианской архитектуре оказывается весьма непростым. С одной стороны, нельзя, как мы впоследствии увидим, отрицать воздействия на британских архитекторов опыта их коллег по ту сторону Ла-Манша. С другой – несомненно, что в это время и в самой Англии интерес к ренессансному наследию велик (достаточно вспомнить хотя бы о таких книгах как «Камни Венеции» Рескина (1853) или «Ренессанс» У. Патера (1873)¹⁷⁹. Кроме того, традиция палладианства на Британских островах оказывается весьма живучей, и ее

¹⁷⁸ Durant D.N. The Handbook of British Architectural Styles. L., 1992, p.177.

¹⁷⁹ Pater W. Renaissance. L., 1873.

отголоски «слышатся» в национальной архитектуре достаточно долго.

Собственно же терминология, применявшаяся в отношении архитектуры, тяготеющей к классической традиции в викторианское время, весьма своеобразна. Помимо наиболее распространенного определения «палладианский» (Palladian), которое использовалось в расширительном смысле относительно классической традиции в целом, появляются и достаточно часто употребляются такие определения, как «Palatial Italian» (дворцовый итальянский) и «Rural Italian» («сельский итальянский») стили. Причем значение первого не вполне очевидно: если Р.Керр в своей книге использует этот термин фактически как синоним понятия «палладианский», называя этот стиль «городским по преимуществу» и объясняя читателю, что «палладианство умерло в городе быстрее, нежели за городом»¹⁸⁰, то на практике зачастую слово «Palatial» в настоящее время употребляется по отношению к домам, построенным Ч.Берри, чей стиль все же значительно отличается от архитектуры палладианства.

Что же касается стиля Rural Italian, Р. Керр называет его «прямым потомком палладианского...пересмотренным, рационализированным, упрощенным и приспособленным к соображениям здравого смысла и повседневности... ему присуща живописность в той же мере, что и елизаветинскому стилю, но почти отсутствуют средневековые черты... нерегулярность и свобода могут использоваться без ограничений, но в то же время и без отступления от определенной системы декора»¹⁸¹. В качестве примера архитектор приводит королевскую резиденцию на острове Уайетт, Осборн Хаус (Osborne House; Isle of Wight, 1845-1851). Однако истоки этого стиля легко просматриваются в загородной жилой архитектуре предшествующего георгианского периода и, в частности, в постройках Дж.Нэша, то есть явление возникает в более раннюю эпоху, нежели определяющий его термин.

Таким образом, изучая работы своих предшественников, исследователь

¹⁸⁰ Kerr R. The Gentleman's House, or, How to Plan English Residences, From the Parsonage to the Palace. L., 1865, p. 360.

¹⁸¹ Kerr R. The Gentleman's House, or, How to Plan English Residences, From the Parsonage to the Palace. L., 1865, p. 356.

викторианской архитектуры сталкивается со сложным конгломератом разнородных стилистических определений. Одни из них интернациональны по своей природе, другие относятся исключительно к явлениям британской действительности, одни носят оценочный характер, другие строятся исключительно по хронологическому принципу, одни охватывают достаточно широкий круг явлений, другие – узколокальный. С определенной бессистемностью терминологического инструментария на сегодняшний день приходится мириться: материал слишком обширен и разнообразен и, вопреки устоявшемуся мнению, недостаточно полно изучен. Дальнейшее его изучение приведет, думается, к большей отточенности стилистических дефиниций.

На основании всего вышесказанного следует сделать вывод о том, что на настоящий день, несмотря на достаточно длительную традицию изучения феномена британского загородного дома викторианской эпохи, научную проблематику, связанную с этой темой ни в коей мере нельзя назвать полностью изученной. Материал исследован весьма неровно: если отдельные фигуры (например, О.Пьюджин) постоянно оказываются в центре исследовательского внимания, то другие не менее значимые до сих пор не становились предметом пристального научного анализа. Огромный пласт теоретического наследия викторианских архитекторов до сих пор изучен недостаточно. В приложении к диссертации мы приводим сделанные нами переводы отрывков из трудов этих авторов, а в главе I анализируем эти тексты. До сих пор остаются непроясненными многочисленные вопросы, связанные с терминологией, применяемой в отношении предмета нашего исследования, в особенности, в том, что касается стилистических категорий, что потребовало от нас уделить в последней главе диссертации особенно пристальное внимание именно проблеме стилистических дефиниций и классификации материала. Наконец, несмотря на достаточно плодотворные исследования викторианских загородных домов, выполненные с методологических позиций социологии искусства до сих пор не выполнен комплексный анализ этого материала, который бы позволил сочетать подобный подход с классическими

методами искусствоведческого анализа, Именно эта задача и определила основную направленность данной работы.

ГЛАВА 2

Загородное жилое строительство викторианского времени. Общая характеристика

...Ваши железнодорожные насыпи, пространнее стен Вавилона, Ваши бесчисленные вокзалы, обширнее, чем Эфесский храм; Ваши дымоходы, куда величественнее и дороже, нежели шпили соборов! Ваши порты и оранжереи; Ваши биржи! – все это построено во славу великой богини, имя которой «Благосостояние», она сформировала и будет продолжать формировать Вашу архитектуру, доколе Вы почитаете ее; и совершенно напрасно вопрошаете меня, как строить для нее; Вы знаете это гораздо лучше меня.

Дж. Рескин¹⁸².

Что более всего делает викторианцев викторианцами – это чувство социальной ответственности.

Дж.П. Лэндоу¹⁸³.

1. Викторианское время как золотой век загородного жилого строительства¹⁸⁴

Феномен загородного дома занимает исключительное место в английской культуре Нового времени. История его развития - это не только история развития архитектурных идей, но и своеобразное зеркало тех изменений, которые претерпевает социальная жизнь Британии на протяжении столетий. Родовые гнезда английской аристократии зачастую имеют еще средневековое происхождение,

¹⁸² Ruskin J. Traffic. URL: <https://victorianweb.org/art/architecture/index/html>

¹⁸³ Landow P.G. Victorian and Victorianism. URL: <http://www.victorianweb.org/Victorian/vn/victor4.h>

¹⁸⁴ Содержание данного раздела отражено в статьях: 1. Усадебный бум: викторианская эпоха и золотой век загородного строительства // Исторические исследования. Журнал Исторического факультета МГУ, 2019, N 13, с.76-90. 2. Английский загородный дом: развитие идеи власти и покровительства от эпохи абсолютизма к викторианскому времени // Исторические исследования. Журнал исторического факультета МГУ, 2015, N 2, с.115-126 (0,5 п.л.), а также в монографии: Викторианский загородный дом. Структура. Семантика. Стиль. Москва, БуксМАРТ, 2021, ISBN 978-5-907267-26-8, 320 с

истории домовладений уходят далеко вглубь веков, однако важнейшим этапом в истории становления многих из них становится эпоха Реформации в Англии. Именно тогда реквизированные у монастырей земли в большом количестве раздавались новым владельцам. Сохранившиеся и по сей день в названии многих усадеб слова «*abbey*», «*priory*» свидетельствует о том, что некогда данные земли принадлежали монастырю. Земельная собственность на протяжении столетий была необходимым условием для участия в британской политической жизни, поскольку давала владельцу право выдвигаться в Парламент. Поместье, помимо своей хозяйственной рентабельности, имело еще одно очень важное значение: оно было своеобразным центром общественной жизни всей округи.

Новый важный этап развития усадебного домовладения в Англии приходится на XVIII столетие. Именно тогда социальная, деловая и культурная жизнь, прежде в основном сосредоточенная в Лондоне, активно развивается и в провинции. Карьера придворного перестает быть, как некогда раньше, единственным привлекательным жизненным путем для аристократа. Провинциальные города становятся важными центрами английской жизни. Они развиваются экономически, что приводит к появлению довольно широкого слоя богатого провинциального купечества. Получают развитие и всевозможные общественные институты, а местное дворянство достаточно активно в них участвует. Различные увеселения (ассамблеи, рауты, балы и т.д.) делают жизнь в провинции куда менее скучной, нежели это было раньше. Кроме всего прочего, значительно улучшившиеся конструкции экипажей и возросшая безопасность дорог делают путешествие в свой загородный дом мероприятием, много более легким и безопасным, чем прежде.

Еще на заре XVIII столетия А. Поп в своем «Послании миссис Терезе Блаунт на ее отбытие из города» насмешливо замечает:

*She went to plain work, and to purling brooks,
Old fashioned halls, dark aunts and croaking rooks.*

И далее, описывая нравы провинциального дворянства, он так характеризует

местного сквайра:

*With his hounds comes hallooing from the stable,
Makes love with nods, and knees beneath a table
Whose laughs are hearty, though his jests are coarse
And loves you best of all things – but his horse¹⁸⁵.*

К середине XVIII столетия от подобных реалий почти ничего не остается. Понятие *polite society* (воспитанного общества), становящееся весьма распространенным в это время, предполагает неписанный кодекс поведения, обязательный к исполнению, вне зависимости от того, сколь бы высокое положение человек ни занимал. Любопытно, что *polite society* включало в себя отнюдь не обязательно исключительно аристократию и даже дворянство. Со временем все большую часть его будет составлять и буржуазия, и представители таких профессий, как юристы, врачи и т.д.

Архитектура загородных домов достаточно точно отражает отмеченное нами разнообразие социальных статусов и материального положения их владельцев. Так, в палладианской архитектуре параллельно существует две основные тенденции: традиционный обширный загородный дом и более камерная и компактная по своей планировке вилла. Если первый принадлежит, как правило, старой родовой аристократии, то состав заказчиков домов второго типа достаточно пестр. Это и мелкопоместное провинциальное дворянство (*gentry*), и разбогатевшие торговцы и банкиры, и аристократы, желающие помимо своих старых родовых гнезд иметь еще небольшой дом в ближайших окрестностях Лондона, позволяющий наслаждаться загородной жизнью, не отлучаясь надолго от столичных дел и забот.

Подобная пестрота социального состава землевладельцев сохранится и далее, более того, процесс, все большей и большей его демократизации приобретает все

¹⁸⁵ Она отправилась в край простого труда и журчащих ручьев,
Старомодных холлов, угрюмых тетушек и кричащих грачей...
Выходит из конюшни, науськивая своих борзых,
Клюя носом, обжимает дам коленками под столом,
Его смех сердечен, хотя манеры и грубы,
Он любит вас больше всех на свете, за исключением своей лошади.
(Перевод автора)

большую интенсивность. Становясь землевладельцами, новые социальные слои привносят в усадебную жизнь представления и приоритеты, характерные для них, что не может не отразиться напрямую и в архитектуре загородного жилища.

В истории английской усадьбы викторианская эпоха занимает совершенно исключительное место. Масштаб бурной строительной деятельности этого времени ощутим и доселе. Достаточно вспомнить хотя бы о том, что значительное число современных англичан обитают в жилищах, построенных именно в царствование Виктории. Действительно, количество новых загородных домов, строящихся за год, увеличилось, если сравнивать данные 1801 и 1861 гг., вдвое, а если сопоставить цифры начала XIX века с аналогичными показателями начала XX века – в четыре раза¹⁸⁶. Эту динамику отражают и цифры, показывающие количество англичан, занятых в строительной сфере. Если к началу 1830-х годов их число составляло чуть более двухсот тысяч, то к 1901 году оно уже превышало миллион человек¹⁸⁷. Подобные темпы роста заставили Д.Краули говорить о явлении как о «революции домостроительства» (housing revolution)¹⁸⁸. В сфере общественного и промышленного строительства картина не менее впечатляющая: целые города и промышленные районы обязаны своим возникновением именно этому периоду.

В чем же причины такого стремительного взлета загородной архитектуры? В качестве основной и наиболее очевидной причины следует назвать мощнейший экономический рост Британской империи, промышленный бум и, соответственно, огромные капиталовложения, которые делаются банкирами и промышленниками в земельную собственность. Подобное изменение в среде заказчиков не могло не привести к стремительному взлету загородного строительства, с одной стороны, и не повлиять существенно на характер усадебной архитектуры, с другой.

Также одна из важнейших причин – стремительный рост населения Великобритании. Приведенные нами выше цифры оказываются четко

¹⁸⁶ Long H.C. *Victorian Houses and Their Details: The Role of Publications in Their Building and Decoration*. Oxford, 2002, p.2.

¹⁸⁷ Ibid, p.3.

¹⁸⁸ Crowley D. *Introduction to Victorian Style*. Royston, 1998, p.109.

соответствующими демографическим показателям. Так за период с 1801 по 1851 год население страны увеличилось вдвое, а к 1911 году вчетверо¹⁸⁹.

В частном строительстве в наибольшей степени отражен широкий спектр социальных слоев, в каждом из которых царствуют свои представления, приоритеты, вкусовые пристрастия. В то же время, здесь с наибольшей силой находят себе выражение индивидуальные предпочтения заказчика. Можно сказать, что феномен викторианского жилища рождается на пересечении двух чрезвычайно важных для британского менталитета категорий: *privacy* и *publicity* (частное и общественное). Социальный состав английских землевладельцев коренным образом изменится именно в викторианскую эпоху, поскольку, как отмечалось выше, значительный процент новых загородных резиденций выстроен для представителей банковского и промышленного капитала. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что картина не столь проста и очевидна, как представляется вначале.

«Новый» заказчик играет, безусловно, очень важную роль, но он отнюдь не вытесняет «старого», аристократического заказчика, занимая не его место, а место рядом. Более того, во многих случаях достаточно затруднительно провести разделение землевладельцев на две указанные категории. Дело в том, что идет процесс постепенного размывания границы между этими двумя социальными слоями. Источниками благосостояния аристократии все чаще и чаще становится не столько крупная земельная собственность, как это было раньше, сколько капитал, вложенный в то или иное удачное коммерческое предприятие. Наиболее яркий пример, на наш взгляд, – маркиз Бьют, хозяин Кардифф Кастл, одной из наиболее роскошных загородных построек викторианской эпохи, чей отец сделал свое баснословное состояние, благодаря угольным месторождениям, найденным на его земле, и построил в Кардиффе доки, превратившие этот захудалый провинциальный городишко с численностью населения от силы 1000 человек в крупнейший торговый порт Британии. В это же время все большее число банкиров и промышленников стремятся стать земельными собственниками и справедливо

¹⁸⁹ Long H.C. *Op.cit.*, p.2.

видят в такого рода собственности прочную основу для укрепления своего общественного положения.

Процесс сближения двух общественных слоев носит взаимный характер: новые хозяева активно стремятся вписаться в новую для них социальную среду, что неизбежно требует усвоения определенных жизненных стандартов и поведенческих норм. В то же время и аристократия также не может не стремиться к тому, чтобы удерживаться на высоте занятого некогда общественного положения, что требует сейчас определенной коррекции своих взглядов, привычек, представлений. Таким образом, феномен викторианского образа жизни рождается из столкновения двух мировоззренческих систем, включающих в себя в том числе и представления о том, каким должен быть идеал джентльмена-землевладельца. Этот идеал многогранен. Некоторые его грани сформировались еще в прошлом, XVIII столетии, а некоторые формируются именно в рассматриваемую эпоху.

Прежде всего, отметим, что безусловным качеством любого лэндлорда является его принадлежность к уже упомянутому нами *polite society*. Немаловажную роль в кристаллизации этого понятие сыграл еще в XVIII столетии знаменитый курортный город Бат. Именно в Бате формируется новая, уникальная социальная среда, свой специфический кодекс поведения, за неуклонным соблюдением которого строго наблюдал *master of ceremonies* (церемониймейстер). Нарушившие установленные правила тут же призывались к порядку вне зависимости от того, какое социальное положение они занимали¹⁹⁰. Надо сказать, что атмосфера этого курорта была совершенно уникальна, а существовавшие здесь нормы общественного поведения намного опережали свое время. Люди, свободно общавшиеся в Бате, по возвращении в Лондон зачастую и не думали продолжать знакомство в силу принадлежности к совершенно разным социальным слоям. В этом курортном городе достаточно было обладать неким скромным состоянием и, главное, не нарушать установленных поведенческих норм, чтобы быть принятым в обществе в ту эпоху, когда во многих аристократических домах еще держался высмеянный

¹⁹⁰ Так, известен случай, когда вечером в Ассамблее с герцогини Квинсберри прилюдно был сорван фарук (принадлежность утреннего туалета).

Хогартом в серии «Модный брак» средневековый обычай, согласно которому глава аристократической семьи трапезничал под балдахином (eat under a canopy)¹⁹¹.

Если для художника XVIII столетия подобные обычаи являли собой забавный образ сословного чванства, то для человека викторианской эпохи подобное чванство становилось совершенно непростительным грехом. Смену общественных настроений этого времени в целом можно охарактеризовать как рост демократических тенденций, однако это общеизвестное положение требует, опять-таки, целого ряда уточнений. Упрощением было бы представлять себе, что новый класс активно стремится занять ключевые посты во власти. Напротив, современниками неоднократно высказывается мысль о том, что политика была и остается сферой деятельности высшего класса. В 1860 году Ипполит Тэн запишет слова, сказанные ему одним крупным промышленником: «Наша цель состоит не в том, чтобы сбросить аристократию; мы готовы оставить управление и высшие посты в их руках... Пусть управляют, но пусть будут при этом способны управлять»¹⁹².

Таким образом, за джентльменом оставалась в викторианское время первенствующая роль. Однако общество зорко наблюдало за тем, насколько достойно он ее исполняет. Тема этического долга и ответственности проходит красной нитью во всех рассуждениях современников о роли и функции землевладельца, составляя вообще, пожалуй, главную черту викторианской морали и менталитета.

Рассматриваемая эпоха отмечена ростом общественного сознания, общественных движений, общественного мнения. Викторианской Англии, находящейся в авангарде европейского как экономического, так и политического развития, принадлежит в этом процессе одна из первенствующих ролей. Рост демократических тенденций неизбежно приводит к тому, что происходит своеобразное взаимопроникновение понятий, характерных для разных общественных слоев. Это не в последнюю очередь касается и эстетических

¹⁹¹ Совершенно очевидная аллюзия на этот старомодный обычай просматривается в первой картине серии У.Хогарта «Модный брак» (1743-1745), где за спиной старого графа Сквондерфилда вырисовывается балдахин.

¹⁹² Taine H. Notes on England. L., 1957, p.155.

приоритетов. В итоге складывается феномен викторианского вкуса, викторианского стиля, викторианской эпохи.

Словосочетания эти давно уже стали устойчивыми, при их употреблении у читателя возникают довольно-таки четкие ассоциации. Однако парадокс заключается в том, что викторианский стиль – отнюдь не стиль, если предъявлять к стилю традиционные формальные критерии, викторианский вкус как таковой с трудом поддается определению, а эпоха королевы Виктории тянется столь долго, что на своем завершающем этапе она нимало не походит на себя же саму в начальной точке своего развития. Все это отнюдь не представляется удивительным, если учесть, сколь разнородные составляющие входят в это явление. Однако, несмотря на это, викторианский «почерк» безошибочно различим даже для обывателя, а понятие «викторианство», «викторианцы» стало почти крылатым словом. Любопытно, что, в первую очередь с ним связываются определенные нравственные и поведенческие нормы. За суждениями вкуса стоят очевидные этические приоритеты, а те или иные эстетические предпочтения воспринимаются с точки зрения их пользы или вреда для нравственного здоровья нации, – такая особенность национального менталитета сложилась в Англии издавна.

Между неслыханным экономическим взлетом и своеобразным менталитетом рассматриваемой эпохи существует определенная взаимосвязь. Ведь мощнейший промышленный рост чреват социальными потрясениями. Пугающая картина подобных явлений по ту сторону Ла-Манша постоянно предстала взору англичан. Избежать во что бы то ни стало подобных явлений у себя на родине — вот задача, хитроумному решению которой посвящают себя лучшие умы викторианской эпохи. При этом компромиссы, на которые готовы идти высшие социальные слои, не имеют аналогов в Европе. Так лидером тори, а затем и любимым премьер-министром королевы Виктории становится совершенно чуждый аристократической среде Б.Дизраэли, гениальный самоучка-изобретатель У.Армстронг превращается не только в миллионера, но и в барона под конец жизни, а лэндлорды в порядке вещей занимаются тем, что строят на свои деньги на своих землях для своих арендаторов школы, больницы, коттеджи и т.д. Весьма серьезные

уступки отнюдь не кажутся чрезмерными, поскольку обеспечивают сохранение благосостояния, а столь ценимый англичанами *common sense* (здравый смысл) подсказывает, что никак не контролируемое и не регламентируемое безнравственное и эгоистическое поведение высших классов может угрожать общественной безопасности. Именно такое положение вещей и формирует своеобразную викторианскую мораль, с ее жестким представлением о приличиях, тонко разработанным кодексом поведения джентльмена и т.д. Архитектура жилища очень точно отражает эту ситуацию, ведь дом – это одновременно и один из лучших способов саморепрезентации, и единственное место, где можно надежно укрыться от посторонних взглядов, нигде проблема частного и общественного в викторианской архитектуре не заострена столь сильно, как здесь.

Викторианская эпоха отмечена своеобразным религиозным возрождением. Этот процесс коснулся обоих направлений англиканства: как Высокой, так и Низкой Церкви (*High and Low Church*). Помимо этого, британские историки отмечают такое явление как католическая эмансипация (*Catholic Emancipation*): уравнивание католиков в правах с протестантским большинством, следствием чего, в частности, становятся нередкие обращения в католицизм, которыми ознаменована середина столетия. Эти тенденции в духовной жизни общества оказывают определенное влияние на развитие британской архитектуры в целом и усадебной, в частности. Влияние это носит двоякий характер, с одной стороны, усиливая интерес к средневековому наследию, с другой, выдвигая на первый план новые нравственные приоритеты. Важно отметить, что серьезное, пристальное внимание к архитектурному наследию национального средневековья появляется изначально именно в рамках течений, возникающих внутри Высокой Англиканской Церкви. Центрами этих течений становятся два старейших университетских города Англии: Оксфорд и Кембридж.

Оксфордское (или, другое название, трактарианское) движение связано, прежде всего, с именем священника, а впоследствии католического кардинала, Дж.Г. Ньюмена, автора целого ряда трактатов (*tracts*), которые изначально писались в защиту Англиканской Церкви от посягательств Парламента, озабоченного быстро

растущим благосостоянием церковной иерархии и пытавшегося в связи с этим ввести ряд законодательных ограничений. Однако, начавшись как борьба церковников за свои, в первую очередь, имущественные права, движение со временем меняет свой характер. Защищая Церковь, Ньюмен, в первую очередь выступает за оживление приходской жизни и преодоление религиозной индифферентности в обществе. В этом отношении трактарианцы оказываются на начальном этапе своей деятельности чрезвычайно близки по своим настроениям к движениям, получающим распространение среди представителей различных направлений Низкой Церкви (Low Church).

Однако, желая привлечь индифферентную паству в Церковь, трактарианцы начинают активно воскрешать обрядовую сторону ее жизни, призывая вернуться к практикам, утраченным протестантизмом. На этой почве, собственно, и усиливается интерес ко всякого рода церковным древностям, увлечение которыми и порождает такой феномен культурной жизни Британии викторианского времени как готическое возрождение (Gothic Revival).

Самого Ньюмена подобные увлечения в конце концов приводят к намерению перейти в Католическую Церковь. После того как оно было осуществлено, в трактарианском движении начался раскол: часть адептов и учеников Ньюмена последовали его примеру, а часть обвинили его в предательстве и сохранило верность религии отцов. Однако, несмотря на непримиримые вероучительные противоречия, и трактарианцы-англикане, и католики (как новообращенные, так и выросшие в семьях, веками сохранявших эту веру) предпочитают строить в достаточно сходной манере, отличающейся несколько нарочитым избытком «средневековых» элементов и своеобразным «церковным» характером даже светских помещений. Своего рода критической реакцией на подобного рода подход станет книга О.Пьюджина «Истинные принципы христианской архитектуры» (1841).

Если возникшее в Оксфорде движение ставило себе в первую очередь задачи реформирования церковной жизни, и вопросы архитектуры занимали его участников постольку, поскольку имели к ней отношение, то в другом

университетском городе, в Кэмбридже, возникает в эти же годы Общество, ставящее своей основной задачей именно изучение церковных памятников Британии. Cambridge Camden Society появляется в 1839 году как кружок преподавателей и студентов Тринити-колледж (Trinity College), его усилиями издается и своеобразный бюллетень Общества «The Ecclesiologist». Он пользуется популярностью, опубликованные здесь материалы, безусловно, оказывают влияние и на архитекторов-профессионалов, и на тех, кому вообще не чужд интерес к изящному. Несмотря на то, что Общество стремилось своими трудами повлиять главным образом на современную церковную архитектуру, влияние его было шире: безусловно, из этих публикаций черпали вдохновение и те, кто занимался светским, в том числе и усадебным строительством. О своеобразном ригоризме участников этого научного кружка пишет в своих воспоминаниях архитектор Дж.Г. Скотт. Признавая, что «благое дело, которое совершало это общество, нельзя переоценить»¹⁹³, автор с горечью замечает, что под огонь критики этих энтузиастов возрождения церковной старины попадал всякий, кто придерживался взглядов на этот процесс, несколько не сходных с ними, и даже Пьюджин не избежал порицания в силу независимости своих суждений. Судьба Общества любопытна: интерес к церковной старине навлек на его организаторов подозрения в папистских симпатиях, в итоге кружок распался, но в 1846 г. был возрожден под другим названием «Экклезиологическое общество», превратившееся со временем в научную организацию, существующую и по сей день.

«Трудно поверить, - замечает К. Кларк, – что благочестивое археологическое общество, созданное в университете, было способно оказать колоссальное воздействие на архитектуру. Однако так оно, безусловно, и было»¹⁹⁴. Значение вышеназванных университетских сообществ в деле изучения национального средневекового наследия осознавали уже современники. Так Ч. Истлейк отмечал, что «нет никакого сомнения в том, что архитектурные общества Оксфорда и Кембриджа сослужили колоссальную службу в деле популяризации готического

¹⁹³Scott G.G. Personal and Professional Recollections. L., 1879, p.105-106.

¹⁹⁴ Clark K. The Gothic Revival. Harmondsworth, 1964, p.144.

направления»¹⁹⁵. Помимо перечисленных нами объединений, он называет также «Оксфордское общество по поддержке изучения готической архитектуры», работа его не была столь масштабной, а существование столь длительным, как в Кембридже, но тем не менее и оно внесло свой вклад в развитие «готического вкуса»¹⁹⁶. Современный исследователь пишет о том, что Лондон, Оксфорд и Кэмбридж сформировали своеобразный «интеллектуальный и религиозный треугольник на юге Англии», ставший генератором нового «готического» вкуса, в то время как на остальной территории страны еще долго удержится классическая традиция¹⁹⁷.

Не менее важным, нежели воскрешение интереса к национальной старине, оказывается другой аспект религиозного возрождения в викторианской Англии: смена нравственных приоритетов. Религиозные мотивы теперь зачастую серьезным образом определяют поведение и образ жизни владельца усадьбы, отражаясь и на ее архитектурном облике. Идеал лэндлорда, зяждущийся на новых нравственных ценностях, выдвинутых эпохой, описан во множестве литературных произведений эпохи. Таков, например, сэр Уолтер Вивиан в «Принцессе» Теннисона (1847):

*No little lily-handed Baronet he,
A great broad-shouldered genial Englishman,
A lord of fat prize-oxen and of sheep,
A raiser of huge melons and of pine
A patron of some thirty charities...
A quarter-sessions chairman, abler none;
Fair-hair'd and redder than a windy morn*¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Eastlake Ch. History of the Gothic Revival. L., 1872, p. 205.

¹⁹⁶ Ibid, p.203.

¹⁹⁷ Watkin D. The Rise of Architectural Theory. L., 1980, p.153.

¹⁹⁸ Alfred Tennyson. The Princess. 1847.

Не щуплый белоручка-баронет,

Он истинный рослый широкоплечий англичанин.

Хозяин тучных призовых волов и овец,

Растящий громадные дыни и ананасы,

Участник по крайней мере трех десятков благотворительных обществ,

То есть рачительный хозяин, равнодушный к судьбе ближних христиан, добросовестный и политически активный гражданин и, кроме всего прочего, здоровяк и силач. Этому образу стремится соответствовать в первую очередь родовая аристократия, которой важно устоять под шквалом направленной в ее адрес критики, а затем и средний класс, которому удобно противопоставлять свои привычные ценности нравственно сомнительным качеством высшего сословия. Герой романа Шарлотты Янг «Остановка сердца» (1855) произносит следующие слова: «Я буду счастлив трудиться беззаветно, как рыцари прошлого, - говорит он своей возлюбленной, - знайте лишь, что если Вы когда-либо услышите обо мне уже не как о праздном дилетанте, а как о человеке, истощающем свои силы во благо чего-либо полезного, я делаю это ради Вас»¹⁹⁹. Картины и статуи, привезенные из Италии, он распродает и на вырученные деньги строит в своем поместье церковь и школу.

Отмеченные нами тенденции не могли не сказаться на архитектурной практике эпохи. Причем «старый» заказчик, аристократ, озабочен тем, чтобы его общественная роль была отражена в архитектурном облике дома, не меньше, а даже, пожалуй, и больше, нежели его сосед-нувориш. Об этом пишет в своем исследовании Р.Ф. Джордан: «Берри и ему подобные любили лордов и строили для лордов. Но холодное, рационалистическое умонастроение восемнадцатого столетия, сосредоточенное на вопросах вкуса и безразличное к тому, что думают другие, не могло дальше существовать. Берри языком архитектуры должен был сделать за своих заказчиков последний величественный жест... эти загородные дома, предназначенные для больших приемов, призваны были выразить общественную значимость, и это последнее самоутверждение вымирающей аристократии неизбежно отличалось вульгарностью. Аристократия не могла уже более приниматься как данность, ей приходилось привлекать к себе внимание»²⁰⁰.

Лучший из возможных председатель ежеквартальных сессий.

Светловолосый и раскрасневшийся на утреннем ветру.

(Перевод автора)

¹⁹⁹ Цит. по кн.: Girouard M. The Victorian Country House. New Haven and L., 1985, p.15.

²⁰⁰ Jordan R.F. Victorian Architecture. Harmondsworth: Pelican Books, 1966, p.224- 225.

Новые общественные тенденции неизбежно диктовали заказчику (и, соответственно, архитектору) определенные формы художественного языка. Такие характерные черты английского усадебного дома этой эпохи как, например, Большой холл (Great hall) или башня отнюдь не были всего лишь необходимыми составляющими определенной стилистической моды, они являлись важнейшими знаковыми элементами его композиционного строя.

Подробно на семантике архитектурных форм викторианского дома мы остановимся в следующей главе нашей работы. Здесь же отметим, что в целом образный строй викторианского дома отражает сменившееся по сравнению с эпохой-предшественницей соотношение понятие «частное – общественное». Privacy и publicity - важнейшие понятия английского менталитета и культуры Нового времени, однако именно в викторианскую эпоху эта антиномия становится особенно значимой и заостренной, как в зеркале эта тенденция отражена в усадебной жизни и усадебной архитектуре рассматриваемого периода.

Прежде всего, отметим, что сам образ жизни в загородном доме претерпевает значительные изменения, он становится более замкнутым. Возникший еще в восемнадцатом столетии и прочно сохранявшийся на протяжении первой трети девятнадцатого века обычай, согласно которому любой принадлежащий к polite society человек мог приехать в усадьбу и попросить разрешения осмотреть ее вне зависимости от того, знаком ли он лично с хозяином, постепенно сходит на нет. Количество «открытых» домов уменьшается, усиливается стремление скрыть свою частную жизнь от посторонних глаз.

Подобного рода изменения имеют достаточно очевидные причины. XVIII столетие в английской культуре было отмечено таким своеобразным, специфическим явлением, как джентльмен-дилетант. Следует заметить, что понятие «дилетант» в языке той эпохи совершенно лишено негативного, пренебрежительного смыслового оттенка. Напротив, оно звучит как похвала. Достаточно вспомнить, например, отрывок из «Путешествия Хамфри Клинкера» (1771) Т. Смоллетта, где автор, посещая некое поместье, знакомится с хозяином, который будучи истинным дилетантом, провел несколько лет в Италии,

совершенствуясь в игре на скрипке²⁰¹. Для современников Смоллетта понятие «дилетант» не утратило еще связи с итальянским словом «diletto» (удовольствие, наслаждение), от которого оно происходит. Потратить значительную часть своего времени и сил на то, чтобы предаться возвышенному и интеллектуальному удовольствию, удовлетворению своих частных интересов и развитию своих индивидуальных способностей, англичанину XVIII века представлялось доблестью. Такой человек встречает безусловное одобрение со стороны окружающих, а потому готов радостно делиться своими достижениями (improvement – достижение, улучшение – любимое слово этой эпохи) с окружающими.

Совершенно иначе оценивает ситуацию викторианец. Понятие «наслаждение» оказывается не в чести, а человек, предающийся ему, под подозрением в эгоизме и невыполнении своего долга перед ближним. Менталитету викторианской эпохи скорее сродни было бы бытовавшее ранее, в XVII столетии, еще одно слово итальянского происхождения «virtuoso», также обозначавшее джентльмена, не чуждого интеллектуальных занятий, однако указывающее на то, что эти занятия являются для него одним из способов упражнения в добродетели (virtu). Для такого менталитета характерно четкое разграничение сферы частного и общественного. Хозяин поместья занимается всевозможными улучшениями, но он призван делать это не забавы ради, а во имя исполнения своих обязанностей. Эти улучшения, касающиеся жизни окрестного населения (появление в соседних деревнях школ, больниц и т.д.), у всех на виду, они-то и свидетельствуют в глазах общественности о благонамеренности хозяина, в то время как свою частную жизнь он намерен тщательно охранять от посторонних взглядов.

Изменяется и характер гостевых визитов в поместья. Развитие железнодорожных коммуникаций привело к тому, что англичане могли позволить себе гораздо чаще ездить в гости: сделать это теперь было проще и быстрее. Однако именно поэтому и визиты сделались более кратковременными: приехать, уехать, вернуться в поместье теперь не составляет особенного труда. Это оказывает прямое

²⁰¹ Смоллетт Т. Путешествие Хамфри Клинкера. М., 1972, с. 245.

влияние и на архитектурную типологию загородного дома. Зачастую для землевладельца XVIII столетия составляло значительную проблему посещение своего поместья, поскольку туда лежал долгий путь, а неотложные дела в столице не позволяли отлучаться надолго. Именно с этой проблемой и связано возникновение феномена английской палладианской виллы: земельные участки на Темзе в предместьях Лондона превращаются в скорости в фешенебельный аристократический район, где строят себе небольшие, но элегантные дома лорд Берлингтон, лорд Пемброк и многие другие. Подобного рода постройки не были, как правило, центрами крупных земельных владений. Функция их сводилась к тому, чтобы служить местом отдыха и всякого рода утонченных интеллектуальных наслаждений их владельцев. С развитием системы коммуникаций вилла как архитектурный тип постепенно исчезает.

Своеобразным видоизменением его являются постройки Р. Тэйлора, тоже иногда называемые в литературе виллами, однако ориентированные на совершенно иного заказчика – бизнесмена, представителя среднего класса. Наконец, еще одна разновидность небольшого загородного дома, коттедж, получает в начале девятнадцатого столетия достаточно широкое распространение как подходящий вариант для владельца со скромным доходом.

Заметим, что в викторианскую эпоху коттедж как архитектурный тип продолжает существовать, однако постепенно все большую популярность приобретает другая модель поведения, когда англичанин со средним доходом стремится не приобрести скромное жилье, а снять более вместительный и комфортабельный дом. С. Мьютезиус подсчитал, что в середине столетия около 90 процентов загородного жилья находилось в аренде²⁰². Причин такого явления несколько. В первую очередь, как неоднократно отмечалось, именно в это время в Англии резко снижается детская смертность и, как результат, увеличиваются семьи. Большая семья нуждается в дополнительных помещениях, как для домочадцев, так и для обслуживающего такую семью персонала. Спрос на прислугу неуклонно растет, соответственно рождая и предложение, и уже к

²⁰² Muthesius S. The English Terraced House. New Haven & L., 1982, p.17.

середине столетия каждая третья девушка в возрасте от пятнадцати до двадцати лет трудится именно в этой сфере. Процесс идет по нарастающей на протяжении всего царствования Виктории и достигает своего пика к 1891 году, когда общее число англичан, занятых в качестве слуг в частных домах, достигло цифры в более чем полутора миллиона человек²⁰³. Соответственно, служебное крыло разрастается и занимает подчас до 70 процентов площади дома. В качестве характерного примера можно привести дом поместья Лэнхидрок в Корнуэлле (Lanhydrock, Cornwall), где после пожара в 1881 году была произведена перестройка. В результате нее количество комнат первого этажа выросло почти вдвое (с семнадцати до тридцати одной), большая часть из них относилась к служебному крылу. Участвовавшие гостевые визиты также требуют дополнительных площадей, новые санитарно-гигиенические правила и строгие правила приличия требуют, чтобы размещение и домочадцев, и гостей, и слуг было свободным и комфортабельным. Как результат возникает колоссальный по масштабу загородный дом, содержать который не под силу человеку со средним доходом.

Состоятельные, успешные предприниматели, напротив, охотно вкладывают свои капиталы в земельную собственность. Прекрасно понимая, что подобное капиталовложение будет чрезвычайно сложно вернуть, продав дом, они вполне могут рассчитывать в случае необходимости на арендаторов, но главное, они осознают, как замечает в своем дневнике леди Шарлотта Гест, «все, что ведет к спокойствию и счастью детей, а также к уважению со стороны соседей», важнее денег²⁰⁴. Дом становится не только демонстрацией кредитоспособности владельца, но и своеобразной декларацией о намерениях, демонстрацией того, каковы его принципы и отношение к окружающим. И в этом смысле архитектурному облику дома принадлежит немаловажная роль.

Обращаясь к дневникам и эпистолярному наследию эпохи, обнаруживаешь, что она также была временем многочисленных переделок и перестроек, производимых лэндлордами в своих поместьях. Действительно, далеко не все дома строились на

²⁰³ Aslet C., Powers A. English House. Harmondsworth, 1986, p.202.

²⁰⁴ Lady Charlotte Guest: Extracts from her journal, 1833-52, ed. Earl of Bessborough. L., 1950, p.225.

пустом месте, по большей части до неузнаваемости видоизменялся облик уже существующего дома. Замечательным примером может служить история развития такого поместья, как Шэдвелл-парк в Норфолке. Старый усадебный дом, достаточно скромный и по размерам, и по своему фасадному декору был выстроен здесь еще в восемнадцатом столетии. Впервые он был расширен в начале правления королевы Виктории (1840-1843), именно тогда его фасады приобрели модный облик в духе «национального стиля». Однако коренным образом усадьба перестраивается в 1856-1860-х годах, по сравнению с первоначальной постройкой объем здания увеличивается более, чем вдвое, а многочисленные башни и стрельчатые окна окончательно делают композицию похожей на средневековый замок.

На рассмотрении подобного рода переделок, подчас до неузнаваемости изменяющих архитектурный облик усадьбы, мы остановимся в следующих главах работы. В данной главе, на наш взгляд, необходимо будет привести ряд примеров, демонстрирующих, насколько разнообразны истории возникновения или развития владений в эту эпоху и каковы были мотивы, заставлявшие землевладельца затевать строительство, которое зачастую совершенно не соответствовало его материальным средствам.

2. Викторианский заказчик-землевладелец²⁰⁵

Социальный состав викторианских землевладельцев, как было отмечено, достаточно пестр. При этом, несомненно, все же первенствующую роль в начале викторианского царствования продолжала играть старая земельная аристократия. Такого рода заказчик редко начинал строительство с чистого листа: как правило, он уже обладал несколькими наследственными владениями. К числу такого рода людей принадлежал Джон Патрик Кричтон-Стюарт, 3-й маркиз Бьют (**Рисунок 1**).

²⁰⁵ Содержание данного раздела отражено в статьях: 1. Загородные дома эпохи королевы Виктории и их хозяева: социологический аспект проблемы. // Исторический журнал: научные исследования, 2019, № 1, с.100-108. 2. Английский загородный дом: развитие идеи власти и покровительства от эпохи абсолютизма к викторианскому времени // Исторические исследования. Журнал исторического факультета МГУ, 2015, N 2, с.115-126 (0,5 п.л.), а также в монографии: Викторианский загородный дом. Структура. Семантика. Стиль. Москва, БуксМАРТ, 2021, ISBN 978-5-907267-26-8, 320 с

Его земельная собственность была достаточно обширной, и значительную часть ее составляли земли Уэльса. Именно они-то и заложили основу благосостояния этого миллионера: доки Кардиффа начал строить его отец, 2-й маркиз Бьют, сыну же досталось уже вполне обустроенное и приносящее баснословный доход предприятие. В силу этого он мог позволить себе предоставить ведение своего бизнеса профессионалам, тем паче, что его интересы лежали совсем в другой сфере.

3-й маркиз Бьют – одна из заметных фигур Католической Эмансипации. Католических семей среди английской аристократии было немало, но молодой маркиз не был рожден в этой вере, он сознательно переходит в нее в зрелом возрасте. Его тяга к католицизму, как и у О. Пьюджина, объяснялась, по-видимому, не только этическими мотивами, но и эстетическими пристрастиями.

Его привлекали памятники средневековья, и в своих домах как в Кардиффе (Cardiff Castle, 1866-1885, арх. У. Берджес, **Рисунок 2**), так впоследствии и в замке Коч (также в Уэльсе, Castell Coch, 1872-1879, **Рисунок 8**), он в течение долгих лет стремился скрупулезно воссоздать соответствующую атмосферу. Затянувшаяся стройка, естественно, вызывала некоторое недоумение окружающих, на что маркиз как-то бросил фразу: «Зачем мне торопиться в том, что составляет главное удовольствие моей жизни? Я достаточно безразличен к любой вещи, после того как она закончена»²⁰⁶. Ситуация, когда процесс строительства для владельца становится много притягательнее результата, не столь уж редка. В начале столетия подобным образом вел себя У. Бекфорд, заставлявший строить аббатство Фонтхилл (Fonthill Abbey, 1796-1813, арх. Дж. Уайетт) и днем, и ночью при свете факелов, не останавливаясь ни на минуту, и без сожаления продавший его вскоре после того, как строительство было наконец-то завершено. В эпоху королевы Виктории пример маркиза Бьюта тоже не единичен. Однако если миллионер Бекфорд мог выдерживать подобные материальные испытания свободно, ни в чем себя не стесняя, то у хозяина Хэрлекстон Мэнор в Линкольншире (Harlaxton Manor, Lincolnshire 1831-1837, Э. Сэльвин, 1838-1844, У. Берн, **Рисунок 14**), скромного сквайра мистера Грегори Грегори, строительство дома подчинило себе всю жизнь.

²⁰⁶ Цит. по кн.: Girouard M. The Victorian Country House. New Haven & L., 1985, p.290.

Любопытно, что в обоих случаях оно никак не было связано со столь любезной вообще викторианцам идеей семейного гнезда. Грегори так и умер холостяком, а маркиз Бьют женился достаточно поздно. Кардифф-кастл строился первоначально как холостяцкое гнездо, чем и объясняется, вероятно, несколько нетипичный план дома с расширенной «мужской» зоной (две курительные комнаты, например, зимняя и летняя, с достаточно фривольными сюжетами декора, абсолютно недопустимыми, конечно, в доме семейного человека).

Сложно представить себе фигуру, которая служила бы большим контрастом к фигуре маркиза Бьюта, нежели лорд Джон Толлмэш (**Рисунок 19**). В отличие от неопита-католика Бьюта, Толлмэш принадлежал к протестантской семье евангелического толка и являл собой образец чрезвычайно серьезного и добросовестного отношения к своему общественному служению.

В конце своей жизни Толлмэш признавался, что всегда считал единственным подлинным удовольствием, которое можно извлечь из владения земельной собственностью – возможность улучшать жизнь своих арендаторов. На принадлежавшей ему земле он выстроил и передал в дар 250 коттеджей, истратив на это баснословную сумму в 280 тысяч фунтов. Известная поговорка о трех акрах земли и корове в придачу, вероятно, ведет свое происхождение от этого джентльмена-благотворителя, поскольку именно таким бонусом он одаривал каждого новосела.

Фигура этого лэндлорда стала притчей во языцех, легендами обрастала его из ряда вон выходящая щедрость, его сохранявшаяся до последних дней жизни необыкновенная физическая сила, его качества доброго семьянина. Словом, хозяин Пекфортона Кастл (Peckforton Castle, Cheshire, 1844-1850, арх. Э.Сэльвин, **Рисунок 20**) словно бы сошел со страниц романов Ш. Янг, являя собой тот самый идеал «Christian gentleman» (джентльмена-христианина), который был неоднократно воспет в викторианской литературе.

В связи с вышесказанным неудивителен несколько необычный выбор замковой формы жилища. Хозяин, крупнейший землевладелец в Чешире, не мог не чувствовать себя в некотором роде местным феодалом, щедро

благотворительствующим всей округе. Существовал и еще один немаловажный нюанс: хозяин поместья принадлежал к одному из старейших родов Англии по материнской линии, его отец, адмирал Джон Ричард Делап Хэллиди, женившийся на дочери Лайнела Толлмэша, 4го графа Дайсорта, получил право на герб и фамилию супруги в 1821 году. Сам же Джон Джервиз Толлмэш станет 1м бароном Толлмэш только в 1876. Вероятно, ему важно было подчеркнуть свою связь с древним аристократическим родом. Его дом – крепость, твердыня, прибежище и защита для «малых сих». Подобное семантическое прочтение этого архитектурного решения очевидно. Однако идея буквальной реконструкции структуры средневекового замка не могла не привести к ряду сложностей практического толка, о чем речь пойдет в следующей главе.

Толлмэш, пожалуй, один из наиболее выдающихся благотворителей своей эпохи. Однако заметим, что деятельность чеширского джентльмена исключительна лишь своим масштабом, но никак не характером. Можно привести целый ряд семейств, чьему усердию обязаны своим расцветом прежде совершенно глухие уголки страны. Одно из таких – семья банкира Р. Рейкса из Йоркшира. Еще учась в Оксфорде, Роберт Рейкс примкнул к трактарианскому движению. Женившись, он перебирается из своего родного графства в Уэльс и покупают небольшой дом в Треберфид, Бреконшир (Treberfydd, Breconshire,). Здесь он в первую очередь фактически заново отстраивает приходскую церковь и школу при ней, а затем капитально перестраивает свой дом, превращая его в типичный Old English Manor House. Активная просветительская деятельность этой семьи совершенно преобразила этот некогда пустынный и отсталый край.

Любопытно заметить, что ситуация, в которой викторианский лэндлорд в первую очередь удовлетворяет общественным нуждам, а лишь затем позволяет себе заняться собственным жилищем, достаточно не редка. Подобной деятельностью занималась в Норфолке леди Бакстон (**Рисунок 24**), хозяйка огромного усадебного дома в Шедвел парк (Shadwell Park, Norfolk, **Рисунок 25**), перестроенного в середине столетия по проекту Э.Блора; в Кенте – сэр Уильям Джеймс, друг Глэдстона, один из энтузиастов движения за создание воскресных

школ и активный строитель коттеджей для местного населения; в Сомерсете – семейство Гиббс.

На последнем случае следует остановиться подробно. История этого семейства как в зеркале отражает те социальные перемены, которые происходят в викторианской Англии: слияние, сращивание двух слоев общества – джентльменов-землевладельцев и представителей торгового и банковского капитала. Характерно, что подобного рода семьи, даже не обладая значительным доходом, стремятся всеми силами приобрести земельную собственность. В данном случае все началось с покупки в 1843 году небольшого загородного дома близ Бристоля. Спустя двадцать лет, в 1860-е гг. в силу того, что семейный бизнес сильно развился и начал процветать, оказалась возможной полная его перестройка и покупка обширных земельных угодий, его окружающих. Именно тогда поместье и приобретает название, сохранившееся до сего дня.

В историю викторианской эпохи хозяин усадьбы, Уильям Гиббс (**Рисунок 27**), вошел не только как весьма удачливый предприниматель, ведший колоссальные по своему обороту торговые операции с Южной Америкой, но и как щедрый благотворитель и храмоздатель. В графстве Глостершир он построил три новые церкви, принял активное участие в реставрации собора в Бристоле. В своей усадьбе Тинтесфилд в графстве Сомерсет (Tyntesfield, Somerset, 1863-1866, арх.Дж.Нортон, **Рисунок 28**) он также строит капеллу, по своим масштабам вполне соразмерную подобному рода сооружениям при университетском колледже, в ней служили содержавшиеся на деньги хозяина поместья капелланы. Другом дома была часто гостившая здесь писательница Шарлотта Янг, вероятно, именно образами домашней жизни этого исключительно благочестивого и многочадного семейства вдохновлены страницы целого ряда ее романов.

В числе щедрых благотворителей нельзя не назвать, конечно, и Уильяма Лея. Еще учась в Оксфорде, он примкнул к трактарианскому движению, а затем оказался в числе тех его участников, кто вслед за Ньюменом обратился в католицизм. Это обращение повлекло за собой кривотолки и недовольство среди его соседей в графстве Стаффордшир, так что молодому коммерсанту пришлось

перебраться в Глостершир. Купив здесь землю у графа Дьюси, он, руководствуясь советом О. Пьюджина, полностью сносит усадебный дом георгианской эпохи и начинает стройку по проекту архитектора. Однако затем религиозный пыл неопита заставляет его отложить строительство родового гнезда, покуда не будет завершено ведущееся на его деньги строительство собора и монастыря. В итоге эти мероприятия оказались столь разорительными для благотворителя, что свой дом Вудчестер Парк в Глостершире (Woodchester Park, Gloucestershire, **Рисунок 33**) ему так и не удалось достроить.

Истории разорения, наступавшего как результат строительства своего усадебного дома, в эту эпоху не столь уж редки. Иногда оно наступало уже в процессе устройства своего родового гнезда, подчас оно могло оказаться непосредственным результатом подобного рода деятельности, впрочем, иногда подобный эффект сказывался не тотчас же, а спустя несколько десятилетий. В качестве примера можно привести уже упоминавшееся нами поместье Шедвел Парк в графстве Норфолк, где активная строительная деятельности леди Бакстон серьезно подорвала семейное состояние, так что к концу столетия не справившийся с сельскохозяйственной депрессией обедневший род вынужден был продать это имение. Этот же кризис 1898 года положил конец и еще одному крупному викторианскому домовладению – усадьбе Келэм Холл в Ноттингемшире (Kelham Hall, Nottighamshire, 1858-1861, **Рисунок 35**).

Отметим, что архитектурный стиль, выбираемый подобными благочестивыми семействами, может быть различным, однако, как правило, это один из так называемых национальных стилей, будь то готика, Тюдор или, чаще всего – некий смешанный тип, который современники называли словом «староанглийский». Важно отметить, что подобный выбор виделся наиболее удачным, поскольку позволял избегать как ассоциаций с идеями сословного чванства (в этом таилось опасность замковых форм), так и излишне «церковного» характера светского помещения (такой эффект нередко возникал при использовании «готического») стиля. Определенный этический идеал воспринимается современниками как свойство национального характера и потому предполагает соответствующее

«национальное» выражение в архитектуре.

Однако было бы ошибкой предполагать, что подобного рода семьи всегда непременно избирали один из национальных стилей. Ярким примером, опровергающим подобное мнение, может служить известное семейство ковроделов из Галифакса – Кроссли. История этой семьи - это история потрясающего экономического взлета, произошедшего за весьма короткий период, в результате которого скромные мельники превратились в крупнейших промышленников, практически не знавших конкуренции в своей области. Кроссли строили очень много, как в самом городе, так и в его окрестностях: церковь и сиротский дом, парк и здание городского управления, - все это создано в Галифаксе на деньги промышленников. Естественно, строили Кроссли и собственные дома. Стилистически они весьма разнообразны. В то время как Джон Кроссли строит «национальный» по своей архитектуре Мэнор Хит (Manor Heath, Halifax), в Саффолке возникает Сомерлейтон Холл (Somerleyton Hall, Suffolk), дом его брата Фрэнка, явно уже никак не укладывающийся в прокрустово ложе понятия «национальный стиль» и носящий характер откровенного эклектизма.

История расцвета и упадка викторианских загородных домовладений – это нередко история расцвета и упадка того или иного известного коммерческого предприятия. Один из наиболее ярких примеров – имение Бервуд в Беркшире (Bearwood, Berkshire, 1865-1874, Р. Керр, **Рисунок 40**), принадлежавшее в годы правления Виктории Джону Уолтеру (**Рисунок 39**), хозяину газеты «Таймс». Имение перешло ему по наследству и к моменту, когда наследник взялся за переустройство дома, представляло собой виллу в классическом вкусе, построенную в начале XIX столетия. Для многочисленной семьи короля английской печати (у Уолтера было 13 детей) старый дом был явно мал, и в 1865 году, по традиции предварительно очистив свою совесть строительством приходской церкви, хозяин приступает к перестройке родового гнезда.

Любопытно отметить тот факт, что, несмотря на свое баснословное состояние, Уолтер никогда не стремился влиться в аристократическую среду. В годы Крымской войны «Таймс» стала популярнейшим печатным органом Британской

Империи. Роль печати как своего рода властителя дум в эту эпоху колоссальна. Неудивительно в этой связи, что Уолтеру дважды предоставляется возможность стать пэром, однако он дважды отказывается. Женитьбе на наследнице аристократического рода он предпочитает брак с девушкой своего круга.

Выбор архитектора продиктован соображениями этого же рода. Уолтер предпочитает популярного у аристократии Уильяма Берна Роберту Керру, не отличавшемуся высокими профессиональными достоинствами, зато обладавшему редкой деловой хваткой. С главной задачей, встающей перед проектировщиком викторианского усадебного дома: как оформить сложный лабиринт бесконечно растянутого, дробного плана более или менее целостной фасадной композицией, - он справляется не вполне удачно. Чрезвычайно дорогостоящий и масштабный проект дома не производит в осуществленном виде целостного впечатления на зрителя, который не может избавиться от впечатления, что перед ним некий конгломерат разнородных и разновысотных построек. Утилитаризм заказчика, явное предпочтение целесообразности стремлению к образной выразительности – важная особенность викторианской загородной архитектуры – здесь выступает чрезвычайно рельефно.

Дом был оснащен всевозможными техническими новинками, такими как газовое отопление и освещение, водопровод и т.д. Проект оказался настолько дорогостоящим, что между архитектором и заказчиком возник конфликт, обострившийся еще и благодаря тому, что к моменту завершения строительства «Таймс» явно потеряла свою былую популярность, не выдерживая конкуренции с дешевыми изданиями. В итоге наследники вынуждены были продать и газету, и дом. В начале XX столетия история Бервуд как частного владения заканчивается, в доме размещается сиротский приют.

Еще один пример, на котором невозможно не остановиться, - это знаменитая усадьба Крэгсайд в Нортумберленде (Cragside, Northumberland, 1869-1884, арх. Р.Н. Шоу, **Рисунок 44**) барона У. Армстронга (**Рисунок 43**). Дом этот необычен в силу того, что на нем лежит глубокая печать удивительной личности ее владельца. Решительный перелом в его жизни произошел в возрасте 36 лет, когда этот до той

поры ничем не примечательный провинциальный юрист зарегистрировал свое первое техническое изобретение. Исключительный инженерный талант сочетался у Армстронга с замечательной деловой хваткой, что позволило ему сделать баснословное состояние. Особенно успешными были годы Крымской войны, когда его изобретения в области вооружения широко внедрялись в армии. Его деятельность принесла Армстронгу не только исключительное богатство, но и национальную славу. Нередкими гостями в Крэгсайде бывали августейшие особы. В конце жизни он удостоился титула барона.

История усадьбы необычна. Она обустроивалась совершенно с чистого листа. Пустынная холмистая местность на севере Англии приглянулась будущему владельцу усадьбы, и он решает кардинальным образом преобразить ее. С этой целью он предпринимает невиданные по своим масштабам посадки: лес, плотной стеной окружающий подступы к дому, появился благодаря тому, что Армстронг распорядился осуществить здесь колоссальные по своему масштабу посадки²⁰⁷. Эффект получился совершенно необычный: выстроенный на вершине холма в стиле «Scottish baronial» дом выглядывает из-за непроходимых зарослей. Выбор стиля отнюдь не случаен: Нортумберленд – северное графство Англии, граничащее с Шотландией, ассоциации с романтическими произведениями В. Скотта, безусловно, предполагались.

Главная особенность дома в его беспрецедентной по тем временам технической оснащенности: газ, водопровод, канализация, вентиляция, электрическое освещение и даже лифты, - не было такой технической новинки, которая не была бы испробована в доме изобретателя. Дом воспринимался современниками как своего рода чудо. Сюда неоднократно приезжали высокопоставленные иностранные гости: персидский шах, король Сиамы, наследный принц Афганистана и множество иных посетителей из экзотических стран.

Еще одна усадьба на севере Англии, поражающая своим масштабом и великолепием – Карлтон Тауэр в Йоркшире (Carlton Towers, Yorkshire, **Рисунок 52**). Следует, однако, заметить, что в эпоху королевы Виктории дом не изменился в

²⁰⁷ Ibid, p. 306.

размерах: Степлтоны, старый католический род, владел этим имением издавна, а большой усадебный дом был выстроен внучкой знаменитой Бесс оф Хардик еще в 1615 году. Однако право носить аристократический титул баронов Бомонт, который некогда носили предки Степлтонов по материнской линии, семья получает лишь в 1840 году. Это событие послужило поводом для начала перестройки дома в готическом вкусе, а также, любопытным образом, для перехода семейства из католицизма в англиканство (вероятно, желание избавиться от положения маргиналов в своем сословном кругу сыграло решающую роль).

Как только сын Томаса Степлтона вступает в права наследования в 1869 году, он возвращается в лоно Католической церкви и приглашает Э. Пьюджина, сына О. Пьюджина, для продолжения начатых отцом строительных работ. Масштабное строение эпохи Стюартов искусно облачается архитектором в «средневековое платье», а неслыханная дороговизна и великолепие отделки призваны подчеркнуть идею воскрешения славы древнего рода.

Наконец, пример, на котором просто невозможно не остановиться – поместье Б. Дизраэли Хьюэнден Мэнор в Бэкингемшире (Hughenden Manor, Buckinghamshire, **Рисунок 56**). Показательна сама история приобретения и обустройства усадьбы. Вопрос о покупке земельной собственности встает перед будущим премьер-министром во всей своей остроте в тот момент, когда он становится лидером партии тори. Трудно было себе представить личность, менее подходящую для такой роли. Как известно, консервативная партия была в первую очередь партией земельных собственников. Чтобы претендовать на лидерство в ней, необходимо было, по крайней мере, обладать титулом баронета. В этом свете подобная претензия со стороны молодого человека, не только не обладавшего ни титулом, ни землей, но и обремененного значительными долгами, вначале казалась просто смехотворной.

В этой ситуации приобретение поместья, несмотря на острую нехватку средств, становилось делом первой необходимости. Самому Дизраэли, однако, не под силу было бы решить эту задачу, если бы не вмешательство трех активистов партии тори, сыновей герцога Портландского, давших в 1845 году необходимую сумму на

покупку дома, скромного, но вполне приличного для того, чтобы служить поставленной молодым амбициозным карьеристом цели.

Приобретя недвижимость, Дизраэли переделывает фасады типичного для XVIII столетия строения согласно модному теперь «национальному стилю». Стены облицовываются кирпичом, окна украшаются причудливыми наличниками, эркеры завершаются небольшими башенками. В скромных (в силу ограниченности средств) интерьерах появляются стрельчатые арки и потолки со стукковой декорацией, имитирующей позднеготические памятники, то есть делается тот необходимый минимум изменений, который позволяет превратить дом в соответствующий современным общепринятым представлениям о родовом гнезде.

Дизраэли нельзя отнести к числу тех домовладельцев, для которых обустройство своей загородной резиденции является их главным увлечением, скорее за этой деятельностью можно видеть желание выполнить требования, предъявляемые к человеку его положения. У будущего великого политика были совсем другие интересы и амбиции. Однако впоследствии он очень полюбил свою скромную загородную резиденцию и проводил в ней почти по полгода, между летней и зимней сессиями парламента (то есть с конца августа до Рождества).

«Когда я приезжаю в Хьюэнден, - писал Дизраэли, - первую неделю я провожу, бродя по парку и рассматривая деревья, а затем я забредаю в библиотеку и осматриваю книги»²⁰⁸. Дом стал для премьер-министра местом отдохновения от напряженных трудов государственного мужа, благо его местоположение (не слишком близко, но и не слишком далеко от столицы), позволяло добиться уединения, которое в случае необходимости могло быть тут же прервано. В этом отношении владелец усадьбы напоминает джентльменов-дилетантов века-предшественника, таких, например, как лорд Берлингтон. Ведь в обоих случаях загородный дом играет для владельца сходную роль: при весьма напряженной общественной деятельности помогает отвоевать у жизни определенные часы и дни для частного существования.

Ряд примеров можно было бы продолжить, однако и приведенных, на наш

²⁰⁸ Цит. по кн.: Girouard M. Historic Houses of Britain. L: Peerage Books, 1985, p. 131.

взгляд, достаточно, чтобы уяснить для себя основные мотивы, побуждавшие викторианцев к масштабным строительным работам. Активный рост капитала делал возможным, а увеличение семейств желательным развитие домовладений. Однако важнейшим «катализатором» этих процессов практически всегда становились всевозможные идеологические амбиции: стремление аристократов воскресить славу своего угасающего рода, а новоявленных помещиков создать иллюзию обладания древним родовым гнездом, желание религиозных семейств самого разного толка подчеркнуть свое благочестие, а тех, кто был на деле не особенно благочестив, по крайней мере внешне демонстрировать приверженность распространенным этическим установкам, попытка скромных сквайров создать у соседей несколько преувеличенное представление о своих доходах, увлеченность преуспевающих бизнесменов своей новой ролью покровителей и благотворителей и т.д. и т.п. Существовало бесчисленное множество нюансов, определявших, как мы увидим, как выбор архитектурного решения дома в целом, так и его отдельных структурообразующих частей.

3. Архитектор и заказчик: новый характер взаимоотношений²⁰⁹

Особенное место, занимаемое на Британских островах архитектурой усадебной и, шире, вообще частной – феномен, не имеющий аналогов на Континенте. Частный заказ в XIX столетии составляет не только основу материального благополучия архитектора (что, в общем-то, неудивительно), но и является для него главной возможностью заявить о себе, прославиться. Р. Диксон и С. Мутезиус отмечают, что Ч. Берри, автор проекта Английского Парламента, ставшего своеобразной визитной карточкой Англии, получил популярность в первую очередь не благодаря этому крупнейшему в Европе той эпохи общественному зданию, а вследствие ряда куда менее масштабных работ, заказанных ему частными лицами²¹⁰.

²⁰⁹ Содержание данного раздела отражено в статье: Английский загородный дома эпохи королевы Виктории. Архитектор и заказчик: новый характер взаимоотношений// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2017, № 3, с. 137-143 (0,25 п.л.), а также в монографии: Викторианский загородный дом. Структура. Семантика. Стиль. Москва, БуксМАРТ, 2021, ISBN 978-5-907267-26-8, 320 с

²¹⁰ Достаточно назвать такие его дома, как Трентем Холл в Стаффордшире (1834- 1857), Данробин Касл в

Частная рекомендация играет в викторианской Англии решающую роль в получении заказа. Архитектор, как нигде в Европе, чувствует себя независимым от государственных структур и подчиненным законам свободного рынка. Замечательно эта тенденция отражена в известной книге архитектора Роберта Керра «Дом джентльмена; или как спланировать английское жилье, от дома причта до дворца» (1864) в приведенном нами выше воображаемом диалоге между архитектором и заказчиком.

Как мы помним, в Англии традиционно чрезвычайно важную роль в архитектурной практике играла деятельность лэндлордов-дилетантов. Архитектура сравнительно поздно становится на Британских островах профессией в полном смысле этого слова. «Следует помнить, что архитектурное образование в Англии переживало стадию детства», - пишет С. Мутезиус о викторианском времени²¹¹. Викторианцы, пожалуй, первыми решаются всецело доверить заботы об облике своего жилища профессиональным архитекторам. Сделать это теперь было много проще в силу того, что их число неуклонно растет: по свидетельству П. Томсона²¹², за полвека, в период между 1820 и 1870 годами оно увеличилось более, чем в десять раз. Кроме того, технический прогресс требовал теперь от проектировщика специальных профессиональных знаний, которые можно было получить, лишь пройдя соответствующую профессиональную подготовку. Старая система получения этой профессии, при которой для человека, обладавшего определенным культурным багажом, вполне достаточным было прослужить в течение нескольких лет помощником у какого-нибудь архитектора, дабы освоить технические навыки проектирования, перестает работать.

Возникают архитектурные школы, свидетельством все большей профессионализации архитектуры становится и образование архитектурных объединений, таких как RIBA (Royal Institute of British Architects – Королевский Институт Британских Архитекторов, основан в 1836 году) и Architectural

Сатерлэнде (1844-1850), Кливден в Бакингемшире (1850- 1851), не считая огромного количества перепланировок и перестроек усадебных домов, предпринятых им в самых разных частях страны. Dixon R., Muthesius S. *Victorian Architecture*. L., 1978. p.33.

²¹¹ Muthesius S. *Op. cit.*, p.252.

²¹² Кидсон П., Мюррей П., Томпсон П. *История английской архитектуры*. М., 2003, с. 304.

Association (Архитектурная Ассоциация, основана в 1847 году), собравших лучшие творческие силы страны. Усилиями этих объединений начинают выходить в свет такие солидные периодические издания по архитектуре, включая и усадебное строительство, как журналы «The Builder» («Строитель») и «Architectural Magazine» («Архитектурный журнал»). Несмотря на вышесказанное, спрос на архитектурную профессию явно опережает предложение, квалифицированных специалистов все равно не хватает. При колоссальном объеме строительства проблема его качества неизбежно встает достаточно остро. По видимости, этим и объясняется тот факт, что по-прежнему все же находятся лэндлорды, предпочитающие проектировать свое жилище собственными силами. Однако, безусловно, такие случаи следует считать исключительными. К числу наиболее ярких исключений подобного рода, принадлежит, на наш взгляд, колоритная фигура графа Ловлейса. Происходя из старой аристократической семьи, он обладал несколькими загородными поместьями. В 1846 году граф избирает Ист Хорсли Плейс в графстве Суррей (East Horsley Place, Surrey) в качестве своей основной резиденции и начинает перестройку дома, возведенного Ч. Берри всего тринадцать лет назад, в 1834 году. В итоге этой деятельности Хорсли Хаус (такое имя получает имение после перестройки) заметно преобразуется и увеличивается в размерах: к основному объему пристраиваются башни, банкетная зала и часовня. Будучи не только архитектором-самоучкой, но и инженером-любителем, граф вводит в свой проект всевозможные технические усовершенствования, а его изыскания в области строительных материалов даже привели к тому, что на Всемирной выставке ему вручают премию за кирпич собственного производства. Закончив строительство дома, хозяин был не в силах остановиться и практически целиком перестроил соседнюю деревню, таким образом выполнив обязательный этический завет викторианского джентльмена: строя для себя, не забыть облагодетельствовать и округу.

Целиком и полностью самостоятельно выполнил проект своего усадебного дома в Фоксуоррен эстэйт и Ч. Бакстон. Для этого ему пришлось предварительно как следует поднатореть в архитектурной теории и практике, испробовав свои силы в

строительстве менее масштабных и сложных сооружений. Но следует заметить, что все же большинство владельцев не решалось на такие рискованные эксперименты и, если и пробовало свои силы в архитектуре, то ограничивалось проектированием малых форм в парке.

Однако тот факт, что мода на самостоятельное архитектурное проектирование среди землевладельцев безвозвратно уходит в прошлое, не исключает того, что память о ситуации, при которой все решает хозяин, а архитектор является лишь техническим исполнителем его идей, надолго еще сохраняется в сознании современников. Несмотря на баснословные гонорары, которые платили подчас титулованные заказчики своим архитекторам, несмотря на то, что сами «архитекторы преследовали цель добиться высокого социального статуса, профессиональной интеграции и признания себя людьми искусства»²¹³ они нередко по-прежнему воспринимались скорее, как высокопрофессиональные ремесленники, способные легко исполнить любую прихоть, нежели как творческие люди, имеющие право на свое эстетическое суждение. Происходившая многократная смена проектировщика по ходу строительства – тому свидетельство. Характерным примером в этом отношении является строительство усадьбы Тинтесфилд в графстве Сомерсет (Tyntesfield, Somerset). За долгие годы строительства сменилось три архитектора: основной объем был выполнен Дж. Нортоном еще в 1860-е гг., однако в 1880-е гг. Г. Вуджер существенно его перестраивает и, наконец, завершающим аккордом в ансамбле усадьбы становится домовая церковь, выполненная по проекту А. Бломфелда.

Однако чаще заказчик сейчас имеет дело не с отдельным мастером, как это было прежде, а с архитектурной фирмой, которая и берет подряд на строительство и соответствующие обязательства. Фирмы эти были очень разными и по своему масштабу, и по характеру организации рабочего процесса. Преобладали небольшие архитектурные бюро где, как правило, работал один или два архитектора, несколько помощников и учеников, и один клерк, ведший дела. Однако к середине столетия появляются и огромные мастерские, наиболее известную из которых

²¹³ Muthesius S. Op. cit., p.253.

возглавлял Джордж Гильберт Скотт. В ней параллельно могла идти работа над несколькими десятками проектов, при этом, естественно, возглавлявший фирму архитектор не входил в детали каждого из них, осуществляя общее руководство. Процесс проектирования в такого рода конторах был поставлен на поток, и само архитектурное творчество все более и более начинало напоминать производственный процесс, что не могло, в конце концов, не вызвать протеста со стороны целого ряда архитекторов. Так в 1892 году, в конце викторианского правления, Р.Н. Шоу и Т.Дж. Джексон издадут книгу «Архитектура: профессия или искусство?»²¹⁴, отражающую новые тенденции, когда вновь появляются в большом количестве небольшие архитектурные студии. Именно в конце викторианского царствования конфликт между архитектором и заказчиком все чаще возникает не на почве взаимных материальных претензий, а на почве принципиального несогласия, касающегося самого образа дома. Так, Р.Н. Шоу, занимавшийся строительством дома барона Армстронга в Нортумбрии, «остался, - как пишет Г. Мутезиус, - не вполне доволен результатом»²¹⁵ именно в силу того, что владелец, как полагает Э. Сэнт²¹⁶, чрезвычайно активно вмешивался в процесс строительства.

К. Эслет отмечает, что к концу столетия совершенно отчетливо прослеживается два типа архитекторов: «Были архитекторы, которые рассматривали архитектуру как профессию, нанимали большое количество помощников... Они подбирали материалы, исходя из их стоимости и имели большую практику в области строительства не только загородных домов, но и общественных зданий. Были и те, кто считал архитектуру искусством... работал одновременно над небольшим количеством проектов, делал большую часть работы самостоятельно и не шел на компромисс, когда считал, что клиент неправ...»²¹⁷

В связи с тем, что процесс архитектурного проектирования к середине столетия все больше напоминает поточное производство, неизбежным становится его

²¹⁴ Shaw R.N., Jackson Th, ed. Architecture: A profession or an art: thirteen short es-says on the qualifications and training of architects. L., 1892.

²¹⁵ Muthesius H. The English House. Frogmore, 1979, p.24.

²¹⁶ Saint A. Cragside. L., 1992, p.18-19.

²¹⁷ Aslet C. The Last Country House. New Haven & L., 1982, p.14.

стандартизация. В первую очередь это касается, конечно, городской жилой архитектуры, где все больше проглядывают черты типового строительства. Однако в определенной степени процесс затрагивает и усадебное проектирование. Во-первых, это касается вычерчивания планов, которое до середины столетия отнюдь не являлось обязательным в процессе строительства. В последней же четверти столетия любое здание на территории усадьбы, даже самое незначительное, непременно зафиксировано на плане, где для наглядности цветом и литерой обозначаются те или иные функциональные зоны. Во-вторых, расширяются возможности приобретения готовых строительных изделий, что весьма выгодно для небогатых лэндлордов.

Надо заметить, что этому процессу противостояла противоположная тенденция. Еще О. Пьюджин рисовал идиллическую картину средневекового дома, где каждая деталь, выполненная ремесленником, одновременно практична и высокохудожественна. Затем подобная интонация будет звучать в сочинениях Дж. Рескина. Попытка практически осуществить эти идеи была сделана Эстетическим движением, которое в лице У. Морриса выступало против стандартизации, машинного производства, за создание индивидуальных дизайнерских проектов, выполненных вручную. Парадокс, однако, заключается в том, что чрезвычайная высокая себестоимость продукции фирмы «Моррис & Со» делала ее малодоступной для обычного клиента. Таким образом, утопические идеи ее создателя об общедоступности высокохудожественных ремесленных изделий терпели на практике фиаско. В целом же получающее распространение с 1870-х годов Эстетическое движение является частью такого существенного явления поздневикторианского времени как *Domestic Revival*. Этот всеупотребительный в английской литературе термин достаточно сложно перевести на русский язык, поскольку слово “domestic” одновременно обладает такими значениями, как «отечественный» и «домашний». Здесь в равной степени важна и ориентация на национальные образцы, и, что для нас в данном случае значимо, особенный интерес к устройству дома, его интерьерному решению. Энтузиасты этого «возрождения» предполагали, что заказчик небезразличен к искусству и заинтересован в

тщательном выборе дизайнера при обустройстве собственного жилища.

Еще одна особенность викторианского времени, которую следует отметить – это возникновение строгой специализации в области строительства и архитектуры. Как пишет С. Мутезиус в своей монографии «Английский террасный дом», «разделение функций архитектора и строителя, ремесленника и предпринимателя уходит своими корнями в Англии в XVIII столетие»²¹⁸. Однако особенно заметным это разделение становится именно в викторианское время.

Архитектор теперь занимается исключительно своим делом – проектированием, в то время как еще на заре столетия вполне обычной была ситуация, при которой он совмещал эту деятельность с целым рядом сопутствующих ей занятий: скажем, и Р. Адам, и У. Чэмберс, и, несколько позже, Дж. Нэш нередко заключали контракты на поставку строительных материалов. Теперь такая ситуация практически исключена, архитектор и подрядчик не только не совмещаются в одном лице, но между ними лежит в социальном отношении настоящая пропасть: если первый, безусловно, причисляется к воспитанному обществу, то второй, как правило, стоит вне его. Стратификация существовала и внутри профессии: проектированием загородных домов наравне со строительством церквей и крупных общественных зданий занималась в основном архитектурная элита, в то время как существовал более обширный круг профессионалов, занятых в сфере менее дорогостоящего и потому менее престижного жилого и торгового строительства. Значительный пласт в этой области, начиная еще с георгианского времени, занимали состоятельные подрядчики, обладавшие как определенными навыками в архитектурном проектировании, так и подчас незаурядными коммерческими способностями. Наиболее яркий пример – Т. Кабитт, выстроивший для королевской четы резиденцию Осборн Хаус на острове Уайетт. Любопытно, что за его весомый вклад в градостроительное развитие Лондона ему был предложен титул баронета, от которого Кабитт отказался, прекрасно понимая, по-видимому, свое полное несоответствие тому социальному слою, принадлежности к которому предполагал аристократический титул.

²¹⁸ Muthesius S. Op. cit., p.251.

Подобное разделение труда заложено было уже в самой системе образования. Как замечает П. Томпсон: «...подготовка специалистов и рост самосознания профессионального класса приводили к жесткому разделению на архитекторов, инженеров и строителей, не предпринималось никаких попыток организовать совместную их подготовку по проектированию зданий. Это снижало потенциальное влияние технического прогресса на архитектурное проектирование и означало, что строители и инженеры, отвечающие за более значительную часть строительных работ, едва ли могли получить надлежащую эстетическую подготовку»²¹⁹.

Однако следует заметить, что архитектор освобождается теперь не только от обязанностей подрядчика и строителя, и внутри самой архитектурной профессии специализация достигает достаточно высокой степени. Архитектурная профессия оказывается отделенной сейчас как от сферы *civil engineering* (то есть инженерно-строительных специальностей), так и от уже упоминавшейся нами сферы *interior decoration* (интерьерного дизайна).

Собственно, впервые этот термин появляется еще в начале столетия, когда в свет выходит книга Т. Хоупа «Мебель и интерьерный декор в доме» (1807)²²⁰. Однако расцвет этого направления деятельности связан с именем У. Морриса и движения Искусств и ремесел (*Arts and Crafts*). Именно в это время взаимодействие между архитектором и дизайнером становится как никогда тесным, а дизайнер перестает рассматриваться как искусный ремесленник и начинает восприниматься как художник, работающий на равных правах с автором проекта.

Однако специализация идет еще дальше. Как замечает С. Мутезиус²²¹, архитектор с именем редко самолично вычерчивал детальную планировку здания. Как правило, эта задача поручалась им опытным строителям, в то время как сам маэстро занимался созданием общего плана здания, его объемно-пространственной и фасадной композицией.

Отмеченные нами особенности не могли не повлиять в известной мере на

²¹⁹ Кидсон П., Мюррей П., Томпсон П. Указ. соч., с.305.

²²⁰ Hope T. Household Furniture and Interior Decoration. L., 1807.

²²¹ Muthesius S. The English Terraced House. New Haven & L., 1982, p.251.

характер жилой архитектуры вообще и загородного дома в частности. Строительство дома становится для владельца задачей куда более простой, нежели прежде. Ему гораздо в меньшей степени приходится вникать в детали строительного процесса. Крупные фирмы, как правило, берутся за выполнение всего комплекса строительных работ, в то время как раньше обычно разные фирмы получали заказ на выполнение отдельных их видов.

Если же хозяин усадьбы все же намерен взяться за строительство самостоятельно, значительно экономя таким образом на дорогостоящей работе архитектора, ему в помощь существует масса изданий, предлагающих практические советы, как это сделать, а также так называемые *pattern-books*, книг с готовыми образцами проектов. Начиная с вышедшей еще в 1833 году книги Дж.Лаудона «Энциклопедия архитектуры коттеджа, фермы и виллы»²²², такие издания выходили периодически. Одним из наиболее популярных сочинений такого рода стала книга Роберта Керра «Дом дженльмена», впервые увидевшая свет в 1864 году²²³, а затем неоднократно переизданная. Нет такой мелочи, которую бы не предусмотрел автор в этом объемном труде. Чтобы воспользоваться его советами, достаточно было обладать минимумом специальных знаний и навыков. Если ими не владел лэндлорд, достаточно было привлечь себе на помощь всякого, кто имел хоть какой-то опыт в области строительства. Помимо этого, вышел в свет ряд популярных руководств, советами которых мог воспользоваться вообще любой профан, как например, книга Ч. Истлейка «Советы по устройству дома» (1867)²²⁴. Помимо этого возможно было использовать уже упомянутые нами книги образцов, сопровождающиеся качественными хромолитографиями. Именно такой характер носит издание «Практическое руководство строителя по возведению зданий для всех классов» (1855)²²⁵ или книга И. Блэкберна «Пригородная и сельская архитектура» (1869)²²⁶. К концу же столетия все большую популярность набирает несколько иной тип издания: выпускаемые крупными строительными фирмами

²²² Loudon J.C. An Encyclopedia of Cottage, Farm and Villa Architecture. L., 1833.

²²³ Kerr R. The Gentleman's House; or how to Plan English Residences, from the Par-sonage to the Palace. L., 1864.

²²⁴ Eastlake Ch. Hints on Household Taste in Furniture, Upholstery and Other Details. L., 1867.

²²⁵ The Builder's Practical Director, for Buidings of all Classes. L., 1855.

²²⁶ Blackburne E.L. Suburban and Rural Architecture. L., 1869.

каталоги строительных изделий. Такой самостоятельный путь строительства выбирали многие заказчики, поскольку, как замечал в 1895 году Дж. Стивенсон в своей статье в «Building News», работа с подрядчиком без привлечения к проектированию профессионального архитектора позволяла сократить смету дома вдвое²²⁷.

Архитектор оказывается теперь совершенно в новой ситуации. Прежде всего, эту ситуацию можно описать термином «рыночная». Если фактически все крупные заказы на общественные здания получаются по результатам архитектурного конкурса, то и в области частного строительства конкуренция растет. Как один из результатов этой ситуации можно отметить и приведенный нами выше факт, что владельцы поместья часто меняют архитекторов по ходу строительства. Редки викторианские дома, которые можно назвать творением какого-либо одного викторианского архитектора. Весьма часто строительство ведется не с чистого листа, речь идет о переделке давно существующего здания. Переделки эти могут носить разный характер: от «перелицовывания» фасадов в модном вкусе и пристройки нескольких новых помещений до кардинальной перестройки всего существующего объема. Однако в любом из этих случаев архитектор связан рядом жестких условий. Стремительный экономический взлет британской империи в викторианское время приводит к тому, что подобные переделки, как правило, весьма недолговечны. Уже сын заказчика нередко вновь берется за расширение и перепланировку своего жилища. Определенная аморфность плана является прямым отражением этой ситуации. Возможно, что и сами архитекторы, учитывая реалии своего времени, оставляют планировочную структуру «открытой» для подобных нововведений. Исключением является лишь поздневикторианское время, когда экономический кризис останавливает непрерывный процесс строительства, а современные эстетические тенденции переориентируют заказчика и архитектора на новые образцы для подражания. Когда отнюдь не гигантские загородные резиденции эпохи Елизаветы, а скромный фермерский дом или сельский коттедж становятся подобными образцами даже для весьма

²²⁷ Building News, 1895, vol. I, p.577

состоятельного заказчика, осуществлять бесконечные перестройки и переделки сложнее, поскольку сам дом начинает являть собой гораздо более целостный образ.

4. Особенности загородного жилого строительства в последние годы викторианского правления

Описанные нами тенденции характерны для развития загородного домовладения и загородной архитектуры на протяжении примерно столетия: с начала царствования Виктории до 1880х годов. Именно в 1880е годы происходят важнейшие изменения в экономической и социальной жизни Британии, повлекшие за собой неминуемый кризис загородного строительства и загородной жизни. Основной причиной его стала неконкурентоспособность британской сельскохозяйственной продукции по сравнению с американской. Результатом его стали многочисленные разорения и, как следствие, продажа поместий, о чем уже было сказано выше. С этого времени начинается упадок английского сельского хозяйства и экономики в целом. Роль бесспорного экономического лидера на международной арене Англия постепенно теряет. Эпоха блистательного расцвета империи заканчивается. Кризис 1882 года не был последним, за ним последовал еще ряд экономических потрясений, наиболее значительным из которых стал кризис 1894 года.

Эти события самым непосредственным образом отразились на судьбе английского загородного дома. Быть землевладельцем теперь невыгодно. Нестабильность экономической ситуации находит себе отражение, в частности, в том, что к 1890-м гг. викторианцы отказываются руководствоваться существовавшим ранее принципом так называемой тридцатилетней покупки, согласно которому стоимость приобретенной усадьбы предполагалось окупить за счет арендаторов в срок до 30 лет. Теперь подобное предприятие считается рентабельным, если окупаемость достигается максимум в течение 20-25 лет²²⁸. Содержание усадьбы – дорогостоящее, разорительное мероприятие, решиться на

²²⁸ Thompson E.L. English Landed Society in the Nineteenth Century. L., 1963, p.121-

которое могут либо чрезвычайно состоятельные люди, либо те, кому как-то особенно дорог мир старой сельской Англии. Первая категория – это, как правило, промышленные и банковские магнаты, нередко сделавшие себе состояние в Новом Свете, вторая - интеллектуалы, творческие люди. Первая категория, как правило, не живет за городом постоянно. Для постоянного жительства дом строится в непосредственной близости от города, для того, чтобы можно было возвращаться туда после рабочего дня, проведенного в Сити. Подобная практика описана в романе Дж.Голсуорси «Сага о Форсайтах», где в книге первой «Собственник» (1906) описан дом, который успешный юрист Соумс Форсайт строит в Робин Хилл. В расположенный же в провинции дом приезжают на выходные, с появлением автомобиля такого рода поездки становятся обычной практикой. Гостевые визиты делаются более частыми, но менее продолжительными. Образ дома, где постоянно циркулируют, сменяя друг друга, толпы народа, все больше напоминает современникам образ отеля: «Это слишком похоже на отель, – жалуется лорд Аск, герой романа «Вечеринка в доме» (1887), на новые порядки в своем проданном американцу усадебном гнезде, - причем отель, где тальбдот настолько шумный, что закладывает уши»²²⁹. Аналогии подобного рода усиливаются еще и от того, что еда нередко подается теперь гостям за отдельными маленькими столиками, как в ресторане. На первый взгляд, все это создает впечатление нового расцвета, который переживает британская загородная жизнь под конец правления Виктории, однако на самом деле неизбежность ее упадка и утраты традиции, веками культивировавшейся на Британских островах была очевидна большинству современников.

Итак, выявленные нами причины своеобразного бума в эпоху королевы Виктории в целом можно определить следующим образом. Активный рост строительства загородных жилых домов находится в прямом соотношении со статистикой роста населения Великобритании и роста строительной сферы в целом. Неслучайно рассматриваемый феномен получил название «революции

²²⁹ Aslet C. Op. cit., p.59.

домостроительства». Одной из основополагающих причин стремительного взлета загородной архитектуры является мощнейший экономический рост Британской империи, благодаря которому идет процесс постепенного увеличения числа заказчиков из буржуазных слоев по отношению к заказчикам-аристократам и постепенного размывания границы между этими двумя социальными слоями, их взаимного сближения. Активное стремление новых хозяев вписаться в чуждую им социальную среду неизбежно требует усвоения определенных жизненных стандартов и поведенческих норм, в то время, как и желание аристократии удерживаться на высоте занятого некогда общественного положения требует определенной коррекции своих взглядов, привычек, представлений. Феномен викторианского образа жизни рождается из столкновения двух мировоззренческих систем. Смену этических приоритетов в викторианском обществе и образа жизни в британском загородном доме влияет на архитектурную практику в области усадебного строительства, что было продемонстрировано нами на ряде примеров, иллюстрирующих побудительные причины загородного жилого строительства.

Как нами было показано, существенные изменения происходят и в отношениях заказчика и архитектора. Занятие архитектурой все меньше считается подходящим хобби для лэндлорда и все больше воспринимается как профессиональная деятельность. Однако это отнюдь не означает, что личность владельца второстепенна в создании образа загородного жилища. Напротив, заказчик играет сейчас исключительно важную роль. Рыночная ситуация ставит его перед выбором столь широким, как никогда ранее. Колоссальный выбор дает владельцу возможность чрезвычайно точно выразить в облике жилища свою индивидуальность.

История развития викторианского загородного домовладения была нами разбита на три этапа, соответствующие традиционной для британской историографии периодизации викторианской культуры: ранне-высоко- и поздневикторианский. Каждый из этих этапов, как мы стремились продемонстрировать, обладает собственной спецификой загородного

домостроительства в ее отношении к складывающейся социальной ситуации. Радикальные перемены происходят к концу викторианского царствования. Теперь загородный дом далеко не всегда является центром поместья, его редко окружает участок более, чем в 1000 акров. Он также перестает быть центром общественной жизни округа. Столь существенные для викторианца понятия социальной ответственности и служения перестают восприниматься как стержень общественной морали. Содержание загородного дома становится прихотью, а не обязательным условием успеха для амбициозного политика или стремящегося вписаться в общественную жизнь бизнесмена. Делать карьеру, избираться в парламент и даже стать премьер-министром возможно, не имея никакой земельной собственности. Земельная собственность также перестает быть капиталовложением, дающим стабильный, хотя и не очень высокий доход, превращаясь, напротив, в весьма серьезную статью расходов. Все это в совокупности не может не влиять на роль, место и значение загородного дома в общественной жизни страны. Если в высоковикторианское время этот феномен занимал в ней одно из весьма значительных мест, то теперь он все больше и больше превращается в маргинальное явление. Свою общественную роль загородный дом, безусловно, теряет, а в связи с этим и облик загородного жилища перестает быть тем зеркалом социальной жизни, которым он был на протяжении викторианского царствования.

ГЛАВА 3

Структура загородного дома как зеркало викторианского образа жизни

В то время как другие страны внесли свой вклад главным образом в искусство живописи, скульптуры, музыки или архитектуры, англичане культивировали все, связанное с повседневной жизнью: они превратили в искусство умение правильно жить.

С.Э. Рэсмуссен. Лондон, уникальный город, 1937²³⁰

Кто эти викторианцы? (...) Какое кредо, какую доктрину, какое учреждение они когда-либо не подвергали обсуждению или нападкам? Я думаю, что таковых найдется только два: представительные учреждения и семья.

Дж. Янг²³¹

Провидением поставлен он на высоту власти и достоинства, и ложная скромность отнюдь не должна удерживать его от намерения выразить эту идею спокойно и весомо в характере своего жилища.

Дж.Г. Скотт²³²

1. Структура викторианского загородного дома²³³

Структура викторианского загородного дома складывается из сопряженных друг с другом основного (хозяйского) корпуса и служб, пропорциональное соотношение которых друг к другу составляет примерно в процентном отношении 30 к 70. Мир хозяев и мир слуг представляет собой два замкнутых сообщества, собранных под одной крышей. Владельцу и архитектору приходится решать весьма

²³⁰ Цит. по кн: Aslet C., Powers A. English House. Harmondsworth, 1986, p.173.

²³¹ Young J.M. Portrait of an Age. L., 1953, p.150.

²³² Scott G.G. Secular and Domestic Architecture. L., 1857, p.142.

²³³ Содержание данного раздела отражено в статьях: 1. Усадебный дом эпохи High Victorian как зеркало новых тенденций в общественной жизни Англии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2014, № 2, с.85-95 (0,5 п.л.) 2. Викторианский загородный дом как зеркало викторианского образа жизни // Человек и культура, 2019, № 5, с.121-130 (0,4 п.л.) 3. Английский загородный дом: развитие идеи власти и покровительства от эпохи абсолютизма к викторианскому времени // Исторические исследования. Журнал исторического факультета МГУ, 2015, N 2, с.115-126 (0,5 п.л.), а также в монографии: Викторианский загородный дом. Структура. Семантика. Стиль. Москва, БуксМАРТ, 2021, ISBN 978-5-907267-26-8, 320 с

непростую задачу: как их максимально сблизить и одновременно максимально разделить друг от друга? Иными словами, как достичь того, чтобы слуги работали эффективно, не мешая при этом частной жизни хозяев?

Вопрос о том, куда поместить службы, стоит остро. Поместить их в цокольный этаж, как это делали, например, во многих палладианских домах, негигиенично и нечеловеколюбиво по отношению к прислуге (в цоколе сыро и темно), а во многих случаях их и невозможно туда поместить. Симметрично расположенных крыльев с флигелями также оказалось бы зачастую недостаточно. Помещение их в отдельно стоящих строениях в парке не эффективно и не комфортно.

А между тем, устройство слуг в доме – важный момент, характеризующий хозяина с нравственной стороны. Существовала масса неписаных правил, соблюдать которые стремился всякий, желающий хоть отдаленно соответствовать очерченному выше идеалу лэндлорда. Так человеколюбие и забота о ближнем требовали, чтобы в комнате жили не более одного-двух человек. Представление о приличиях предполагало, что мужская и женская прислуга не только живет на разных половинах, но даже пользуется разными лестницами. Забота о порядке и гигиене вела к тому, что для каждой функции было выделено свое помещение. На планах викторианских усадеб можно встретить такие наименования, как например, «комната для заточки ножей» или «комната для чистки обуви». В результате получался самый сложный лабиринт с бесконечной сетью коридоров и массой лестниц (существовала, например, отдельная лестница для подъема гостевого багажа).

Учитывая все указанные непростые требования, необходимо было добиться того, чтобы дом, этот чрезвычайно разросшийся, сложный организм, работал бесперебойно, с точностью механизма, в котором не существует мелочи, которая не была бы тщательнейшим образом продумана. Гигантское служебное крыло (servants wing) необходимо было органично вписать в композицию. Этой задачей и объясняются такие типичные черты викторианской архитектуры как усложненное планировочное решение, живописное разнообразие силуэта, повышенная декоративность фасадной структуры.

Сложный лабиринт служебного крыла представлял собой некий отдельный мир

в структуре дома. Этот мир вплотную примыкал к миру хозяев, однако эти миры становились как бы взаимно непроницаемыми. Идеальной ситуацией считалось, когда слуги в доме фактически незаметны. Существует масса рассказов о хозяевах, требовавших от прислуги, чтобы она никогда не попадалась на глаза или отворачивалась лицом к стене при встрече с ними, о хозяевах, ни разу за много лет не разговаривавших с прислугой и так далее. Излюбленный современниками идеальный образ веселой Англии (*merry England*), страны всеобщего довольства, благоденствия и простоты нравов имел на практике мало общего с реально существовавшей чрезвычайно жесткой сословной иерархией.

«Совершенно нежелательно, следует заметить, – пишет в своем руководстве «Дом джентльмена» (1864) Р. Керр, - чтобы сквозь тонкую перегородку звуки из буфетной или угольного сарая доносились до столовой или кабинета; или чтобы кухня в летнее время становилась ловушкой, улавливающей разговор у окна гостиной; или чтобы выходящая в вестибюль или на лестницу кухонная дверь открывала всем и каждому вид кухонного шкафа или плиты или наполняла дом нежелательными запахами»²³⁴. Иными словами, деятельность слуг в доме при максимальной эффективности должна была быть и максимально незаметной, так же как и жизнь хозяев - абсолютно скрытой от слуг, что составляло отнюдь не простую задачу.

Справедливости ради надо заметить, что в загородном доме предшествующих эпох, когда размещение слуг было куда менее комфортным, подобного жесткого разделения зон «хозяева – слуги» не существовало. В непосредственно предшествующее правлению Виктории время, когда холл в дневное время и общие спальни в ночное составляли обычное место пребывания прислуги в доме, отношения между двумя социальными слоями носили куда менее формальный характер.

Рассматривая планировки усадебных домов викторианской эпохи, убеждаешься в том, что архитектор был в первую очередь озабочен задачей четкой

²³⁴ Kerr R. *Gentleman's House, or, How to Plan English Residences, From the Parsonage to the Palace*. L., 1865, p.105.

структуализации различных зон дома, жилых и служебных. Так, гигантских размеров служебное крыло не могло бы работать эффективно, если бы и оно не было четко поделено на соответствующие разнообразным функциям отделы. На любом плане усадебного дома этого времени четко вырисовывается разграничение служебных помещений по признаку пола (мужская, женская половина) и основным функциям (кухня, прачечная, комнаты экономки и дворецкого).

Из названных четырех зон комната дворецкого с примыкающими к ней винным и пивным погребами является исключительно мужской. Нередко (как, например, в усадьбе Линфорд Холл в Норфолке (Lynford Hall, Norfolk), построенной У. Берном в 1856-1861 гг.) она выделена в отдельный архитектурный объем, соединенный с остальными служебными помещениями коридором. Непосредственно рядом начинаются владения экономки с ее кладовыми, бельевой комнатой и т.д. Заметим, что, поскольку должности дворецкого и экономки являют собой вершину сложной иерархии служебных должностей в доме, их помещения образуют такой же смысловой центр служебного крыла, какой в доме в целом составляют комнаты хозяина и хозяйки.

Двигаясь далее по помещениям служебного крыла, все более смещаясь от центра к периферии, все дальше и дальше от хозяйских помещений, посетитель оказывается в помещении кухни с примыкающими к ней пекарней, складами и угольной и, наконец, прачечной. Логика размещения служб, таким образом, вполне ясна: наиболее «низкие» и грязные по своему характеру работы, связанные с дымом, копотью, паром, максимально удалены от хозяйских помещений. Хозяин предпочитал, чтобы пища проделывала долгий путь по коридору, а затем еще раз разогревалась в лакейской, прежней ситуации, когда слуги то и дело бегали с подносами через господские помещения, в которые проникал запах кухни. Значительную часть служебного крыла составляли спальни, занимавшие, как правило, два коридора в разных его частях: мужской и женский. Все это чрезвычайно непростое по своей структуре хозяйство обслуживалось с помощью сложной системы лестниц, а в середине столетия в наиболее «продвинутых» домах начинают появляться лифты.

Иерархия служебного крыла как зеркало отражает собой подобное четко иерархическое деление основных помещений дома (main block), также построенных по принципу четких оппозиций: хозяева – слуги, родители – дети, мужская – женская половина, хозяева – гости и т.д. Деление дома на половину хозяина и хозяйки – принцип, издавна существующий в архитектуре жилища, получает в викторианском доме новое осмысление. Если регулярный план делал возможным выстроить эти помещения по принципу симметрии, слева и справа от основной оси дома, то пришедшая ей на смену иррегулярная планировка исключала такую возможность, однако традиционные представления о комнатах, мужских по преимуществу и дамских по преимуществу сохранялись.

По разные стороны от холла, как правило, располагались две обязательные в любом доме комнаты: гостиная и столовая. Традиция, согласно которой столовая считалась комнатой по преимуществу мужской, в то время как гостиная по преимуществу женской, уходит корнями в глубину веков и связана с давним обычаем, согласно которому дамы по окончании обеда удалялись в гостиную, в то время как мужская часть общества оставалась за столом для того, чтобы выпить портвейна и выкурить сигару.

Постепенно подобное времяпрепровождение становилось все более длительным, растягиваясь иногда на несколько часов, а столовая все больше и больше считалась комнатой, где собирается мужское общество и ведутся мужские разговоры, в отличие от гостиной, прочно ассоциировавшейся у современников с миром женских занятий и бесед. Столовая была, пожалуй, своеобразным центром мужских помещений в доме, таких как обычно примыкавшие к ней кабинет, библиотека, бильярдная, во второй половине столетия к ним добавляется еще курительная и иногда оружейная. Значение этих комнат в викторианское время несколько изменяется по сравнению с эпохой-предшественницей.

Восемнадцатый век, время знаменитых английских дилетантов, было временем расцвета библиотек. Библиотека составляла гордость владельца усадьбы. Знаменитый Чизик-хаус лорда Берлингтона строился прежде всего, как помещение для его античной коллекции и библиотеки. Но и куда менее родовитые, богатые и

просвещенные землевладельцы имели в своих усадьбах прекрасные библиотеки.

Викторианская эпоха ознаменована, как было сказано выше, определенной сменой системы ценностей. Интеллектуальные занятия в целом и чтение, в частности, занимает теперь несколько иное, чем прежде место в жизни джентльмена. Это, конечно, отнюдь не означает, что невежество царствует, однако менталитет эпохи предполагает четкое разделение занятий на две области: долга и хобби. Соотношение этих двух сторон жизни в представлении современников меняется. Г. Уолпол не боялся открыто заявлять: «Я частный человек... Я не танцую на балах и не делаю ничего полезного как член Парламента. Но я езжу и на балы, и в Палату Общин, чтобы наблюдать жизнь»²³⁵. В глазах викторианцев подобная праздная позиция наблюдателя выглядит уязвимой с этической точки зрения. Знаменитая фраза лорда Нельсона: «Англия предполагает от каждого исполнения своего долга» становится своеобразным девизом эпохи, а наличие хобби допускается лишь тогда, когда этот долг исполнен.

Однако и характер хобби значительно изменяется. В процитированных во второй главе строках из поэмы А. Теннисона «Принцесса» нет ни слова об интеллектуальных интересах героя, зато упоминается о его прекрасной спортивной форме и агрономических увлечениях. Хозяйство и охота – гораздо более общепринятые увлечения, нежели чтение и коллекционирование. И, как нам представляется, дело здесь не только в том, что происходит мощнейшее «вливание» в помещичью среду представителей среднего класса, чей уровень развития и образования оставлял желать лучшего. Названные увлечения воспринимаются современниками как куда более нравственные по нескольким причинам.

Прежде всего, занятие хозяйством – это одновременно и хобби, и долг, и даже по преимуществу долг. Плох в глазах соседей тот хозяин, который не стремится улучшить жизнь в своих владениях. Ведь улучшая ее, он не только, и не столько даже, подобно лэндлордам восемнадцатого столетия, создает для себя приятную окружающую обстановку, сколько показывает благотворный пример всей округе.

²³⁵ Summerson J. Op.cit., p. 402.

Охота же видится викторианцам как традиционное британское развлечение. Любопытно заметить, что само понятие «охота» в английском языке очень долго обозначалось словом «sport», что в первоначальном своем смысле означает «забава, развлечение». Среди спортивных увлечений джентльмена охоте, безусловно, принадлежит первенствующая роль, однако помимо нее существует еще масса весьма популярных спортивных хобби, таких как рыбалка, теннис, крикет и т.д. Спортивное воспитание особенно культивировалось в викторианское время в закрытых школах-интернатах (boarding schools): Итоне, Регби, Хэрроуз и т.д. Достаточно вспомнить весьма популярную в эти годы книгу Томаса Хьюджеса «Школьные годы Тома Брауна», где описывается, как поступая в Регби, мальчик мечтает о том, что он непременно будет первым и в крикете, и в футболе, и во всех, каких только можно, спортивных играх школы.

Спортивные увлечения одобрялись, кроме всего прочего, и с патриотической точки зрения. Во-первых, потому что способствовали воспитанию здоровой нации, а во-вторых, потому что в них виделась связь с национальной традицией. Неслучайно темы средневековой охоты неоднократно появляются в живописном декоре усадебных интерьеров, а среди спортивных игр предпочтение отдается крикету, гольфу, теннису, то есть специфически английским.

Все это не могло не сказаться на архитектуре дома. Библиотеки остаются его неизменной частью, однако они перестают быть интеллектуальным центром дома, превращаясь в своего рода мужскую комнату для утреннего времяпрепровождения, своеобразную параллель так называемой morning room, утренней комнате, выполнявшей ту же функцию для леди. Соответственно и их отделке не придается столь важного значения, сколь в более раннюю эпоху.

Зато бильярдная, ранее присутствовавшая далеко не в каждом доме, теперь распространена почти повсеместно. Бильярд, которым еще столетие назад могли увлекаться как джентльмены, так и леди, теперь становится фактически исключительно мужской игрой. Иногда эта комната совмещает в себе функции бильярдной и курительной, в более просторных домах эти два помещения расположены одно близ другого. Их отделка отличается чрезвычайным богатством

и великолепием и выполнена как правило в так называемом мавританском стиле (Moorish style).

Экзотизм отделки именно этих помещений, резко выделяющих их среди других комнат здания, может объясняться особенной атмосферой, царившей здесь. Мода на курение возобновляется в Англии во второй половине столетия во многом благодаря принцу Альберту и принцу Уэльскому (будущему Эдварду VII): оба они были заядлыми курильщиками. Постепенно вырабатывается своеобразный ритуал, получивший название курительной вечеринки (smoking party): поздно вечером, когда дамы уже отошли ко сну, джентльмены облачались в специальные курительные пиджаки (smoking jackets), отличавшиеся также несколько экзотическим дизайном, и направлялись в курительную комнату. В этих собраниях царил дух, напоминавший атмосферу университетской юности, через которую каждый джентльмен проходил в свое время. Фривольные истории, малопрстойные шутки, грубоватая манера поведения (отказывавшегося принять участие в подобной вечеринке могли силой вытащить из постели), принятые здесь – следствие того, что тон, как правило, задавали многочисленные холостяки, нередко наведывавшиеся в гости к своим семейным родным и знакомым.

Наконец, к концу столетия в черед «мужских» помещений все чаще фигурирует оружейная, что не удивительно, если учитывать издавна существовавшее на Британских островах пристрастие к охоте как к своего рода национальному виду спорта. Охотничьи ружья и трофеи обычно раньше выставлялись в холле. Оружейная же изначально возникает как одна из комнат прислуги, где хранится рыболовное и охотничье снаряжение, и лишь затем становится комнатой, куда нередко приглашают гостей.

Особняком в черед «мужских» комнат дома стоит так называемая business-room (комната для ведения дел). В нее ведет отдельный вход с улицы, за которым расположена небольшая комната для ожидающих посетителей. Причина такого планировочного решения ясна: приходящие к хозяину по делам визитеры отнюдь не всегда равны ему по социальному положению, в основном это его арендаторы. Заботливый глава семьи обязан предусмотрительно исключить возможность

встречи такого рода гостей с его женой и дочерьми.

На практике эта комната далеко не всегда использовалась по назначению, зачастую исполняя ту же функцию, что и библиотека: в ней хозяин мог проводить время, скажем, за чашкой кофе и просмотром газет. Однако без нее обойтись казалось в большинстве случаев невысказано: удаляясь туда в утренние часы, владелец дома выполнял своеобразный ритуал, свидетельствующий о серьезности своих занятий и умонастроений.

Любопытно заметить, что «мужская» и «женская» части в викторианском доме отнюдь не равны. Если первая даже в самых скромных домах фактически всегда включает в себя как минимум три-четыре комнаты, то вторая чаще всего ограничена гостиной и утренней комнатой, соединенных дверью. Такие помещения как салон или, например, будуар, встречаются редко и только в очень больших домах.

Такое явление представляется отнюдь не случайным. Определенный «перевес» мужских комнат в викторианском доме можно в значительной степени отнести за счет изменившейся демографической ситуации. В викторианских семьях подрастало множество детей, которым по достижении совершеннолетия приходилось столкнуться с неприятной проблемой: наследником поместья согласно действовавшему принципу майората становился лишь старший сын, младшим же доставалось в удел куда более скромное положение, делавшее фактически невозможным женитьбу на девушке своего круга. В итоге «вечные холостяки» становились значительной частью общества, во многом определяя здесь и образ жизни, и, так сказать, нравственный климат, что будет особенно ощутимо под конец викторианского царствования. Таким образом, обширная зона мужских комнат в доме, включавшая кабинет, библиотеку, курительную, бильярдную и оружейную была, в сущности, рассчитана не только на хозяина дома, но и на многочисленную холостяцкую компанию приезжавших к нему приятелей.

Однако подобный дисбаланс свидетельствует, на наш взгляд, и о важной переоценке ценностей, сделанной эпохой. В числе *state-rooms* (парадных помещений) дома «дамским» комнатам отведена скромная роль, однако это с

лихвой компенсируется тем, что весь второй этаж, как правило, отдан сложной системе детских спален, классных, комнат нянь и т.д. Так, в архитектуре дома находит себе зримое воплощение хорошо известный нам по викторианской литературе идеал: женщина прежде всего, как воплощение семейных добродетелей. Размещению детей в доме придается теперь особенное значение. Если раньше детские комнаты располагали, как правило, на самом верху, на антресолях, то теперь детская нередко находится между спальнями супругов или над комнатой матери, так что она в любой момент может подняться туда по лестнице.

Подобные изменения связаны опять-таки с изменившимися нравственными приоритетами общества. Достаточно обратиться к художественной литературе эпохи, чтобы убедиться в том, насколько существенное место занимает в ней тема детства и воспитания. Детство перестает видеться современниками как некий неполноценный этап жизни, а ребенок как недоразвитый индивид. С эпохи Просвещения оно начинает осознаваться как самоценный, уникальный этап в становлении личности. Однако викторианской эпохе принадлежит в этом процессе осознания особая роль.

Причину следует искать в уже указанном нами выше росте семей. Если раньше большая часть потомства умирала в младенчестве, то теперь в обеспеченных семьях, как правило, много детей. Ключевое для викторианской этики понятие долга включало в себя как неперемнную часть семейные обязанности, а процесс воспитания детей виделся не только как продолжение рода, но в некоторой степени, и исполнение общественного долга.

Как правило, викторианский дом был полон гостей, однако жили и вели они себя здесь несколько иначе, чем это было принято раньше. Как уже было отмечено выше, развитие железных дорог значительно упростило возможность сделать визит в загородный дом, но также и отменило необходимость превращать его в долговременный. В усадьбе происходит постоянная циркуляция гостевых потоков. Приезжающие не задерживаются обычно более, чем на несколько дней.

Условия их размещения также этому способствуют. Если ранее считалось

обязательным предоставить гостю определенный набор комнат (guest suit), то теперь считается вполне достаточным предложить ему спальню. Все дневное время гость проводит в общих комнатах. Если еще в начале столетия У. Тернер, приезжая в имение лорда Эгремонта, мог жить здесь неделями и месяцами, почти не покидая своей комнаты, и хозяева не находили возможным беспокоить его, то в середине века подобное поведение считалось бы совершенно неприличным и асоциальным.

Меняется и состав гостей. Г. Уолпол в свое время признавался, что далеко не все приезжающие погостить в Строберри-хилл знакомы ему лично. Впрочем, хозяин и сам не слишком беспокоился о том, чтобы развлекать их, откровенно заявляя, что предоставляет каждому заниматься тем, чем ему вздумается. С точки зрения викторианской морали подобного рода поведение рассматривалось бы как беспечное попустительство. Хозяин дома чувствовал себя ответственным за поступки и нравственный облик приезжавших к нему гостей.

Викторианский дом достаточно закрыт, малознакомым людям здесь нет места. Планировка дома предполагает, что спальни дам и джентльменов находятся в разных сторонах дома. Все жизнь гостя проходит на людях и достаточно строго организована. Сатирическая графика начала столетия пестрела карикатурами на царящую в загородном доме скуку: мучительные часы тянутся между завтраком и чаем, чаем и ланчем, ланчем и обедом, особенно в плохую погоду, когда нет возможности выйти из дому. Теперь же все «пустоты» предусмотрительно заполняются. Так затянувшееся часов на шесть-семь время между ланчем и обедом прерывается пятичасовым чаем (five o'clock tea), именно тогда вошедшим в моду сначала исключительно как послабление для дам, а затем уже и как общераспространенный обычай. Как только это правило превращается во всеобщий ритуал, чаепитие из специфически дамских комнат (будуара или гостиной) переносится в хорошую погоду на газон, а в плохую – в специальную чайную комнату (tea room), наличие которой отмечено на многочисленных планах эпохи.

Во второй половине столетия, когда «пуританская» строгость несколько смягчается, и на увлечения искусствами не смотрят более с тем подозрением,

которое отличало современников в предшествующие десятилетия, в моду входят музыкальные комнаты. Они есть далеко не в каждом доме, в случае их отсутствия эту функцию берет на себя холл. Однако в больших домах они встречаются почти всегда.

Почти повсеместно обязательная, но редко где сохранившаяся вплоть до наших дней часть викторианского дома – примыкающая к дому оранжерея или зимний сад. Мода на подобного рода затеи возникает еще в начале столетия, однако развитие технологий в викторианскую эпоху (в первую очередь распространение конструкций из металлических ферм) делают их весьма часто встречающимся явлением. Следует также отметить, что неслучайно время максимального распространения такого рода помещений в доме совпадает с эпохой стремительного экономического взлета Британской Империи: ведь содержание (главным образом, отопление) зимнего сада – мероприятие очень дорогостоящее. Именно в силу этого до настоящего времени подлинных викторианских оранжерей почти не сохранилось, в большинстве случаев они рано или поздно были разобраны хозяевами.

На первый взгляд, зимние сады по своему характеру должны быть отнесены к череде «дамских» комнат. Однако на практике они обычно примыкают к «мужскому» блоку: выйти в них можно чаще всего через библиотеку, бильярдную или курительную комнаты. Феномен зимнего сада в английской усадьбе викторианского времени представляется на первый взгляд естественным следствием тщательного культивирования природных впечатлений, столь характерного для английской культуры, начиная еще с эпохи возникновения пейзажных парков, то есть с начала XVIII столетия.

Однако более пристальный взгляд на проблему заставляет нас увидеть, что смысловые акценты сейчас несколько смещаются. Зимний сад есть по сути дела коллекция экзотов. Естественнонаучные интересы начинают превалировать над художественными, что для эпохи позитивизма в целом вполне естественно. Однако в этих увлечениях, безусловно, присутствуют и элементы, характеризующие сугубо национальный и викторианский менталитет.

Английская культура словно бы возвращается сейчас на два столетия назад в эпоху джентльменов-«виртуозов»²³⁶, для которых природа не столько источник неисчерпаемых эстетических наслаждений, сколько своеобразная энциклопедия, «чтение» которой составляет своего рода благочестивое упражнение в добродетели. Если английская дама начала столетия почти непременно увлекается на досуге акварелью, запечатлевая в своем альбоме живописные уголки окрестностей, викторианская скорее будет собирать гербарий. А джентльмен, прежде старательно корпевший над планировкой своего парка, тщательно продумывая такое расположение дорожек, которое делало бы прогулку по нему наиболее наполненной живописными впечатлениями, теперь, предоставив разбивку своего сада профессионалам, с удовольствием приобретает всевозможные растительные диковинки с разных концов света, выращивать которые можно, естественно, только в закрытом помещении.

Рассмотренная нами структура помещений викторианского дома очень точно, как можно заметить, отражает сложившуюся к середине столетия «структуру» повседневной жизни типичного лэндлорда. Структура эта отличается двумя особенностями: она одновременно и чрезвычайно четка, определена и, в то же время, чудовищна громоздка. Парадоксальным образом желание жестко распределить роли и определить функции каждого домочадца приводит к неудобствам и нелепостям. Служебное крыло явно «перевешивает» основной (хозяйский) корпус. Внутри него получается сложнейший лабиринт помещений, создающий сложности в предельно простых вещах.

При всем предусмотрительном комфорте и гостям в викторианском доме нет возможности уединиться: кроме как в часы сна вся жизнь их проходит на виду и строго регламентирована общим распорядком. Этому распорядку и подчинена во многом, как мы видели, система планировки основного объема, внутри которой

²³⁶ Словом «виртуоз» в английском языке XVII столетия обозначали джентльмена, имеющего какие-либо интеллектуальные увлечения, будь то занятия науками, коллекционирование или нечто подобное. Показательно, что это слово, происходящее от итальянского *virtu*, т.е. указующее, что подобные увлечения способствуют развитию добродетели, в XVIII веке заменяется словом «дилетант», от итальянского *diletto*, означающее удовольствие. Смысловые акценты, таким образом, переставляются: не упражнение в добродетели, а наслаждение представляется теперь целью подобного рода занятий

комнаты делятся не только на мужские и дамские, родительские и детские, хозяйские и гостевые, но также и в соответствии со временем суток, в которые они преимущественно заняты. Так, скажем, библиотека и business-room являются для мужской части домовладения тем же, чем morning room для леди – комнатами, где проводятся утренние часы, в то время как во второй половине дня центр жизни явно смещается в столовую, гостиную и tea room (комнату для чая), а ближе к ночи, когда дамы уже отошли ко сну, задействованными оказываются бильярдная и курительная. Подробные инструкции на этот счет дает «Энциклопедия архитектуры коттеджей, ферм и вилл» Дж.К. Лаудона: «Библиотека будет служить в утренние часы гостиной для джентльменов, которые здесь могут читать газеты и новые издания, писать и отвечать на письма; и таким образом, прогулявшись по саду или на ферму, заглянув на конюшню и псарню, провести время до ланча, после которого кто-то в компании дам совершит конную прогулку, в то время как остальные во главе с хозяином проедутся посмотреть новшества на ферме и в поместье». В то время как джентльмены отправляются на охоту «леди пройдут в гостиную или салон и там кто-то займет себя рукоделием, кто-то книгой или рисованием, кто-то письмом или музыкой до тех пор, пока джентльмены не вернуться домой на ланч... После ланча, летними вечерами, двери жилых комнат будут открыты: и по возвращении компания разобьется на группы, которые займут каждую комнату. Так, в библиотеке джентльмен, возможно, обратится к книге, объясняя что-то дамам, с которыми он совершал конную прогулку. В салоне дама, возможно, будет наигрывать какую-нибудь приятную мелодию, в то время как молодые леди и некоторые джентльмены рассядутся в комнате и затеют оживленный разговор. В гостиной, скорее всего, образуется еще одна группа, кто-то сядет на диван, в то время как другие соберутся вокруг стола, с которого они заберут свою работу, книги или рисунки перед тем, как уйти одеваться к обеду, обсуждая места или людей, которых они посещали этим утром»²³⁷.

Подобная строгая регламентация жизни одновременно и по социальному, и по временному принципам жестко определяла планировочную структуру дома.

²³⁷ Loudon J.C. Encyclopaedia of Cottage, Farm, and Villa Architecture. L., 1835, p.799.

Неслучайно, говоря о требованиях к дому, Р. Керр в первую очередь называет комфорт, удобство, просторность, компактность, свет и воздух, здоровые условия жизни, постройку дома с учетом видов, которые открываются на него и из него, и лишь затем нарядность, элегантность, внушительность и наличие декора²³⁸.

2. Трансформация традиционных прототипов. Основные типологические элементы и их значение²³⁹

Викторианская усадьба производит на современного человека впечатление некоторой избыточности. Колоссальный масштаб заставляет вспомнить о дворцовых постройках. Причем, было бы ошибочно полагать, что подобной масштабностью отличаются исключительно владения аристократических семейств (скажем, замок Кардифф лорда Бьюта). Джентльмены со скромным годовым доходом, бизнесмены средней руки, самые разные представители так называемого *polite society* строили зачастую дома, исключительные по своим размерам.

Подобные мероприятия ложились тяжким грузом на плечи их инициаторов, ввергали в колоссальные расходы, требовавшие жесткой экономии во всем, а иногда ставили и на грань разорения. Хорошим примером, относящимся к началу эпохи королевы Виктории, может служить история строительства усадьбы Хэрлекстон Мэнор в Линкольншире (Harlaxton Manor, Lincolnshire, **Рисунок 14**) Г. Грегори.

Дом строился почти полтора десятилетия (с 1831 по 1844 год), а отделка тянулась фактически вплоть до смерти хозяина в 1854 году. Посетивший это поместье в 1838 году Ч. Гревил был поражен тем, что джентльмен со скромным годовым доходом в 12 000 фунтов решился на строительство такого масштаба. На

²³⁸ Керр Р. *Op.cit.*, p.IX.

²³⁹ Содержание данного раздела отражено в статьях: 1. Усадебный дом эпохи High Victorian как зеркало новых тенденций в общественной жизни Англии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2014, № 2, с.85-95 (0,5 п.л.) 2. Основные типологические элементы и их значение в викторианском загородном доме // Человек и культура, 2019, N 2, с.98-106 (0,4 п.л.) 3. Английский загородный дом: развитие идеи власти и покровительства от эпохи абсолютизма к викторианскому времени // Исторические исследования. Журнал исторического факультета МГУ, 2015, N 2, с.115-126 (0,5 п.л.), а также в монографии: Викторианский загородный дом. Структура. Семантика. Стиль. Москва, БуксМАРТ, 2021, ISBN 978-5-907267-26-8, 320 с

все время, пока шла стройка, Грегори вынужден был урезать все свои расходы.

В результате он так и не обзавелся семьей, почти никого не принимал и не участвовал в общественных увеселениях, ведя крайне замкнутый образ жизни. В итоге хозяину фактически не удалось насладиться достигнутым результатом. Он умер вскоре после завершения строительства, и после долгой судебной тяжбы владение было передано родственникам, вопреки воле покойного, завещавшего имение своему другу.

Приведенный пример является крайним, но отнюдь не уникальным, хотя надо отметить, что мотивы поведения Грегори, этого одинокого холостяка, одного из последних в блистательной череде джентльменов-дилетантов, типичного британского чудака и оригинала, отличаются, конечно, от обычной ситуации, когда дом мыслился, прежде всего, как родовое гнездо и, в то же время, как центр общественной жизни всей округи.

В связи с вышесказанным представляется закономерным, что образ викторианского дома зачастую имеет своим прототипом одну из форм феодального родового гнезда: от замка до так называемого Old English Manor House (староанглийского усадебного дома). Владелец чувствует себя в своем роде сеньором, покровительствующим округе и несущим на себе заботы о своих меньших братьях.

Заметим, что замок как прообраз усадебного дома волновал воображение английских землевладельцев издавна. Собственно, уже в таком известнейшем памятнике елизаветинской эпохи, как Уоллотон, некое образное сходство с замковой архитектурой свидетельствует скорее не о неизжитой традиции предшествующей эпохи, а о сознательном обращении к наследию национального прошлого. Истоки «замковой архитектуры» романтизма исследователи усматривают в некоторых постройках Дж. Вэнбру, таких, например, как усадебный дом в Ситон-Делевел в Нортумбрии или собственный дом архитектора в Гринвиче (1717), получивший название «замка Вэнбру». Любопытно, что этот архитектор фактически не использует никаких специфически «средневековых» элементов (готических роз, стрельчатых арок и т.д.). «Замковость» образа достигается

приемами объемно-пространственного решения, визуализаций некоторой избыточной прочности в ее фасадной композиции (в частности, широким применением руста).

Следующим важным этапом усвоения языка средневековой архитектуры в усадебном строительстве становятся усадьбы джентльменов-дилетантов середины XVIII века: Строберри-хилл в Твикенхэме (Strawberry Hill, Twickenham) Г. Уолпола (1753) и значительно перестроенное С. Миллером аббатство Лэйкок (Lacock Abbey, Wiltshire, 1753). Это наиболее ранние примеры усадебных домов, целиком решенных в неклассическом стиле. Появляющееся же спустя полстолетия аббатство Фонтхилл знаменует собой новый этап готических увлечений, относящийся уже к эпохе романтизма.

Нельзя не заметить, что образ этой усадьбы напрямую связан с волнующими в эту эпоху современников проблемами возвышенного (*sublime*) и живописного (*picturesque*), рассматриваемыми в сочинениях Э. Берка²⁴⁰, У. Гильпина, Р.П. Найта и Ю. Прайса. Своеобразие архитектурного мышления заключается в том, что проект развивается не столько из идеи функциональности, диктующей определенное планировочное решение и, уже как следствие, объемно-пространственную и фасадную композицию, а напротив: живописный образ был определяющим. Отметим также, что фигура архитектора Дж. Уайетта интересна тем, что он параллельно строил дома в совершенно разных стилистических направлениях (классическом и неоготическом), являясь таким образом своеобразным предтечей архитектуры историзма с ее идеей выбора стиля в зависимости от функции здания и вкусов заказчика.

Аббатство Фонтхилл открывает собой череду построек эпохи романтизма, выполненных в средневековом вкусе. Заметим, что на протяжении первой трети девятнадцатого столетия архитекторы достаточно часто обращаются к образам замка в усадебной архитектуре. Скажем, такие прославленные мастера английского

²⁴⁰ Категория «возвышенного» («*sublime*») вводится Э. Берком в его работе: E. Burke. A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful. L., 1757. В русском переводе: Э.Берк. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979. Термин «живописное» («*picturesque*») впервые в английской литературе использовал А.Поп («*Letter to Caryll*», 1712). Однако увлечение идеями живописного приходится уже на последнюю четверть XVIII столетия.

неоклассицизма, как Дж. Нэш и Р. Смерк строили загородные дома в этом стиле. Таким образом, обращение викторианцев к средневековому наследию, казалось бы, является вовсе не новшеством, а напротив, следованием устоявшейся традиции. На самом деле это не совсем так: разрыв с традицией происходит, и достаточно сильный. Средневековые элементы в архитектуре дома приобретают совершенно новое значение, что изменяет привычный современникам архитектурный язык до неузнаваемости. К рассмотрению этих элементов мы и обратимся сейчас.

Одним из ключевых элементов композиции усадебного дома становятся башни. Следует отметить, что башня как элемент архитектуры усадебного дома в Англии имеет длительную историю. Фактически все елизаветинские дома фланкированы башнями по четырем углам. В этом можно увидеть некое трансформированное наследие средневекового прошлого, когда из элемента крепостной архитектуры башня превращается в элемент, придающий архитектурной композиции усадьбы устойчивость, замкнутый, завершённый характер. В качестве примеров можно привести такие прославленные памятники елизаветинской архитектуры, как Хардик-холл (Hardwick Hall, Derbyshire, 1590-1597), Уоллотон Холл (Wollaton Hall, Nottinghamshire, 1580-1588) и другие.

В последующие века эта традиция прочно сохраняется. Усадебные композиции эпохи Стюартов строятся, как правило, по той же схеме. Достаточно вспомнить, например, протяжённый фасад Хэтфилд-хаус (Hatfield House, Hertfordshire, 1608-1611), также завершённый невысокими башнями. Любопытным образом и английское палладианство наследует отчасти эту традицию. Так, К. Кэмбелл, автор «Британского Витрувия» (1715-1725), книги фактически положившей начало этому архитектурному течению, в проекте усадьбы Хаутон Холл (Houghton Hall, Norfolk, 1722-1729), выстроенной для премьер-министра Роберта Уолпола, использует традиционную схему фасадной композиции, в которой основной кубообразный объём фланкирован башнями.

Новое осмысление этого архитектурного элемента связано с эпохой романтизма и воскрешением интереса к наследию средневекового прошлого. Возникающая сейчас мода на замки приводит к тому, что башни меняют свой облик и начинают

играть совершенно новую роль в архитектурном комплексе усадьбы. Они визуально вновь обретают давно утраченный ими фортификационный характер и солирующее звучание в ансамбле поместья. Немаловажную роль в популярности подобного рода архитектурных мотивов сыграл Вальтер Скотт, романами которого зачитывалась английская публика. Влияние писателя на усадебную архитектуру было многосторонним: современники вдохновлялись как образами его литературных произведений, так и ставшим весьма популярным образцом для подражания домом романиста в Абботсфорд.

Викторианская эпоха, с одной стороны, продолжает эту тенденцию. Наивное восхищение образами средневекового прошлого находят себе отражение в исполненных иронии строках романа Ч. Диккенса «Домби и сын» (1848):

«О! - воскликнула миссис Скьютон, томно взвизгнув от восторга. - Замок очарователен! Воспоминания о средневековье... и тому подобном... это поистине восхитительно... Какое очаровательное время! (...) Какая вера! Время такое энергическое и бурное! Такое живописное! Столь чуждое пошлости! Ах, боже мой! Если бы только оставили нам в наш ужасный век чуточку больше поэзии! (...)»

Какое это было чудесное время... эти очаровательные укрепления, и милые старые темницы, и эти прелестные застенки, романтическая месь, живописные атаки и осады, и все, что делает жизнь поистине пленительной. Как ужасно мы выродились!»²⁴¹

С другой стороны, ситуация была далеко не однозначна. Наследуя традициям национального романтизма и во многом продолжая их, новое время вносит свои коррективы, связанные, как нам думается, главным образом, с изменившимися реалиями политической и социальной жизни. Романтический образ замка вызывал целый ряд нареканий, благодаря связанным с ним нежелательным коннотациям, таким как враждебность к окружающему миру, сословная гордыня и высокомерие, а также насмешку, благодаря известной фальшивости подобной «феодалной твердыни», легко уязвимой с противоположного фасада здания, где к дому, как

²⁴¹ http://librebook.me/dombery_and_son/vol1/29 дата обращения 2.11.2019

правило, примыкала оранжерея²⁴².

Можно было бы подумать, что подобная критика приведет к полному прекращению моды на замковую архитектуру, однако, как мы видели, этого не происходит. Сохраняя башню как весьма распространенный элемент композиции усадебного дома, викторианцы вкладывают в его значение новые оттенки. Сознание социальной ответственности, являющееся, пожалуй, ключевой особенностью викторианского менталитета, находит себе здесь зримое воплощение. Возвышаясь над всей округой, подобно шпилю деревенской церкви, башня помещичьего дома словно бы напоминает о том, что он есть надежное прибежище всем обиженным и нуждающимся. Так, например, выглядит башня недостроенного усадебного дома Вудчестер Парк в Глостершире (Woodchester Park, Gloucester, 1854-1868, **Рисунок 33**).

В связи с этим и заказчик, и архитектор весьма часто предпочитают формы церковной архитектуры формам архитектуры светской. Ведь названный выше круг идей, безусловно, связывался современниками с христианским идеалом. Наиболее развернуто и ясно это было изложено О. Пьюджином в его книге «Истинные принципы христианской архитектуры» (1841). Ориентация на образцы церковной архитектуры давала чрезвычайно широкую возможность выбора и далеко не всегда предполагала обращение к национальному наследию. Арсенал используемых образцов для подражания значительно обогащается после выхода в свет книги Дж. Рескина «Камни Венеции» (1853). Однако и ранее «башни-кампаниллы», например, нередко использовались в проектах классицизирующего толка, таких как, скажем, Осборн-хаус на острове Уайетт, летней резиденции королевы Виктории и принца Альберта. Прибегая к образам национального средневековья, архитекторы также имели достаточно широкий спектр образцов, из которого возможен был выбор: и хронологически, и типологически (башня-колокольня, башня над средокрестием и т.д)

В целом ряде усадебных комплексов башня как элемент архитектурной композиции редуцируется до единичности, по своим формам нередко напоминая

²⁴² Pugin A.W. Op. cit., p.49.

колокольню. Сразу следует, однако, заметить, что семантика архитектурных форм викторианского дома вовсе не обязательно совпадает с функциями этих форм. Так, архитектурная композиция, увенчанная грандиозной башней-«колокольней», далеко не всегда включает в себя семейную капеллу. Башня в доме может выполнять самые разнообразные практические функции, например, быть водонапорной. Ближе к концу столетия, когда курение опять войдет в моду, в башне также нередко помещают курительную комнату, обеспечивая, таким образом, максимальную изоляцию табачного дыма от прочих помещений здания.

Однако такое вполне прагматичное использование данной архитектурной формы отнюдь не отменяет ее возвышенного символического значения: ассоциации с идеей протектората землевладельца над окрестным населением остаются в силе. Разумеется, на практике разные семьи по-разному выстраивали свои взаимоотношения с окружающим населением. Щедрая благотворительность встречалась наряду с замкнутостью и скупостью. Фигура Чарльза Скэрисбрика, жившего совершенно нелюдимо в своем огромном доме в Ланкашире и тратившего все свои сбережения на пополнение своей великолепной художественной коллекции современна фигуре Хью Лупуса Гровенора, 1-го герцога Вестминстера, знаменитого благотворителя и филантропа. Однако там, где господствующие в обществе этические нормы, идеи общественного служения не получали практического воплощения, нередко считалась необходимой их визуализация в архитектурном облике дома.

Было бы совершенно неверным ассоциировать башню как элемент композиции усадебного дома исключительно с теми проектами, в которых викторианские архитекторы обращаются к средневековому наследию. Ведь башни, как было показано выше, являлись весьма распространенной, почти неотъемлемой частью его композиционного решения в самые разные периоды развития британской архитектуры. Обращаясь к наследию елизаветинской, стюартовской и даже георгианской эпохи, архитекторы нередко вводят этот элемент в объемно-пространственную композицию усадеб.

Особенно частым использование башенных форм становится в архитектуре так

называемого елизаветинского и, шире, тюдоровского стиля. Однако здесь по сравнению с архитектурой «средневековой» этому элементу отводится совершенно другая роль. В первую очередь следует отметить его множественность. Первое впечатление, возникающее от подобного рода построек - впечатление целого леса невысоких, но сложных по форме башенок. Они-то вкупе с многочисленными каминными трубами и создают причудливый, но характерный для викторианского дома в духе «Old Manor House» силуэт.

В отличие от «замковых» башен и «башен-колоколен» они не несут ярко выраженной смысловой нагрузки, роль их иная. Как мы помним, одной из сложнейших проблем для викторианского архитектора было увязать громоздкий, протяженный план здания с его фасадным обликом. Именно эта задача с блеском решается при помощи такого рода элементов. Избежать впечатления монотонности, обыграть асимметрию, создаваемую огромным массивом служебного крыла, совершенно очевидно «перевешивающего» основной объем дома можно было, лишь внося в силуэт здания максимум разнообразия и живописности. Примеров можно привести множество. Один из наиболее ранних - уже упоминавшаяся нами усадьба Хэрлекстон Мэнор в Линкольншире Г. Грегори (**Рисунок 14**).

Планировочное решение этой усадьбы сочетает в себе элементы симметрии и асимметрии: компактный строго симметричный основной корпус и громоздкое, «разветвленное» служебное крыло. Последнее необходимо было как-то уравновесить, и именно башням была отведена ключевая роль в решении этой композиционной задачи. Архитектор использует традиционную схему двубашенного оформления центрального входа, так называемого gatehouse, широко применявшуюся в архитектуре елизаветинской эпохи. Появляется она еще в начале тюдоровского времени. Наиболее ранний и одновременно один из наиболее известных случаев, где такое решение использовано, – оформление внешних и внутренних въездных ворот Хэмтон-корта, памятника на который викторианские архитекторы ориентируются чрезвычайно часто. Однако наиболее ярким примером подобного рода может служить Лэйер Марни в графстве Эссекс

(Layer Marney, Essex, до 1523), где фланкирующие вход весьма высокие башни резко выделяются на фоне невысокой застройки усадебного комплекса. Среди памятников елизаветинского времени наиболее значительный памятник, в котором такое решение использовано – Берли хаус в Линкольншире (Burghley House, Lincolnshire, 1555-1587, западный фасад был оформлен в 1577 году). На него следует обратить особенное внимание, поскольку несложно предположить, что Г. Грегори прекрасно знал этот расположенный в его родном графстве усадебный дом.

Два высоких узких башнеобразных ризалита восьмиугольных очертаний фланкируют центральный вход, а между ними возвышается, являясь своего рода кульминацией архитектурного решения дома, башня с часами, элемент, также нередко встречающийся в усадьбах начала XVII столетия. В качестве примеров можно также привести Бликлинг Холл в Норфолке (Blickling Hall, Norfolk, начат в 1616) и, один из ключевых памятников усадебной архитектуры времени короля Якова, Хэтфилд Хаус в Херфордшире (Hatfield House, Herfordshire, 1608-1611). Далее башни как архитектурный мотив повторяются как на центральном, так и на боковых фасадах зданий. Боковые компартименты центрального объема представлены сильно выступающими ризалитами, фланкированными башенками, идентичными тем, что оформляют центральный вход. Их силуэты сочетаются с силуэтами многочисленных каминных труб, в целом заметно облегчая громоздкую композицию дома и рождая замковый образ.

Заметим, однако, что в отличие от большинства более поздних викторианских домов в елизаветинском стиле, усадьба Г. Грегори мало напоминает исходный национальный прототип. Ее архитектурный язык отличается известной «космополитичностью»: традиционные элементы английской ренессансной архитектуры вписаны в композицию, которая скорее напоминает о современных ей памятниках Континента, в частности, Франции, о чем еще будет сказано в III главе.

Примером того, как совершенно иначе могут «звучать» уже знакомые нам элементы елизаветинской архитектуры является усадьба У.С. Дагдейла Мирвэйл Холл в Уорикшире (Merevale Hall, Warwickshire, **Рисунок 76**), перестроенная Э. Блором в 1838-1844 гг. на основе строения эпохи Стюартов. Идея двубашенного

оформления центрального фасада присутствует и здесь. Более того, подобно архитекторам, работавшим в Хэрлэкстон Мэнор, Блор применяет схему, при которой эти парные архитектурные элементы повторяются трижды: при входе и на двух боковых ризалитах. Однако общий образ дома, складывающийся у зрителя, заметно отличается от того, что возникает при знакомстве с линкольнширской усадьбой. Дело в том, что вышеуказанные элементы попадают здесь в совершенно иной контекст. При том, что в целом план усадебного дома отличается большей регулярностью (к симметричному по своей структуре главному корпусу примыкает сравнительно небольшой компактный служебный блок), архитектурная композиция дома в целом достаточно близка еще к тем представлениям о живописности (пикturesке), которые господствовали в английской культуре первой четверти девятнадцатого века. Сама идея сопряжения двух разномасштабных архитектурных объемов берет свое начало именно отсюда.

В этой ситуации именно башни, венчающие собой оба архитектурных объема, играют роль главных акцентов такого рода композиции. Разные по масштабу и форме они создают зданию в целом (особенно с бокового фасада) весьма живописный силуэт. Характер их тоже весьма разнообразен: так, одна из них, несмотря на венчающий ее классический элемент, балюстраду, носит крепостной характер, другая, прямоугольная, со стрельчатым окном, напоминает церковную колокольню, целый ряд узеньких башенок с купольным завершением зрительно вторит силуэту каминных труб.

Во всем этом есть та столь характерная еще для эпохи романтизма приблизительность представлений о национальной архитектуре, о чередовании ее эпох и стилей, которая чрезвычайно раздражала О. Пьюджина. Архитектор усматривал за такой «небрежностью» отсутствие глубокого интереса к историческому прошлому, не предполагавшее серьезного проникновения в дух эпохи. Ни одна из многочисленных башен дома не исполняет солирующей партии, однако их многоголосый ансамбль призван вызвать у зрителя некие расплывчатые ассоциации с английской стариной.

Разнообразны и многочисленны и башни поместья Шедвел Парк в Норфолке

(Рисунок 25,26), памятнике, который по мысли большинства британских исследователей кладет начало высоковикторианскому периоду в усадебной архитектуре. Усадьба перестраивалась в два этапа. На первом (1840-1842) работал Э. Блор, создавший ансамбль в елизаветинском вкусе, отличающийся сдержанностью, столь характерной для архитектурного языка мастера. Второй этап наступает в 1856 году, когда за дело берется С.С. Теулон (S.S.Teulon), известный главным образом как архитектор, перестроивший большое количество церквей георгианского времени, причем переделки эти нередко выполнены в достаточно дурном вкусе.

С появлением нового проектировщика меняется не только объем усадебного дома, возрастая едва ли не вдвое. Подобное изменение размеров непременно требует элементов, которые придали бы этой сложной совокупности помещений (в Шедвел Парке очень большое служебное крыло) новый масштаб. И здесь опять башням предстоит сыграть решающую роль. Башни украшают как основной, так и служебный блок дома. И если своего рода кульминацией архитектурной композиции первого становится высокая и узкая «крепостная» башня с машикулями и флагштоком, то второй украшен многогранной башней с часами, импозантно возвышающейся над одноэтажными помещениями конюшен. Отдельно стоящая башня кладовой для хранения дичи, а также вытянутая круглая башенка, примыкающая к въездным воротам в конюшенный двор, дополняют впечатление живописности и многообразия, создающееся от этого усадебного комплекса.

Наконец, говоря о башнях, нельзя обойти стороной и поместье Бервуд в Беркшире (Bearwood, Berkshire, 1865-1874, Рисунок 40). Особенность этого дома в своеобразном стилистическом «несовпадении» главного блока и служебного крыла. Последнее по своему характеру напоминает достаточно сдержанные по декору и монотонные в своем фасадном решении усадебные постройки эпохи короля Якова. Завершающая его невысокая башенка совершенно очевидно заимствована именно из этого источника.

Основной объем отличается обилием разностильного декора, в числе которого

есть и ордерные элементы (портик главного входа), и типичные для елизаветинского здания широкие окна и островерхие кровли, но главным украшением центрального фасада служит, безусловно, четырехугольная башня. Достаточно тяжелая и приземистая по своим пропорциям, она зрительно облегчается тем, что прорезана на всех трех ярусах многочисленными узкими окнами. В наибольшей же степени зрительный эффект облегчения пропорций и удлинения силуэта производится за счет украшенной многочисленными пинаклями балюстрады. В итоге стилистический облик дома начисто лишается однородности, отсылая зрителя и к средневековым памятникам, и к наследию эпох королевы Елизаветы и короля Якова. Подобное «смывание» границ между отдельными стилистическими периодами национальной архитектуры достаточно характерно для проектов середины столетия, когда все чаще употребляется общее выражение «Old English» или «Old Manor House».

Если башня была ключевым элементом фасадной композиции, являясь зримым воплощением процитированных выше слов Дж.Г. Скотта о высоте дарованного по воле Провидения положения, то первенствующая роль среди помещений дома принадлежала, безусловно, так называемому Большому холлу (Great hall). История этой неперменной составляющей викторианского дома уходит в средневековье, когда двор, вокруг которого группировались помещения феодального жилища, превратился со временем в главное помещение замка, огромную пиршественную залу. Однако уже в позднем средневековье холл начинает терять свое первенствующее значение, оно переходит к находящейся над ним на верхнем этаже Great Chamber, куда переносится трапеза господ. Лишь в наиболее глухих уголках страны он сохраняет свою первоначальную функцию вплоть до елизаветинского времени, примером чему может служить усадьба Трерайс в Корнуэлле (Trerice, Cornwall, 1572), где холлу по-прежнему отведена главенствующая роль, о чем свидетельствует в первую очередь исключительный масштаб этого помещения. Оставаясь неперменной частью планировочного решения помещичьего дома вплоть до интересующей нас эпохи, холл постепенно превращается во второстепенное, служебное помещение, где слуги ожидают распоряжений.

Заслуга воскрешения холла в его первоначальной функции принадлежит в первую очередь О. Пьюджину, который в своей книге «Истинные принципы христианской архитектуры» писал: «Практически постоянное пребывание старого дворянства в своих поместьях делало необходимость иметь помещения, где бы они могли в полной мере оказывать гостеприимство. Они не ограничивали число своих гостей, как это делают теперь, несколькими модными персонами, приезжающими иногда в загородный дом на несколько дней. Но под дубовыми балками их громадных холлов хозяева поместья обычно собирали всех своих друзей и вассалов в те дни, когда Церковь призывает своих чад веселиться, в то время как гости более низкого происхождения также участвовали в празднестве у ворот дома. Католическая Англия была веселой Англией, по крайней мере, для бедняков»²⁴³.

О том, как конкретно должен выглядеть холл в современном английском доме, Пьюджин пишет в письме к своему заказчику, лорду Шрусбери: «Что касается холла, я выдвинул свои требования... высокая крыша с открытыми стропилами, два хороших камина, большой шкаф... галерея менестрелей – все или ничего»²⁴⁴.

Холлу возвращаются и огромные размеры, и функция трапезной, где несколько раз в году (как правило, на Рождество и осенью, по случаю завершения сбора урожая) хозяин встречается с окрестным населением в неформальной обстановке. Традиция угощения, устраиваемого лэндлордом для своих арендаторов становится повсеместной и превращается в своего рода обязательный ритуал. Помимо этого, как отмечал Дж. Г. Скотт, холл оказывается задействованным, когда происходят такие важные события в жизни округа, как «заседания научных и сельскохозяйственных обществ, освящение и открытие отреставрированных церквей»²⁴⁵. В течение года холл также выполняет функцию своеобразного духовного центра дома, поскольку в случае отсутствия капеллы именно здесь домочадцы и прислуга собираются на общую молитву утром и в конце дня.

В остальное время холл функционирует обычно как гостиная, иногда музыкальная комната (во второй половине столетия входит в моду оснащать холл

²⁴³ Ibid, p.61.

²⁴⁴ Цит. по кн.: Dixon R., Muthesius S. Victorian Architecture. L., 1978, p.35.

²⁴⁵ Scott G.G. Secular and Domestic Architecture. L., 1857, p.151.

органом) или даже бильярдная, как это имело место быть в Скотни Кастл в Кенте (Scotney Castle, Kent, 1837-1844). Однако смысловым центром дома он становится именно в силу того, что пару раз за год превращается в своеобразный общественный центр.

Любопытно проследить эволюцию, которую претерпевает холл, на ряде примеров. В ранневикторианских постройках он, безусловно, - одно из важных помещений, однако и его масштабы, и характер оформления могут быть весьма различными. Откристаллизоваться в наполненную определенной семантикой форму в структуре дома ему еще предстоит. Скажем, холл Хэрлекстон Мэнор (**Рисунок 18**) достаточно значителен по своему размеру, однако благодаря тому, что его архитектурное убранство выполнено в соответствии с «барочными» увлечениями хозяина, он совершенно не ассоциируется с тем кругом идей и представлений, о которых писал Пьюджин. Это одно из великолепно отделанных парадных помещений дома, вовсе не претендующее на то, чтобы быть его идейным центром. Один из ранних примеров «средневекового» холла мы находим в поместье Теннисона-д'Энкур Бэйонс Мэнор в Линкольншире (Bayons Manor, Lincolnshire, 1836-1837, **Рисунок 71**). Здесь налицо весь арсенал «готических» элементов: стрельчатые арки, квадрифолии, и т.д. Однако эффект, им производимый, опять-таки весьма не сходен с тем, что предполагал теоретик готического возрождения. И холл, и общий архитектурный облик усадьбы вызывают мысль о том, что это плод причуды, поэтической фантазии владельца. Об этом нами еще будет сказано в III главе нашей работы, где данная усадьба разбирается более подробно. По сути дела, и Теннисон, и Грегори завершают собой череду помещиков-дилетантов эпохи-предшественницы, чей выбор определенного архитектурного стиля диктовался индивидуальными пристрастиями, а отнюдь не стремлением следовать определенному идеологическому паттерну. В готике Бэйонс Мэнор нет еще ничего от идей общественного служения, столь милых сердцу викторианцев.

Расцвет холла как ключевого элемента интерьерной структуры викторианского дома начинается в середине столетия. Именно тогда во многих старых усадебных

домах производятся переделки, призванные превратить эту комнату в ключевое помещение дома. В качестве примера можно привести поместье Уоллингтон холл в Нортумберленде (Wallington Hall, Northumberland), где холл был перестроен в 1852-1853 годах по проекту Дж. Добсона и украшен росписями на национальные средневековые сюжеты.

Подобный тип холла получил в британской литературе название *baronial hall*, поскольку ключевую роль в его образном строе играют ассоциации со средневековым прошлым. Следует, однако, отметить, что даже в эпоху наивысшего расцвета этой разновидности холла она не была единственной. Традиционный *entrance hall*, играющий роль парадного вестибюля, можно видеть, скажем, как в ранневикторианском Престволд Холле в Лестершире (Prestwold Hall, Leicestershire, 1842-1844) так и в выстроенном значительно позже Бродсворт Холле в Йоркшире (Brodsworth Hall, Yorkshire, 1861-1870, **Рисунок 84**).

Во второй половине столетия все большую популярность получает так называемый *music hall* (**Рисунок 37**), ведущий свое происхождение от музыкальной комнаты, ставшей традиционной в английском доме еще в начале столетия. Сейчас она зачастую занимает едва ли не центральное место в доме, как, например, в усадьбе Шедвел Парк в Норфолке (перестроена в 1840-1860 гг.) Более «благочестивый», по сравнению с музыкальными салонами начала века, характер она получает благодаря тому, что в качестве основного инструмента и одновременно главного украшения помещения выступает орган. Однако, несмотря на то, что налицо некоторое сходство с церковными интерьерами, так называемый музыкальный холл скорее выявляет новые тенденции в социальной жизни, нежели демонстрирует сохранение старых. В его архитектурном образе мало что остается от идеи общественного служения и покровительства. Несмотря на внушительные размеры, он остается по преимуществу частной комнатой, чем-то вроде парадной гостиной, где собираются домочадцы и их круг. Оставаясь в моде, увлечения средневековой стариной все более рассматриваются как индивидуальное эстетическое пристрастие, а не этический долг, нечто вроде лакмусовой бумажки на нравственную и политическую благонадежность, как это было еще совсем

недавно.

Любопытно, что и в «средневековом» замке Кардифф маркиза Бьюта холл, несмотря на ставшие уже вполне традиционными готические арки и веерные своды, носит ярко выраженный светский и достаточно камерный (в сопоставлении с масштабом этого обширного дома) характер. Это нечто вроде парадной столовой, которую можно охарактеризовать как *banqueting hall*, традиционный для Англии еще со времен королевы Елизаветы (**Рисунок 6**).

В конце столетия все чаще употребляется термин «*living hall*». Холл становится по сути дела многофункциональной жилой комнатой (**Рисунок 100**). Таким образом, значение этого помещения совершенно изменяется. Будучи когда-то официальным центром домовладения, средоточием его социальной жизни, холл, несмотря на свои по-прежнему внушительные размеры, становится сугубо частным пространством. Как только загородный дом перестает быть средоточием общественной жизни своей округи, холл прекращает играть аналогичную роль в структуре дома. Соответственно изменится и его оформление. Средневековые мотивы начинают восприниматься как неуместные: «при всем желании невозможно вообразить себе, что можно танцевать рэгтайм в Большом холле, где развешаны гобелены Ключни», - замечает К.Э. Эшби в 1913 году²⁴⁶. Однако не менее нелепым представляется современникам и декор в классическом вкусе. Когда в 1891 году по заказу страстного любителя изящных искусств, последнего, вероятно, из разряда английских аристократов-дилетантов, престарелого лорда Уэмисса, У.Янг оформляет стены холла Госфорд Хаус (*Gosford Park, East Lothian, Scotland*) каррарским мрамором, на архитектора и заказчика сыплется град насмешек, помещение называют не иначе как «гигантским ватер-клозетом»²⁴⁷. Совершенно очевидна невозможность применения каких-либо «риторических фигур» при оформлении комнаты, призванной теперь быть едва ли не самым уютным пространством в доме.

Наконец, еще одним важным по значимости элементом викторианского

²⁴⁶ Aslet C. *The Last Country Houses*. New Haven & L., 1982, p.60.

²⁴⁷ Ibid

загородного дома становится капелла. Заметим, однако, что в отличие от двух названных выше элементов композиционного решения, башни и холла, она встречается не столь часто. Несомненно, только чрезвычайно состоятельный домовладелец-аристократ мог позволить себе выстроить домовую церковь в своем поместье. Зачастую она составляет принадлежность дома, хозяевами которого являются представители как старых католических семейств, так и новообращенные католики, принадлежавшие к разным слоям общества, среди них был, например, и маркиз Бьют, богач и аристократ, и О. Пьюджин, архитектор со скромным достатком. Идеи Пьюджина оказывали мощнейшее воздействие на современников, как благодаря его сочинениям, так и благодаря его архитектурной практике.

Этот архитектор строит в основном для католических семейств, которым капелла в доме необходима в силу малочисленности церквей их вероисповедания в стране протестантской по преимуществу (**Рисунок 68**). В качестве примера можно привести поместье Скэрисбрик холл в Ланкашире, где капелле отведена существенная роль в проекте дома, подчеркнутая тем, что со стороны центрального фасада прекрасно читается отдельный вход в нее. Значительная по масштабу готическая капелла есть и в инспирированном О. Пьюджином (однако не им осуществленном) поместье Вудчестер Парк в Глостершире, хозяином которого был новообращенный католик.

Однако самая крупная капелла при частном доме была выстроена семейством, принадлежавшим к уже упоминавшемуся нами Оксфордскому движению. Она находится в поместье Тинтесфилд в графстве Норт Сомерсет (Tyntesfield, Somerset, **Рисунок 32**), некогда собственности одного из богатейших буржуазных семейств Англии, семейства Гиббс. В усадьбе она появилась в 1873-1875 в ходе очередных переделок построенного еще в начале столетия дома, производимых архитектором А. Бломфилдом.

Архитектурный облик подобного рода сооружений, вне зависимости от конфессиональной принадлежности заказчика, решался, как правило, в «готическом» вкусе, поскольку к середине века прочно складывается

представление об этом стиле, как наиболее уместном для церковной архитектуры. Любопытно, что в этом мнении соглашаются представители разных конфессий. Для католиков, в частности, для Пьюджина, подобного рода выбор объясняется тем, что это архитектура, созданная до великой трагедии Реформации. Для протестантов же, этот стиль становится своего рода синонимом благонадежности, лояльности и благочестия, не вызывающего опасных подозрений в папистских симпатиях.

В домах, где капелла отсутствовала, функцию религиозного центра дома, как мы помним, принадлежала холлу. Любимые викторианцами благочестивые надписи, украшавшие как фасады, так и интерьер (наиболее популярной была: «Аще не Господь созиждет дом, всеу трудишася зиждущии» (Пс.126)), также призваны были создавать атмосферу набожности.

3. У истоков новых планировочных решений: асимметрия и живописность в довикторианской усадебной архитектуре²⁴⁸

Новая эпоха нередко выстраивает свою систему приоритетов «от противного» по отношению к эпохе-предшественнице. Викторианское время не было исключением в этом отношении. Шкала нравственных ценностей, как было показано выше, существенно изменяется. Зеркалом этих изменений становится определенный образ жизни, непосредственно отраженный в структуре дома, в его планировке. Основное обвинение, которые викторианцы предъявляют архитектуре предшествующей эпохи – тяготение к симметричному плану и, соответственно, фасадной композиции в ущерб функциональным потребностям жилого дома. Подобное архитектурное решение, по мнению современников, во-первых, ведет к

²⁴⁸ Содержание данного раздела отражено в статьях: 1. У истоков новых планировочных решений: асимметрия и живописность в довикторианской усадебной архитектуре // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2017, № 3, с.129-136 (0,3 п.л.) 2. Джон Нэш и становление новых планировочных принципов в английской усадебной архитектуре XIX столетия // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2018, № 1, ч.1, с.49-58 (0,5 п.л.) 3. Английский загородный дом: развитие идеи власти и покровительства от эпохи абсолютизма к викторианскому времени // Исторические исследования. Журнал исторического факультета МГУ, 2015, N 2, с.115-126 (0,5 п.л.), а также в монографии: Викторианский загородный дом. Структура. Семантика. Стиль. Москва, БуксМАРТ, 2021, ISBN 978-5-907267-26-8, 320 с

неоправданным затратам, во-вторых, зачастую делает жилище неудобным и некомфортным.

Обращение к истории британской архитектуры предшествующих столетий наглядно демонстрирует обоснованность эти замечаний. В течение долгого времени, начиная со стюартовской эпохи, господствовало планировочное решение, одним из последних образцов которой является Бленхейм (Blenheim, Oxfordshire, 1705-1720) Дж. Вэнбру. Здание имеет совершенно симметричную структуру, где по центральной оси расположены гигантский холл, из которого открывается вход в салон, а по сторонам от него расположены так называемые *suits*, стандартная последовательность трех комнат, заканчивающаяся спальнями. Разумеется, они не предполагали функционального использования в повседневности: для этого существовали более скромные помещения этажом выше. Более того, парадная анфилада этого дома была рассчитана не столько на хозяев дома, сколько на августейших гостей, ежели они соизволят удостоить семейство своим посещением.

Бленхейм в известном роде завершает собой традицию британских домов, в которых идея августейшего покровительства играет ключевую роль. Подобно прославленным домам елизаветинской эпохи он построен в расчете отнюдь не только на нужды семьи, это не просто загородный дом, но и памятник собственным победам, призванным прославить на века и род Мальборо, и Британию. Наступающая вслед за тем эпоха расставляет приоритеты иначе: жизнь в загородном доме становится куда менее формализованной, подчиненной строгому этикету. Частные вкусы, интересы и пристрастия занимают в ней большее место. Это не означает, что старая планировочная структура совершенно исчезнет. Напротив, она окажется весьма живучей: она встречается нередко в больших палладианских домах, таких, например, как Хаутон Холл (Houghton Hall, Norfolk, 1722-1729, **Рисунок 101**) К. Кэмбелла или Холкэм Холл (Holkham Hall, Norfolk, 1734-1764, **Рисунок 102**) У. Кента. Во второй половине столетия она используется в таких проектах Дж.Пейна и Р. Адама, как Кедлстон Холл (Kedleston Hall, Derbyshire, 1759-1777, **Рисунок 103**) и Льютон Ху (Luton Hoo, Bedfordshire, 1767-

1781, **Рисунок 104**).

Однако именно в эти годы появляется и иной вариант планировки. Как уже было отмечено, палладианское загородное строительство изначально развивалось по двум направлениям: традиционный большой усадебный дом и менее масштабная, более компактная по своей планировке вилла. Именно с последним типом связаны новаторские в то время, более компактные планировочные решения, включающие в анфиладу лишь минимум парадных помещений и исключают из нее опочивальню. В качестве примеров можно назвать Стаурхед (Stourhead, Wiltshire, 1721-1724, **Рисунок 105**) К. Кэмбелла и, безусловно, Чизик-Хаус (Chiswick House, London, 1726-1729, **Рисунок 106**) лорда Берлингтона. Заметим все же, что последний пример нельзя считать вполне типичным, поскольку вилла Берлингтона являлась всего лишь дополнительной постройкой, возведенной в старом родовом гнезде²⁴⁹.

Однако и такого рода дома оказывались не вполне комфортными. Лорд Честерфилд в одном из своих писем насмешливо замечал, что, если есть желание выстроить себе палладианский дом, то это можно сделать, но для жилья придется купить или нанять дом напротив, откуда и любоваться новоиспеченным шедевром²⁵⁰. Действительно, архитекторы не всегда в достаточной мере учитывали существенное различие климата венецианской террафермы и туманного Альбиона. Жалобы на сквозняки, гуляющие по анфиладам английской загородной виллы, встречаются нередко.

К середине восемнадцатого столетия тип виллы определенно начинает доминировать. Основная причина тому – меньшая затратность проекта и, соответственно, осуществимость его для достаточно широкого круга заказчиков. Подобного рода жилища строят и мелкопоместные дворяне, и разбогатевшие купцы, а зачастую также и аристократы, желающие иметь небольшой, но фешенебельный дом вблизи столицы. Эта ситуация отражена в книге Чарльза

²⁴⁹ Поместье, на территории которого находился усадебный дом эпохи короля Якова, было куплено семейством Бойл в 1682 году. После пожара 1725 года Р.Бойл, 3й граф Берлингтон решает дополнительно к основному объему возвести в имении виллу, призванную вместить его коллекцию антиков и библиотеку.

²⁵⁰ Kerley P. Palladio: The architect who inspired our love of columns. URL: <https://www.bbc.com/news/magazine-34143566>

Миддлтона «Живописные виды коттеджей, фермерских домов и сельских вилл» (1793), где автор замечает: «Виллы можно отнести к трем разновидностям: во-первых, это дома, где не живет постоянно, но куда иногда приезжает из своих городских жилищ аристократия и богатые люди; во-вторых, загородные дома богатых горожан и чиновников, которые не могут уезжать далеко от столицы; в-третьих, наконец, небольшие провинциальные здания, являющиеся охотничьими домиками или жильем небогатых джентльменов. Элегантность, компактность и удобство характеризуют такие здания... в отличие от величия и масштабности загородных резиденций аристократии и богатого дворянства»²⁵¹.

Отметим, что если в начале столетия первый тип, к которому могут быть отнесены такие прославленные памятники, как Чизик-хаус лорда Берлингтона или Марбл Хилл (Marble Hill, Twickenham, 1724-1729) лорда Пемброка, явно доминировал, то большинство вилл, выстроенных, начиная с 1750-х гг., может быть отнесено ко второму и третьему типу. И если деловая элита Лондона, подобно своим соотечественникам-аристократам, желает, в силу рода своей деятельности, иметь загородное жилье недалеко от столицы, то провинциальное дворянство возводит здания подобного рода в самых разных уголках страны.

Смена заказчика не могла не привести к изменению характера подобного рода сооружения. Как отмечает в своей статье, посвященной этой теме Дж. Саммерсон: «Эти виллы... опускают древнее слово «вилла» на уровень, несопоставимый с тем, на котором когда-то лорд Берлингтон построил первую и наипрекраснейшую из английских вилл в Чизике полтора столетия назад. В конце концов... это слово римского происхождения, вызывающее ассоциации с аристократизмом, было опущено в грязь Уолхэм Грин и втоптанно в трясину Лейстона»²⁵². Современник в ироническом стихотворении насмехается над владельцем подобного рода сооружения, бизнесменом, который, приезжая в свою виллу у пыльной дороги близ города, тщетно пытается найти здесь отдохновение от трудов праведных:

²⁵¹ Цит. по кн.: Aslet C., Powers A. English House. Harmondsworth: Penguin Books, 1986, p.98.

²⁵² Summerson J. The London Suburban Villa, Architectural Review, CIV, 1948, p.63.

*Suburban villas, highway-side retreats,
That dread the encroachment of our growing streets,
Tight boxes, neatly sashed, and in a blaze
With all the July sun's collected rays,
Delight the citizen, who, gasping there,
Breathes clouds of dust and calls it country air...
There, pinion'd in a parlour snug and small,
Like bottled wasps upon a southern wall,
The man of business and his friends compress'd
Forget their labours, and yet find no rest²⁵³.*

К началу XIX столетия эта ситуация стала настолько типичной, что в 1818 году в своем издании «Загородные резиденции» Дж.Б. Пэпуорт предлагает целый ряд проектов «маленькой виллы для небольшой семьи со скромным достатком»²⁵⁴. Подобная архитектурная тема становится чрезвычайно актуальной в помещицкой среде еще и в силу специфики британской системы наследования, когда титул и львиная доля земельной собственности с недвижимостью доставалась исключительно старшему сыну, в то время как младшие сыновья вынуждены были довольствоваться значительно более скромным положением. В этом случае небольшая вилла или даже коттедж оказывались хорошим решением проблемы загородного жилья. Вообще, подобный тип дома подходил фактически для каждого, кто мало-мальски мог претендовать на свою принадлежность к так называемому воспитанному обществу. Как отмечает Дю Пре, «то, что начиналось

²⁵³ William Cowper, «Retirement», 1782.

Пригородная вилла, убежище близ большой дороги,
Страшась посягательства наших растущих городов,
Тесные коробки с аккуратными наличниками
В сиянии всех лучей июльского солнца
Услаждают горожанина, который, вздохнув здесь,
Вдыхает клубы пыли, называя их сельским воздухом.
Здесь, кружась в уютной маленькой гостиной,
Зажатые, как осы в бутылке над южной стеной, Бизнесмен и его приятели забывают о своих трудах, Но не
обретают отдохновения.

(Перевод автора)

²⁵⁴ Aslet C., Powers A. Op.cit., p.113

как амбициозная и модная вилла богача, превратилось со временем в недорогой дом священнослужителя, неспособного вовремя платить по счетам»²⁵⁵.

Причина этих изменений кроется в том, что у новых хозяев были свои вкусы и приоритеты, отнюдь не схожие с вкусами и приоритетами аристократического заказчика. Главное преимущество английской виллы – компактная планировка, анфиладный принцип с чередованием помещений, контрастных по своей конфигурации. Классическим примером может служить Чизик-хаус лорда Берлингтона. Будучи весьма эффективным, подобное решение таило в себе ряд неудобств. Помимо того, что оно мало подходило к условиям сырого английского климата, оно исключало возможность уединения. Анфилада так называемых state-rooms, парадных комнат, включала в себя все хозяйские помещения дома за исключением спален. Она играла замечательную роль во время официальных приемов, когда открывалась полностью перед гостями во всем своем великолепии. Однако в обычное время ее вряд ли можно было считать удобной.

Для не очень состоятельного владельца входившее в ее состав число комнат было явно излишним. Гостиная, столовая и библиотека – вот тот необходимый минимум, довольствоваться которым вполне мог и скромный сквайр, и преуспевший бизнесмен. Этим трем комнатам оказывалась вполне довольно и в случае, когда устраивался прием гостей: танцы, игра в карты и угощение могли, как полагается, проходить одновременно. При таком наборе помещений сохранить симметричный план было фактически невозможно.

Первым, кто решительно отказывается от симметрии композиции, становится Р. Тэйлор. В качестве примера можно привести одну из наиболее ранних его построек, Харлифорд в Букингемшире (Harleyford, Buckinghamshire, 1755, **Рисунок 107**). Здесь, как и в палладианских виллах, все спальни перенесены на уровень второго этажа. На первом же этаже типичный для такой виллы принцип анфилады заменен более компактным и менее затратным: из небольшого вестибюля открывается проход прямо, через лестничный холл, в гостиную, налево в библиотеку и направо в столовую. Три парадных помещения, таким образом,

²⁵⁵ Du Prey P. de la R. John Soane, the Making of an Architect. Chicago, 1982, p.295.

ориентированы по трем сторонам света, и каждая из них имеет автономный вход из вестибюля. Однако возможен и сквозной проход по периметру дома, но при этом двери библиотеки и гостиной оказываются сбоку, а анфиладный обзор по этой причине становится невозможен.

Изменение планировочного решения неизбежно повлечет за собой и трансформацию фасадной структуры здания. Порттик – основополагающий элемент палладианской композиции, разумеется, исчезает, и вообще, фасадный декор сводится к минимуму. Выразительность же фасадной композиции достигается за счет того, что каждая комната имеет своеобразную конфигурацию, о чем дают представление эркеры, украшающие дом со всех сторон кроме восточной. Такие дома Тэйлора как Харлифорд в Букингэмшире (Harleyford, Buckinghamshire, 1755), Эджил Хаус в Суррее (Asgill House, Surrey, 1760-1765), Чют Хаус в Уилтшире (Chute House, Wiltshire, 1768) намного опережают свое время по смелости своего объемно-пространственного решения.

Однако особенно необходимо остановить внимание на тех усадьбах XVIII – начала XIX столетий, которые были целиком исполнены в готическом вкусе. Это, в первую очередь, Строберри-хилл (Strawberry Hill, Twickenham, 1749-1753, **Рисунок 108**) Г. Уолпола и аббатство Фонтхилл У. Бекфорда (Fonthill, Wiltshire, 1796-1807, арх. Дж. Уайетт, **Рисунок 109**). Эти постройки разделены между собой хронологическим интервалом в полстолетия. В 1747 году снимает, а в 1748 покупает старый дом с участком земли на Темзе близ Лондона и начинает строительство сын некогда всемогущего премьер-министра Роберта Уолпола, Гораций. А на рубеже веков миллионер У. Бекфорд, оскорбленный тем, что общество подвергло его остракизму, огораживает свои земли глухой пятиметровой стеной и требует, чтобы стройка шла как можно быстрее, не прекращаясь ни на минуту, ни днем, ни ночью.

Названия этих усадеб достаточно часто ставятся в научной литературе рядом, поскольку это действительно ярчайшие примеры обращения к готическому стилю в довикторианской архитектуре. Кроме того, объединяет эти памятники и то, что в обоих случаях хозяевами и во многом генераторами идей проекта были

литераторы. Параллели между литературными образами «Замка Отранта», «Ватека» и архитектурными образами усадеб, выстроенных их авторами, достаточно легко провести²⁵⁶.

Заметим, что на этом, вероятно, сходство и заканчивается. Отличий же, свидетельствующих о том, что две эти усадьбы принадлежат совершенно разным эпохам, много больше. Строберри-хилл, по сути дела комфортный рокайльный особнячок, одетый в готическое платье. Многочисленные готические элементы: стерльчатые арки, квадрифолии, стукový декор, имитирующий сложные формы сводов, характерные для национальной средневековой традиции, - все это вполне укладывается в рамки вполне характерных для эпохи рококо представлений о возможности использования декора, выполненного в разных стилистических ключах. Наряду с шинуазри и тюркери, готицизмы становятся одной из допустимых возможностей архитектурного языка. Главное новшество Уолпола в том, что он одним из первых решает применить принципы проектирования, характерные ранее для малых форм (садовые павильоны, часовни, руины и т.д.) к архитектуре усадебного дома.

Зададимся вопросом: связаны ли и, если да, то каким образом планировочная структура дома и выбор стиля? Ответ можно найти в одном из писем Уолпола, где он откровенно говорит о том, что побудил его обратиться к готике недостаток средств и, как следствие, необходимость найти максимально компактное планировочное решение²⁵⁷. Таким образом, здесь, как и в коттеджном строительстве, неклассические элементы позволяют удачно обыграть вынужденную асимметрию плана. Совершенно в другой ситуации находился хозяин Фонтхилльского аббатства. Будучи богатейшим человеком Англии, Бекфорд не испытывал, конечно, ни малейшей стесненности в средствах, сколь бы грандиозны его замыслы ни были. Прихоть заказчика в данном случае полностью определила собой планировочную структуру дома.

Сложно представить себе две личности, которые были бы в такой степени

²⁵⁶ Brockman H.A. The Caliph of Fonthill. L., 1956.

²⁵⁷ Aslet C., Powers A. Op.cit., p.137.

антиподами, в какой являются ими хозяева двух рассматриваемых нами усадеб. Г. Уолпол обладал в наивысшей степени общественным темпераментом. В доме его, расположенном в весьма фешенебельном месте вблизи столицы, постоянно толпятся гости, подчас малознакомые хозяину, он ведет обширную переписку (его корреспондентами были многие видные деятели французского Просвещения), он живо откликается на самые разные события культурной жизни своей страны. Полной противоположностью был Уильям Бекфорд. Одиночка, мечтатель, фантазер, ставший, в конце концов, изгоем, в Фонтхилле он стремится создать свой собственный мир, где можно было бы прочно укрыться от посторонних глаз и жить самодостаточной жизнью.

Любопытно сравнить истории проектирования двух усадеб. Уолпол создает так называемый Комитет друзей, который занимается, так сказать, совместным творчеством, а затем поручает архитектору техническое осуществление найденных решений. Причем архитекторы меняются несколько раз и их креативная роль весьма невелика. Бекфорд общается со своим архитектором, Дж. Уайеттом, один на один. Уайетт, высококвалифицированный профессионал, умеющий работать в самых разных областях архитектурной практики и в любом стилистическом ключе, воплощает в жизнь экстравагантные идеи своего заказчика, придавая им редкую убедительность.

Фонтхилл отнюдь не походит на уютный усадебный дом. Архитектор и заказчик обыгрывают фигурирующее в названии слово «аббатство», придавая архитектурному комплексу сходство с формами не столько светской, сколько церковной средневековой архитектуры. Прежде всего, необычен план дома в форме почти равноконечного креста, центром которого становится высокая башня—октагон. Подобное планировочное решение, конечно, камня на камне не оставляло от привычной системы расположения комнат, рассчитанной на стандартный образ жизни сельского сквайра. Следует помнить, что, сознательно отрезавший себя от окружающего мира, переживавший весьма нестандартную ситуацию в своей семейной жизни, хозяин и не предполагал, что подобная жизнь будет протекать в его доме. Вероятно, сам процесс стройки занимает его в большей степени, нежели

результат, поскольку, как скоро результат был достигнут, дом был продан хозяином, оказавшись совершенно неудобным для существования.

Таким образом, мы видим, что принципы проектирования двух знаменитейших готических усадеб довикторианского периода, в известной степени, противоположны: Г. Уолпол ищет наиболее рациональное планировочное решение и затем подбирает наиболее удачно соответствующий ему архитектурный декор. По выражению Н. Певзнера, Строберри Хилл остается «рокайльным по сути, особняком, хоть и одетым в готическое кружево»²⁵⁸. У. Бекфорд же исходит из некоего живописного образа, который властно подчиняет себе планировочное решение, превращая усадебный дом не в комфортную среду обитания, а скорее в разросшуюся до гигантских размеров садовую «руину».

Несмотря на все вышеуказанные различия в обоих случаях асимметричное планировочное решение и готический декор дома взаимосвязаны. Было бы, однако, ошибкой полагать, что подобная взаимосвязь существовала всегда. Видный историк британской архитектуры Дж. Саммерсон в своей классической монографии указывает на то, что в «готической» архитектуре Англии существует две противоположные тенденции: готический декор в некоторых случаях украшает фасады типичного георгианского дома с регулярной планировкой, а в некоторых становится средством умело обыграть планировку асимметричную²⁵⁹.

Первое, как правило, характерно для архитекторов, прочно укорененных в классической традиции и воспринимающих неклассические элементы как некое средство разнообразить свой архитектурный язык. При этом подобного рода элементы нередко пытаются подчинить некой системе, подобной ордерной. Первым такую попытку предпринимает Бэтти Лэнгли в своей «Готической архитектуре, улучшенной правилами и пропорциями» (1742)²⁶⁰. Фактически одновременно с ним У. Кент и У. Хафпенни практически воплощает эти идеи в

²⁵⁸ Pevsner: The Complete Broadcast Talks. Art and Architecture on Radio and Television, 1945-1977. Edited by Stephen Games. – Ashgate, 2014. URL: https://www.books.google.ru/books?id=NcK-SAwAAQBAJ&pg=PR6&dq=nikolaus+pevsner+strawberry+hill&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwi454O_84TMAhUiDZo-KHeMBDUwQ6wEISTAG#v=onepage&q=nikolaus%20pevsner%20strawberry%20hill&f=false.

²⁵⁹ Summerson J. Architecture in England 1530-1830. Harmondsworth, 1983, p.406.

²⁶⁰ Batty Langley. Gothic architecture, improved by rules and proportions. L., 1742.

жизнь. Так, в построенной последним в эти годы в Глостершире усадьбе Стаутс Хилл (Stouts Hill, Gloucestershire, 1743) обилие «средневековых» элементов (зубчатое завершение фасадной композиции, стрельчатая форма окон) оформляет совершенно симметричную планировочную и объемно-пространственную структуру дома. Опыт такого рода был впоследствии обобщен архитектором в его книге «Сельская архитектура в готическом вкусе» (1752)²⁶¹.

Продолжением подобной тенденции можно считать появление «готических» домов в творчестве Р. Адама, У. Чемберса и Р. Смерка. Их планировочные решения отличаются симметрией, а средневековое обличье фасадов нередко скрывает за собой, как в замке Калейн Кастл (Culzean Castle, Ayrshire, 1777-1792), интерьерный декор в классическом вкусе. Как правило, это весьма вместительные дома для аристократического заказчика. Однако было бы ошибкой предполагать, что симметричный план подобных «средневековых затей» архитектора связан исключительно с колоссальным масштабом: в последние годы жизни Адам строит и ряд небольших «замков», таких как Ситон Кастл (Seton Castle, East Lothian, 1789-1791) или Далкхэррен Кастл (Dulquharran Castle, Ayrshire, 1785-1790) или Эйтри Кастл (Airthrey Castle, Stirlingshire, 1791).

Однако и противоположная тенденция, берущая свое начало от Строберри-хилл и готических особняков Дж. Уайетта (помимо Фонтхилльского аббатства здесь следует упомянуть поместье Ли Прайори в Кенте (Lee Priory, Kent, 1785, Дж.Диксон), «дитя Строберри», по шутливому выражению Х.Уолпола²⁶², а также Эшридж Парк в Хертфордшире (Ashridge Park, Hertfordshire, 1808-1813, арх.Дж.Уайетт, **Рисунок 110**) будет иметь продолжение в таком течении как пикчуреск. Заметим, что ни один из упомянутых нами выше создателей теории живописного, как переводится этот термин на русский язык, не был ни архитектором, ни профессиональным художником. Однако влияние, оказанное этими джентльменами-любителями на английскую культуру рубежа веков, сложно переоценить. В первую очередь оно обусловило обострившийся интерес к красотам

²⁶¹ Halfpenny W. Rural Architecture in the Gothic Taste. L., 1752.

²⁶² Davis T. The Gothick Taste. Newton Abbot-London-Vancouver, 1974, p.99.

родной страны, появление феномена «живописного путешествия» и колоссальный взлет акварельной живописи. Однако затем идеи пикчуреска получают отражение и в архитектурной практике.

Одним из важнейших памятников эпохи является построенная Р.П. Найтом усадьба Даунтон Каствл в Херфордшире (Downton Castle, Hertfordshire, 1772-1778). Именно она породила целую плеяду усадебных домов так называемого замкового стиля (castellated mansion) в позднегеоргианскую эпоху. Как пишет Т. Дэвис в своей монографии «Готический вкус» (1974), «вся прелесть его плана заключается в возможности расширить его в любом направлении, что придаст его силуэту еще большее разнообразие»²⁶³. Впрочем, как отмечает автор, подобный планировочный принцип распространяется далеко не только на «средневековую» архитектуру. Эпоха пикчуреска становится в своем роде «свободной зоной» («free for all») для всевозможных стилистических экспериментов²⁶⁴.

Ключевой фигурой в этом отношении является Дж. Нэш, бывший, кстати, учителем многих архитекторов ранневикторианской поры. Примечательно, что свое архитектурное образование он получил в мастерской уже упомянутого нами Р. Тейлора, а начало его творческой деятельности отмечено знакомством и дружбой с теоретиками «живописного» Р.П. Найтом и Ю. Прайсом, для последнего архитектор проектирует усадебный дом Каствл Хаус (Castle House, Aberystwyth, 1795). Именно Нэш в первой четверти XIX столетия будет продолжать поиски Тэйлора в области планировок и развивать применительно к архитектуре идеи «пикчуреска».

Еще на рубеже веков появляется целая череда его проектов достаточно вместительных усадебных домов, где архитектор имитирует замковые формы. Достаточно вспомнить такие его работы, как имение Ласкомб в Девоншире (Luscomb, Devonshire, 1800, **Рисунок 111**) или Эквелейт Холл в Стаффордшире (Aqualate Hall, Staffordshire, 1805-1809, здание не сохранилось до нашего времени). Последний проект особенно интересен тем, что автор использует здесь

²⁶³ Ibid, p.125.

²⁶⁴ Ibid, p.128.

планировочный прием, ставший своеобразным «коньком» этого архитектора. Галерея, обычно тянувшаяся в английском доме вдоль одного из фасадов, переносится в центр здания и становится композиционной осью, на которую по обеим сторонам нанизываются помещения парадных комнат: кабинета и библиотеки с левой стороны, столовой и гостиной, соответственно, - с правой. Причем эти комнаты выстраиваются в две короткие анфилады, соединяемые третьей, поперечной, соединившей библиотеку с гостиной.

Тем самым Нэш добивается эффекта, который был характерен еще для палладианской виллы, когда черед парадных помещений охватывает собой практически весь периметр здания. Сходство с архитектурными замыслами века-предшественника представляется исследователю тем более очевидным, что автор проекта использует такой характерный для палладианской виллы прием, как чередование помещений контрастных конфигураций в анфиладе.

Однако на самом деле такое сходство весьма обманчиво: новаторских черт в этом проекте едва ли не больше, нежели традиционных. Во-первых, вопреки традиции, Нэш не включает в анфиладу парадных помещений холл: граница на плане с кабинетом, он отделен от него глухой стеной. Проходя через входную арку в холл, посетитель попадал в двусветную галерею сбоку. Единственным способом оказаться затем в парадной анфиладе, было пройти налево, чтобы свернуть затем в дверь кабинета. Подобную систему никак нельзя назвать простой и удобной, и связана ее своеобразная «запутанность», как нам представляется, со следующим: Нэш ищет некое компромиссное решение между традиционным анфиладным принципом и новой, коридорной, системой. Его галерея, обычно одно из наиболее значимых помещений английского дома, по-прежнему еще отличается значительным масштабом и высотой. Однако практически именно она выполняет функцию коридора, из которого последовательно открываются двери в помещения, расположенные слева от него. Но и этот принцип проведен в проекте не до конца, поскольку с правой стороны в анфиладу открывается одна единственная дверь, приводящая зрителя в так называемую ante-room, небольшую проходную комнату между столовой и гостиной. Таким образом, нарушенным

оказывается и эффектный в своем сквозном прочтении принцип анфиладности, и удобная своею практичностью коридорная система. Забегая вперед, заметим, что подобные попытки примирить анфиладу с коридором будут делаться и намного позже, один из таких примеров, относящийся уже ко времени царствования королевы Виктории, рассматривается нами ниже.

Есть и еще одна особенность, очевидно свидетельствующая о том, как стремительно меняются сейчас представления о композиционном решении архитектурного объема. Выше было сказано о принципе чередования контрастных по конфигурации комнат в планировочном решении дома как о черте, ведущей свой генезис из английской усадебной архитектуры XVIII столетия. Однако в палладианских виллах контрастные по форме помещения ловко вписаны в четкий прямоугольник плана. У Нэша, напротив, каждое помещение образует в объемно-пространственной композиции здания отдельный, ясно читаемый объем, которые, складываясь вместе, и создают весьма причудливый силуэт этого дома. Именно сложность плана, необходимость визуально объединить его «составляющие» и заставляет архитектора, на наш взгляд, прибегать к таким композиционным акцентам, как многочисленные башни разных размеров и конфигураций, прием, ставший впоследствии весьма распространенным в архитектуре викторианского периода.

Эквелейт холл – далеко не самый радикальный из проектов Нэша. Значительный объем усадебного дома позволил архитектору все же сохранить приверженность традиционному требованию симметрии, хотя эта симметрия носит достаточно относительный характер. Меньшие по масштабу дома заставляли архитектора радикально отказаться от этого требования и искать гораздо более свободного планировочного решения. Причем важно отметить, что подобные решения возникают в проектах, выполненных в совершенно различных стилистических ключах, вовсе не обязательно связанных с «замковой» или, вообще, «средневековой» темой. Это легко продемонстрировать на целом ряде примеров.

Пойнт Плезент в графстве Саррей (Point Pleasant, Surrey) – небольшая вилла, построенная Нэшем в 1796-1797 гг., т.е. еще в начале его творческого пути, на

берегу Темзы для генерал-майора Сент-Джона. До настоящего времени здание не сохранилось, однако гравюры дают достаточно ясное представление о его облике. Это небольшой кубообразный объем, фасады которого оформлены достаточно скупым декором в традициях палладианской архитектуры: спаренные колонны фланкируют вход в дом, а по сторонам его расположены трехчастные окна с полуциркульным завершением. Исключение составляет северо-западный фасад здания, где композицию завершают контрастно выступающие одноэтажные объемы, увенчанные балюстрадой.

На первый взгляд подобное объемно-пространственное решение может показаться несколько странным, но объяснение его лежит в планировочном замысле архитектора. На уровне первого этажа здание в основе представляет собой своего рода Г-образную структуру: проходя через небольшой вестибюль, посетитель оказывается в лестничном холле, откуда открываются проход в расположенные по разным сторонам от него кабинет, гостиную и столовую. Однако при таком решении последние две комнаты оказывались несвязанными между собой: попасть из столовой в гостиную возможно было бы только через холл, в связи с чем архитектор и встраивает между ними, с западного угла, восьмиугольный объем еще одной комнаты. В итоге парадные помещения дома замыкаются все-таки в полукруг короткой анфилады, а причудливая Г-образная структура плана «достраивается» до фигуры, в общих очертаниях близкой к квадрату.

Подобное решение, видимо, пришлось архитектору по вкусу, поскольку впоследствии он не раз повторяет его. Причем угловой элемент круглой или многогранной формы, являющийся своеобразным связующим узлом архитектурной композиции может облекаться в разные стилистические «платья». Так, в поместье Сандридж Парк в Кенте (Sundridge Park, Kent, 1799) это бельведер, в котором расположена на уровне первого этажа библиотека. Из него открывается проход в холл, лестница которого эффектно вписана в полуциркульный объем, завершающий это помещение. Таким образом, формируется ясно читаемая ось «юг-север», под углом 45 градусов к которой расположены гостиная и ante-room, в

то время как за ними, вновь выстраиваясь по основной оси, симметрично помещаются столовая и холл соответственно. Однако проход в эти помещения может быть осуществлен исключительно из лестничного холла. На первый взгляд ясное и лаконичное планировочное решение оказывается на поверку весьма сложным и запутанным: дом по сути дела состоит из двух взаимосвязанных частей, каждая из которых имеет свой собственный композиционный центр, четко читаемый на фасаде своим полукруглым объемом.

Доводя в своем роде до совершенства предложенную еще ранее Р. Тэйлором идею компактной планировки, Нэш, в то же время, очевидно, начинает осознавать ее недостатки. Возможность ограничиться минимумом необходимых помещений, столь ценная для заказчика, стесненного в средствах, предполагала в то же время необходимость мириться с известным неудобством. Комнаты либо оказываются связанными между собой традиционным анфиладным принципом, либо изолированы друг от друга, в последнем случае проникнуть из одного помещения в другое возможно лишь через занимающий центральное место на плане холл. Оба варианта, по-видимому, не вполне удовлетворяют пожеланиям заказчика. Анфилада, как было показано выше, не соответствует возникающей сейчас потребности сделать свое домашнее существование более камерным, закрытым для посторонних глаз, ее неудобства в повседневной жизни очевидны. Необходимость же постоянно возвращаться в лестничный холл совершенно нефункциональна.

В последующие годы Нэш совершенно очевидно ищет некий компромисс. Так, в проекте виллы в Кронхилле, Шропшир (Cronkhill, Shropshire, 1802, **Рисунок 112**) архитектор связывает все помещения первого этажа дверными проемами. Однако стройная анфилада (вестибюль-холл-кабинет) выстраивается только в западной части здания, в то время как в примыкающие с востока наиболее парадные помещения дома, гостиную и столовую, вход оказывается смещенным в бок, что выглядит несколько абсурдно. Более свободной планировке восточной части дома соответствует и своеобразное объемно-пространственное решение: силуэт здания характеризуется разнообразием высотности и конфигураций, где полукруглая башня-эркер соседствует с двумя кубообразными объемами, объединяет же их в

целостную композицию аркада открытой веранды.

Образное решение Кронкхилла будет иметь аналогии в целом ряде проектов Нэша и получит в британской литературе наименование *Campagna villa*²⁶⁵. Тем самым исследователи стремятся подчеркнуть прямое обращение архитектора к итальянским прототипам вопреки прежде существовавшей практике, когда английским архитекторам было свойственно воспринимать ренессансное наследие через призму собственной палладианской традиции. Это «итальянизирующее» направление получит, как мы увидим, дальнейшее развитие в эпоху королевы Виктории. Однако и там, где архитектор совершенно очевидно обращается к традициям национального палладианства, планировка дома претерпевает существенные нововведения.

Характерен в этом отношении Саутборо Плейс в графстве Саррей (*Southborough Place, Surrey, 1808*), где октагон входного вестибюля расположен внутри ставшей типичной для Нэша Г-образной структуры дома. Внешние фасады здания отличаются исключительной сдержанностью и являют собой типичный образчик георгианского классицизма. Однако интерьерное решение дома не имеет ничего общего с простотой и ясностью его наружного облика. Дом поделен диагональной осью, проходящей через помещение входного вестибюля, на две зоны: западную и восточную, проход в обе из них открывается именно из этого октагонального помещения. Западная часть включает в себя взаимосвязанные холл, библиотеку, столовую и гостиную. Причем только два последних помещения создают зрительно эффект анфилады, в то время как в остальных случаях двери, опять же, расположены сбоку. В восточной же части дома на уровне первого этажа возникает нечто вроде длинного коридора с лестницей, приводящего посетителя к кабинету хозяина и служебным помещениям дома. Здесь налицо желание заказчика строго ограничить зону общественной и частной жизни в своем доме. Столовая и гостиная как наиболее парадные его помещения, задействованные в ритуале официального обеда, образуют торжественную анфиладу. Кабинет же, отделенный от этих помещений глухой стеной и максимально приближенный к служебному блоку,

²⁶⁵ См., например, John Nash. *A Complete Catalogue*. Introduction by J. Summerson, p.101

играет роль, которую в викторианском доме впоследствии возьмет на себя так называемая business-room, комната для ведения дел, имевшая зачастую отдельный вход, поскольку ее посетители могли принадлежать к иному социальному кругу, нежели семейство и его гости.

Подобная планировочная идея появляется и в проекте разрушенного во время Второй мировой войны «замка» Уэст Гринстед Парк в Сассексе (West Grinstead Park, Sussex, 1809). Здесь, как и в упомянутой выше усадьбе Эквелейт Холл, роль коридора берет на себя галерея, из которой последовательно открываются двери в столовую, гостиную и библиотеку. Однако при этом все три помещения образуют сквозную анфиладу. На фасаде здания столовой и библиотеке соответствуют круглая и прямоугольная башня, несколько неожиданно связанные изящной аркадой на колоннах. Вероятно, чтобы нивелировать это противоречие, архитектор увенчивает всю композицию единообразным зубчатым завершением. По другую сторону галереи помещаются службы и бильярдная, которая также отсечена от основного блока парадных помещений, как кабинет в предыдущем проекте.

В этом же графстве сохранился до наших дней еще один «замок» Нэша, Нэп Касл (Knepp Castle, 1809). Значительный объем и обилие разнообразных помещений делают его план более усложненным. Однако и здесь налицо та же тенденция: разделить комнаты первого этажа на две зоны, открытую, парадную и закрытую, частную. Осью, разделяющей эти две зоны, становится система холлов, состоящая из трех частей: входной вестибюль - парадный холл - лестничный вестибюль круглой конфигурации. Анфилада, традиционно включающая в себя столовую, гостиную и библиотеку, разбивается на две части: в юго-западной это столовая и расположенная в углу здания гостиная, а в юго-восточной – гостиная и библиотека. Оружейная и курительные комнаты, модное нововведение, расположены с другой стороны от холлов, вход в них открывается из коридора. Таким образом, мир мужских хобби оказывается отделенным от мира официальной жизни дома, составляя более камерную его часть, подобная тенденция получит дальнейшее развитие в викторианскую эпоху. Многочисленные башенки на фасаде умело скрывают некоторую хаотичность планировочного решения, придавая

зданию живописный силуэт.

Этот прием используется Нэшем и в его собственном доме, Ист Каус Касл (East Cowes Castle), выстроенном архитектором на острове Уайет. Гравюры сохранили нам облик этого разобранного в 1950 году громоздкого «замка». История его возведения не вполне обычна для строительной практики архитектора. Дом строился постепенно, начиная с 1798 года, когда семейством Нэш было приобретено и перестроено здание весьма незначительного объема, вплоть до 1834 г., когда маститый архитектор пристраивает к зданию длинную оранжерею.

В изначальной планировке здания четко прослеживается уже знакомая нам идея: основной блок помещений (столовая, гостиная и библиотека) группируются вокруг лестничного холла, формируя Г-образную конфигурацию. Однако с ростом дома его былой центр совершенно очевидно перестает быть таковым, и архитектор вновь прибегает к уже испытанному приему: пристраивает октагональную комнату, становящуюся теперь своеобразным ядром разросшегося архитектурного объема.

Собственный дом Дж. Нэша на острове Уайет интересен тем, что здесь, предвосхищая планировочные решения викторианского времени, архитектор, в силу сложившейся ситуации и вопреки своему обыкновению, вынужден исходить из реалий разрастающегося домовладения в известной степени в ущерб изначальному элегантному лаконизму плана, искусно «маскируя» конгломерат разновременных построек обилием разнообразных по своему объему и форме башен.

Еще одна область, в которой Нэш также активно подвизается, и где находят себе применение новые планировочные принципы, - коттеджное строительство. Феномен коттеджа – чрезвычайно своеобразное явление этой эпохи, не имеющее аналогов на Континенте. Строя коттедж, архитектор обращался к традиционным формам и материалам национальной сельской архитектуры. Однако заказчик такого рода проекта был весьма разнороден. Даже члены августейшей фамилии забавлялись подобными затеями, достаточно назвать коттедж королевы Шарлотты в Кью, к проектированию которого приложила руку сама королева или спроектированный Дж. Нэшем для ее сына, принца Уэльского, коттедж

«Аделаида» в Виндзорском парке. Аристократия стремилась подражать вкусам августейшей фамилии. Эта тенденция получила настолько яркий характер, что С. Кольдридж отразил ее в своих «Дьявольских мыслях»:

*He saw a cottage with a double coach-house,
A cottage of gentility;
And the Devil did grin, for his darling sin,
Is pride that apes humility²⁶⁶.*

Однако нам в данном случае интересны две другие тенденции, которые получают дальнейшее развитие в викторианскую эпоху.

Во-первых, это желание лэндлордов улучшить условия жизни своих арендаторов и, как следствие, строительство на своих землях коттеджных поселков для фермеров. Такой поселок был выстроен Нэшем в Блэз-Хэлмет. В викторианскую эпоху такого рода деятельность станет вполне обычной для землевладельца.

Во-вторых, покупка или аренда коттеджа становится выходом из положения для тех, кто не в состоянии приобрести или содержать усадебный дом. Реалии эпохи прекрасно отражены в романе Дж. Остин «Разум и чувствительность» («Sense and sensibility», 1811). После того, как наследник вступил во владение имением, вдова с дочерьми вынуждена искать себе новое пристанище. Средств на покупку или аренду дома явно не хватает, и тогда выбор останавливают на коттедже. Далее писательница иронично повествует о том, как приехав на место, девушки оказываются разочарованными тем, что коттедж не выглядит достаточно убогим и развалившимся, чтобы соответствовать расхожим романтическим представлениям о такого рода сооружениях. Однако впоследствии разум берет верх над чувствами, и обнаруживается, что он достаточно вместителен и для проживания, и даже для приема гостей. К началу викторианского царствования популярность виллы и

²⁶⁶ Coleridge S.T. «The Devil's Thoughts», 1799.

Увидев коттедж, а при нем для двух карет помещенье,
Ухмыльнулся черт: он всегда одобрял Паче гордости униженье
(Перевод В.В.Рогова)

коттеджа как своего рода альтернативных форм загородного жилища растет, что находит себе отражение в ранней работе Дж. Рескина «Поэзия архитектуры»²⁶⁷, где автор защищает «виллу-коттедж» как наиболее подходящий тип постройки для загородной жизни. Заметим, что в конце викторианского царствования именно фермерский коттедж становится излюбленным прототипом для таких мастеров как Р.Н. Шоу, У.Э. Несфилд и многих других архитекторов этого поколения.

Все вышесказанное заставляет нас прийти к выводу, что принцип асимметрии, как правило, лежащий в основе планировки викторианского загородного дома, возникает задолго до интересующей нас эпохи. Уже в георгианское время в связи с тем, что загородные дома активно строятся и приобретаются представителями среднего класса, встает вопрос о необходимости максимально компактной и рациональной планировки. Подобное планировочное решение исключало симметрию. А асимметрия, в свою очередь, потребовала нового фасадного решения, не укладывавшегося в рамки классической традиции. Таким образом, асимметричный план и неклассическая стилистика дома оказываются взаимосвязанными, хотя, как мы убедились на примерах загородных домов Дж. Нэша, такая взаимосвязь не является обязательной. Одевая дом в определенное стилистическое «платье», создавая определенный образ этого дома, архитектор одновременно умело маскирует его асимметричную планировку. Однако в некоторых случаях, как например, в Фонтхиллском аббатстве, этот образ первичен и вовсе не обусловлен жесткими требованиями сметы и, соответственно, планировочным решением, напротив, план – следствие необычного образного решения.

Какой путь изберут викторианские архитекторы? Что окажется для них приоритетным: комфортное жизнеустройство или некая идеология, выраженная в системе фасадной композиции дома? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, нам необходимо будет рассмотреть разнообразные варианты планировочных решений усадебного дома, предлагаемые викторианской эпохой.

²⁶⁷ Ruskin J. The Poetry of Architecture. L., 1893 (1st ed. serialized in The Architectural Magazine, 1837-1838).

4. Развитие новых планировочных принципов в викторианскую эпоху²⁶⁸

«Три основных принципа определили развитие дома в девятнадцатом столетии: возрастающая потребность в частной жизни, новая тенденция к жесткой дифференциации внутреннего пространства дома и желание подчеркнуть социальный статус».

Т.Логан²⁶⁹.

Традиции регулярного плана в старых аристократических резиденциях ранневикторианского времени

Обращаясь к памятникам усадебной архитектуры, построенным в начале царствования королевы Виктории, можно заметить, что традиция симметричного плана все еще сохраняет в значительной степени свою силу. Такие значительные по своему масштабу усадебные дома как, например, Хэрлэкстон Мэнор в Линкольншире (Harlaxton Manor, Lincolnshire, 1831-1837, Э.Сэльвин, 1838-1844, У.Берн), Хайклэр Кастл в Хэмпшире (Highclere Castle, Hampshire, 1840-1850, Ч. Берри), Мирвэйл в Уорикшире (Merevale Hall, Warwickshire, 1838-1844, Э. Блор) имеют основной блок, отличающийся в целом достаточно симметричной структурой. Однако симметрии фасадной композиции далеко не всегда и не в точности отвечает планировочная структура архитектурного объема. Традиции иррегулярной планировки, возникающие в усадебной архитектуре Англии, как мы помним, еще в середине XVIII столетия, не были забыты и находят в викторианской архитектуре весьма успешное применение.

²⁶⁸ Содержание данного раздела частично отражено в статьях: 1. Проблемы планировки в английских усадебных домах высоковикторианской эпохи // Деко-ративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2018, № 1, ч.1, с.41-48 (0,3 п.л.) 2. Об особенностях планировочных решений в загородных домах поздневикторианского времени // Вестник Московского университета. Серия 8: История, издательство Московского университета, 2017, № 6, с.140-149 (0,5 п.л.) 3. Усадебные дома конца викторианского царствования. Рождение новых планировочных принципов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2018, № 2, ч.1, с.45-50 (0,25 п.л.) 4. Английский загородный дом: развитие идеи власти и покровительства от эпохи абсолютизма к викторианскому времени // Исторические исследования. Журнал исторического факультета МГУ, 2015, N 2, с.115-126 (0,5 п.л.), а также в монографии: Викторианский загородный дом. Структура. Семантика. Стиль. Москва, БуксМАРТ, 2021, ISBN 978-5-907267-26-8, 320 с

²⁶⁹ Logan T. Victorian Parlour. Cambridge, 2001, p.22.

В начале царствования Виктории роль аристократического заказчика еще чрезвычайно велика. Наиболее внушительные усадебные постройки 1830-1840-х гг. выстроены, как правило, по заказам родовой знати. Любимым архитектором такого рода клиентов стал Ч.Берри, архитектор сумевший модифицировать классическую традицию так, что она продолжала транслировать востребованную заказчиками идею величия и сословной исключительности. Однако при этом облик дома лишался сухости и монотонности, становясь более живописным.

Эта тенденция находит себе отражение не только в объемно-пространственной композиции и фасадном облике здания, но также и в его планировочной структуре. Наиболее ярким примером, на наш взгляд, является построенный для герцога Сазерлэндского усадебный дом Трентэм холл в Стаффордшире (Trentham Hall, Staffordshire, 1834-1840, RIBA 21027, 96112, **Рисунок 113**). Планировка дома весьма необычна: от центрального входа в обе стороны идет аркада на колоннах, замыкающая собой огромную экседру внутреннего двора. За этой эффектной композицией скрыт коридор, одна часть которого носит общественное, а другое частное предназначение²⁷⁰.

Суть этого замысла в том, что отправляясь по так называемому общественному коридору, посетитель попадает в холл, с которого начинается длинная анфилада парадных помещений: парадная приемная – библиотека – салон – гостиная – комната для завтрака – столовая. Поскольку дом был разобран в 1912-1913 гг., составить себе отчасти представление о том, каков был облик дома, можно по фотографии, снятой в усадьбе в 1890е гг, на которой обращает на себя внимание повторяющийся ордерный мотив, напоминающий трехпролетную триумфальную арку, им открывается вход в каждое новое помещение анфилады. Безусловно, такой прием многократно усиливал эффект торжественности, создаваемый парадными помещениями дома.

Заметим, что поскольку дом очень велик, и в основе лежит старое здание, набор комнат здесь несколько отличался от обычного: их больше, чем, как правило, бывает в викторианском доме. Далеко не всегда встречается отдельная комната для

²⁷⁰ Подробнее о памятнике: Haden D. Beauty of Trentham. Burslem, 2012.

завтрака; парадная приемная, занимающая в анфиладе центральное положение и выходящая в огражденный колоннадой двор - и вовсе анахронизм. Салон как комната, по своим функциям дублирующая гостиную, вскоре также исчезнет, уступив место большому холлу, и возродится лишь в конце викторианской эпохи.

Заметим также, что отмеченная нами анфилада имеет сложную структуру: начинаясь на главном фасаде, она поворачивает затем под углом 90 градусов, тянется вдоль бокового фасада и, повернув еще раз, завершается комнатой, находящейся в примыкающем к основному объему семейном крыле. Еще один своеобразный анахронизм дома заключается в том, что помимо частных комнат в доме присутствует блок с парадной опочивальней и гардеробными, традиционно существовавший в старых аристократических домах. Он примыкает к коридору с левой стороны и уравнивается корпусом зимнего сада справа. Таким образом, по обе стороны от колоннады расположены два симметричных крыла. Кроме того, зимний сад уравнивает находящийся с противоположной стороны на боковом фасаде объем сильно выступающего ризалита, в котором помещена гостиная.

Еще одна черта, роднящая этот памятник с усадебными домами века-предшественника – сопоставление контрастных по конфигурации комнат. Особенно ярко этот прием использован в соединенных между собой сквозным проходом по центральной оси овальной библиотеке, квадратной в плане с устроенными по углам нишами-экседрами салоне и вытянутой прямоугольной формы гостиной. Это своего рода укороченный вариант анфилады: следуя от главного входа направо по так называемому частному коридору, посетитель сразу попадает в эти комнаты. Таким образом, эффект торжественности в разных случаях может быть усилен или ослаблен в зависимости от выбранного маршрута следования, соответствующего большей или меньшей официальности визита. Любопытно, что хотя семейный корпус имеет, разумеется, отдельный вход, проход в него открывается и из последней комнаты анфилады. В этом также невозможно не усмотреть идущую вглубь веков традицию, когда наиболее интимные помещения дома, гардеробные и спальни завершали анфиладу.

При всей своей эффектности язык классических форм постепенно выходит из

употребления. Фасадная композиция большинства усадебных домов, выстроенных в первые десятилетия правления Виктории для аристократического заказчика, как правило, ориентирована на елизаветинские памятники. Так выглядят Мирвейл Холл в Уорикшире (Merevale Hall, Warwickshire, 1838-1844, **Рисунок 114**), Хайклер Касти в Хэмпшире (Highclere Castle, Hampshire, 1840-1850, **Рисунок 115**), с известными оговорками к этой же группе может быть отнесена и усадьба Хэрлекстон Мэнор в Линкольншире (Harlaxton Manor, Lincolnshire, 1831-1844, **Рисунок 116**). Планировочное решение этих домов также повторяет регулярные схемы, многократно использовавшиеся в английской архитектуре, начиная со времени королевы Елизаветы.

Так, план главного корпуса Хэрлекстон Мэнор имеет Н-образную конфигурацию, использованную в Монтакьют Хаус в графстве Сомерсет (Montacute House, Somerset, 1598) одном из наиболее ярких памятников елизаветинского времени. Подобная форма плана встречается также в таких домах как в Кондовер Холл в Шропшире (Condover Hall, Shropshire, 1598), Холлэнд Хаус, Кенсингтон (Holland House, Kensington, 1606-1607, уничтожен в 1941), Квенби Холл, Лестершир (Quenby Hall, Leicestershire, закончен в 1621), Темпл Ньюсэм, Йоркшир (Temple Newsam, Yorkshire, начат в 1622) и некоторых других памятниках елизаветинской и яковинской эпох²⁷¹. Также, безусловно, планировочным приемом, заимствованным из елизаветинской архитектуры, является помещение вытянутой в плане галереи (так называемая Long Gallery) в одном из боковых компартиментов здания, наиболее известный пример – Уоллотон Холл в Ноттингемшире (Wollaton Hall, Nottinghamshire, 1580-1588, арх. Р. Смитсон).

Однако в отличие от ясной структуры, отличающей организацию внутреннего пространства в елизаветинском доме, в Хэрлекстон посетителя ждет сложная и запутанная планировочная схема со множеством лестниц и причудливой сменой помещений разнообразных конфигураций. В помещении холла не по центру основного объема, а сбоку можно было бы усматривать следование еще

²⁷¹ Наиболее ранний образец такого рода планировочного решения – несохранившийся до наших дней Уимблдон Пэлес (Wimbledon Palace, Surrey, 1588).

сохранявшейся в елизаветинскую эпоху и лишь начинавшей видоизменяться в это время традиции. Именно так расположен холл в самом раннем елизаветинском памятнике, где использован Н-образный план, усадьбе Уимблдон Хаус графстве Суррей (Wimbledon House, Surrey, начат в 1588, уничтожен в 1720), а также в наиболее масштабном усадебном доме яковинского времени, Хэтфилд Хаус в Херфордшире (Hatfield House, Herfordshire, 1608-1611). Однако в таком случае обязательно его местоположение по одну из сторон коридора, идущего от центрального входа и делящего дом на две симметричные половины. У основного объема Хэрлекстон Мэнор по сути дела отсутствует композиционная ось.

Поднимаясь с цокольного этажа, посетитель проходит через массивную аркаду входного вестибюля в парадную столовую, где лепной декор потолка, геральдические композиции на стенах и монументальный двухъярусный камин явно призваны воскресить дух тюдоровской эпохи. Комната отличается причудливой конфигураций, поскольку три ее «апсиды» соответствуют башням на центральном фасаде.

В находящийся через стенку холл Большой холл с его обязательными для этого времени дубовыми панелями, резными балками и галереей менестрелей в торце можно попасть лишь, сделав своего рода «обходной маневр» через лестничный холл, либо с противоположного входа в дом. Холл и столовая не расположены по одной оси, а смещены относительно друг друга. Сложность и запутанность планировочного решения Хэрлекстон Мэнор можно было бы, на первый взгляд, связать с тем, что вкусы заказчика за долгое время строительства дома претерпели определенные изменения. Продолжая в течение почти полутора десятилетий достраивать и перестраивать свое родовое гнездо, он все больше превращал дом из «елизаветинского» в «барочный». Однако на поверку таковым оказывается лишь интерьерный облик здания. С точки зрения же планировочной структуры, в нем отсутствует становящийся фактически обязательным с эпохи Реставрации планировочный прием: ориентация холла перпендикулярно линии фасада и соединение его сквозным проходом с салоном, при котором эти два помещения становятся безусловным композиционным центром. Так устроены, например,

такие дома второй половины XVII столетия, как Коулшил Хаус в Беркшире (Coleshill House, Berkshire, 1650-1662, арх. Р. Прэтт), Рэгли холл в Уорикшире (Ragley Hall, Warwickshire, около 1679), Белтон Хаус в Линкольншире (Belton House, Lincolnshire, 1684-1686), а несколько позже, в начале XVIII столетия, фактически все большие дома Дж. Вэнбру: Кастл Хауард в Йоркшире (Castle Howard, Yorkshire, 1699-1712), Бленхейм Пэлас в Оксфордшире (Blenheim Palace, Oxfordshire, 1705-1722), Ситон-Дилэвел в Нортумбрии (Seaton Delaval, Northumberland, 1720-1729).

Для того, чтобы связать между собой помещения главного корпуса, выстраивается сложная система коридоров, неперенный элемент планировочного решения в зрелую викторианскую эпоху. Несмотря на симметричный Н-образный план, главный корпус Хэрлекстон Мэнор близок по своему решению к идеям живописной планировки, распространенным в Англии в начале XIX столетия. Обилие разнообразных планировочных конфигураций находит себе отражение в фасадном решении как обилие архитектурных объемов, всевозможных по высотности и форме. В итоге дом производит впечатление веками разраставшегося семейного гнезда. По сути дела, авторы проекта используют опыт Дж.Нэша, перенося его на здание значительно большего масштаба.

Любопытно, что при гигантском масштабе усадебного дома хозяйские помещения занимают в нем незначительную часть: гостиная, галерея, зимний сад помещаются в правой части основного объема, симметричная же ей левая сторона по большей части отведена службам, занимающим собой и многочисленные флигеля. В этом также можно усматривать начало весьма характерной, как уже было замечено, для викторианской эпохи тенденции, когда служебные помещения будут занимать примерно 70 процентов площади дома.

Большой традиционностью отличаются планировочные решения усадеб Мирвэйл Холл и Хайклер Кастл. В первую очередь необходимо заметить, что в обоих случаях речь шла о старых родовых гнездах, которые подверглись в той или иной степени перестройке. Это во многом определило планировочное решение. В обоих случаях центральный блок представляет собой компактный кубообразный

объем с несильно выступающими ризалитами. Ни в том, ни в другом доме не было изначально такого ключевого помещения, как Большой Холл. В Мирвэйл Холле присутствует лишь входной вестибюль, а парадные помещения, согласно традиции георгианского времени, группируются вокруг лестничного холла. Еще одна характерная особенность дома – чрезвычайно большая высота потолков парадных помещений – также свидетельствует о том, что архитектор, вероятно по желанию заказчика, придерживается уходящей в прошлое аристократической традиции, которая викторианскому менталитету будет представляться чрезмерным расточительством.

В Хайклер Каствл, несмотря на то, что архитектор Ч. Берри предложил заказчику несколько вариантов решения Большого Холла, как в классицизирующем, так и в готизирующем ключе, в итоге не был осуществлен ни один из проектов и лишь впоследствии, в высоковикторианскую эпоху, при наследнике был выполнен Большой Холл в готическом вкусе. В результате достаточно сложно в настоящий момент составить себе представление о первоначально задуманной Ч.Берри внутренней структуре дома, поскольку недостаточно документальных свидетельств, позволяющих разделить собственно проект Ч. Берри и работавшего после него уже в 1860-х гг. Т. Эллома, подвергшего интерьеры дома существенной переделке.

После произведенных в высоковикторианское время изменений в доме выстраивается две оси симметрии, перпендикулярные друг другу. Выстроенный Т.Элломом «баронский» холл с его двухрусной готической аркадой и украшающими идущую по периметру помещения галерею геральдическими мотивами и выполненный еще по проекту Ч.Берри в духе георгианской готики с характерным для нее обилием стукowego декора и достаточно вольной интерпретацией средневековых мотивов салон оказываются традиционно соединенными сквозным проходом. Однако сохраняется существенное отличие Хайклер Каствл от приведенных нами выше домов с регулярной планировкой: салон, а не холл связан с дубовой парадной лестницей, главным декоративным мотивом которой становится «средневековая» трехлопастная арка ее перил. Ведь

именно салон являлся изначально композиционным и смысловым центром планировочного решения, как это было принято в эпоху неоклассицизма. Архитектор частично соблюдает анфиладный принцип, соединяя сквозным проходом курительную, гостиную, музыкальную комнату с одной стороны дома и столовую, холл, библиотеку с другой. Стилистическое единство в парадных помещениях анфилады не соблюдается: так, например, за «рокайльным» декором музыкальной комнатой следует помещение библиотеки, имеющее ордерное оформление в духе палладианской традиции. Две соединенные между собой библиотечные комнаты, большая из которых по размерам равна салону - еще одна архаичная черта в планировке дома, возможно связанная также с характером занятий его хозяина.

Таким образом, можно констатировать, что предложенное Ч. Берри проектное решение отличалось известным консерватизмом: и расположение парадных помещений дома, и их функциональное предназначение продолжают традицию, сложившуюся в предшествующем столетии. Библиотека все реже будет становиться главным украшением анфилады, а место салона как главного парадного помещения дома займет холл. Представленной же в Хайклер Кастл двумя небольшими комнатам (курительной и кабинетом) частной и, так сказать, мужской зоне хозяйских помещений предстоит со временем развиться в сложную систему, включающую еще как минимум бильярдную, оружейную и комнату для ведения бизнеса.

Представляется, что выбор такого решения был обусловлен как личностью заказчика, так и индивидуальностью архитектора. Поскольку Ч. Берри строил почти исключительно для аристократии, консерватизм, обращение к традиции характерно для всех его домов вне зависимости от того, выполнены ли они в классическом или, как в данном случае, в национальном вкусе. Сам же хозяин дома, Г.Дж.Дж. Герберт, 3-й граф Карнарвон принадлежал к числу аристократов-дилетантов, число которых в викторианскую эпоху разительно сокращается. Художественные и интеллектуальные увлечения хозяина роднят его с аристократией века-предшественника. Происходящая смена приоритетов

неизбежно кладет отпечаток на жилище. Неудивительно, что уже его сын стремится придать дому черты общепринятой моды, нивелируя печать яркой индивидуальности своего родителя, отраженную в изначальном проектном решении дома.

Планировочное решение Мирвэйл холла в целом сходно с рассмотренным нами выше проектом, однако обладает при этом и рядом особенностей, делающих этот памятник, на наш взгляд, более типичным для викторианской эпохи, нежели предшествующий пример. Главная из них в том, что центральное место здесь отведено холлу, а не салону. Правда, это пока еще не типичный для более позднего времени *baronial hall*, а парадный вестибюль с лестницей. Фактически здесь отсутствуют какие-либо специфические «готические» черты. Напротив, мотив полуциркулярной ордерной аркады и лепной декор потолка позволяют сопоставить это помещение с типичными интерьерами предшествующей, георгианской эпохи. Салон же обращен в небольшую комнату, помещенную в анфиладе между бильярдной и библиотекой. Заметим, кстати, что это единственная анфилада в доме, которая благодаря функциям входящих в нее комнат должна была бы превратиться в своеобразную мужскую часть дома. Однако четкого разделения жилых помещений на определенные зоны: мужскую и женскую, хозяйскую и гостевую и т.д., как это будет несколькими десятилетиями позже, пока нет. Анфилада соседствует с гостиной, самым значительным по размерам и высоте (около 6 метров) помещением, своей вытянутой конфигурацией, а также расположением вдоль бокового фасада она напоминает на плане галерею елизаветинского времени. Гостиная традиционно считалась дамской комнатой, однако в Мирвэйл холле в нее выходит дверь и традиционно дамского салона, и исключительно мужской бильярдной комнаты. Столовая же, главным украшением которой становится камин в стиле эпохи короля Якова и встроенный дубовый шкаф с огромным зеркалом, отнесена на другую сторону дома за лестничный холл и соединяется с ним и с Г-образной библиотекой с поднимающимися почти до потолка резными дубовыми шкафами, через боковую дверь. Таким же образом соединены друг с другом так называемая утренняя комната с комнатой хозяина. По

сути дела, сквозной проход обеспечивается, но при этом помещения оказываются гораздо в большей степени изолированными друг от друга, тенденция, весьма характерная для викторианского времени. Отделка парадных помещений дома, как и в Хайклер Каствл, во-первых, не отличается стилистическим единством, во-вторых, что вполне естественно для аристократической резиденции выполнена в достаточно консервативных традициях. Так, здесь встречаются каминные в новомодном елизаветинском вкусе наряду с выполненными в классическом вкусе, а обилие лепного декора – совершенно явно отголосок традиции георгианской эпохи. Еще одна весьма типичная примета эпохи – появление комнаты для ведения бизнеса, в которую ведет отдельный вход с улицы.

Отдельного рассмотрения заслуживает построенная О.Пьюджином усадьба Скэрисбрик Холл в Ланкашире (Scarisbrick Hall, Lancashire, 1837-1845, RIBA 125695, **Рисунок 117**), один из ранних памятников готического возрождения в усадебном строительстве. Огромный двусветный холл с большими окнами в «тюдоровском» стиле играет в доме совершенно новую роль. Это отнюдь не парадный вестибюль, а одно из наиболее масштабных помещений дома и, безусловно, самое значимое, семантически нагруженное. Заметим, однако, что при всех «готических» коннотациях, которые придает архитектор интерьерам дома и, в особенности, холла, планировка достаточно точно повторяет образцы елизаветинского времени. Решение, при котором идущий от центрального входа перпендикулярно фасаду коридор делит дом фактически на две половины, а холл расположен непосредственно слева или справа от него, нередко встречается в упомянутых нами выше домах времени Елизаветы и короля Якова.

П-образная конфигурация плана также была весьма распространенной в эту эпоху. Именно таков план Хэтфилд Хауса. Еще один прототип, к которому очевидно обращается архитектор, - так называемый *double pile house*, дом, разделенный по горизонтали коридором на две части. Впервые эту схему применил И. Джонс в домике королевы в Гринвиче (1616-1635), наиболее известный пример в усадебном строительстве, где использована подобная планировочная схема – Коулшил в Беркшире. В итоге в Скэрисбрике складывается система из двух

перпендикулярных коридоров, позволяющая связать между собой основные помещения дома. Подобное решение весьма созвучно устремлениям викторианской эпохи, когда требования комфорта вступают в неизбежное противоречие с желанием произвести эффектное впечатление на зрителя. Для последней цели прекрасно подходила анфилада, однако желание большей закрытости заставляет от нее постепенно отказываться, заменяя системой коридоров, которая неизбежно разрушает это впечатление даже при колоссальном масштабе дома и внушительных по размеру комнатах.

Поиски компактного планировочного решения в ранневикторианских домах небольшого масштаба

Имитируя объемно-пространственное и фасадное решение старых усадебных домов, викторианский архитектор вынужден был привести его в соответствие с совершенно иной планировочной структурой, что не могло не порождать определенных неудобств. Если в ранних памятниках эпохи план еще сохраняет некое подобие регулярности, то впоследствии эта тенденция сходит на нет. Викторианский менталитет отличается предельной прагматичностью, что приводит к поиску наиболее рационального и экономного планировочного решения, найти которое фактически невозможно, если не отказываться от строгой симметрии плана. Традиция state-rooms, парадной анфилады комнат, изживает себя, поскольку оказывается непрактичной и некомфортной: ни прохладный британский климат, ни усиливающееся сейчас желание уединиться и скрыть свою жизнь от посторонних глаз не способствуют дальнейшему ее существованию. Фрагментарно анфилада подчас сохраняется в ранневикторианских домах, как например, в библиотечных комнатах Престволд Холла в Лестершире (Prestwold Hall, Leicestershire, 1842-1844, арх.У. Берн, **Рисунок 118**) или в уже упомянутых нами усадьбах Хайклер и Мирвэйл, чаще всего мы встречаемся с этим в тех случаях, когда перестраивается уже существующее здание, как это было, например, в Престволде.

Проблема, стоявшая здесь перед архитектором, заключалась в том, что дом по сути дела весьма невелик. Пристройка нового объема, где разместились столовая и гостиная, с восточной стороны несколько увеличили его площади, однако по-прежнему непростой задачей оставалось создать эффектную композицию парадных помещений при весьма скромных средствах. Надо сказать, что трудно было подыскать проектировщика, способного лучше справиться с ней, нежели Уильям Берн. В истории викторианской архитектуры он остался в первую очередь как непревзойденный мастер удивительно компактных и рациональных планировочных решений. С вошедшей в поговорку шотландской скупостью, этот уроженец Эдинбурга умел извлекать максимум из, казалось бы, совершенно неблагоприятных исходных обстоятельств.

Первое, что стремится сделать архитектор в Престволде - изменить масштаб его помещений. Однако, как же это осуществить, не расширяя существенно площадей дома? Берн находит весьма остроумное решение: три ранее существовавшие комнаты он отдает библиотеке и, соединяя их арочными проемами, выстраивает единую анфиладу, которая завершается затем вновь пристроенной просторной гостиной. С юга же в эту анфиладу открывается огромная оранжерея, делая таким образом пространство комнат ярко освещенным. Главный вход еще в начале столетия был перенесен У.Уилкинсоном с южного фасада на западный. За его портиком расположен облицованный мрамором холл с барельефными изображениями британских поэтов, помещенными в медальонах над его аркадой, и гротесковой росписью потолка. Он, наряду с бильярдной, сохранил первоначальный облик, задуманный У.Берном (прочие помещения дома были существенно переформлены уже в поздневикторианское время). Холл отличается достаточно скромным размером и типологически может быть охарактеризован как так называемый entrance hall (входной вестибюль), а никак не baronial hall, бывший зачастую наиболее крупным и значимым помещением викторианского дома. Лестничная площадка отделяет его еще от одного помещения, иметь которое в доме представлялось необходимым даже джентльмену с весьма скромным достатком, - бильярдной, увенчанной куполом со стеклянным фонарем, она открывается в

длинный коридор, который берет свое начало от южных дверей холла и тянется до столовой в восточном конце здания. Он оказывается своего рода Ахиллесовой пятой проекта, поскольку сочетание анфиладного принципа с коридорной системой выглядит несколько противоречиво.

Впрочем, попытка сочетать элементы регулярности и живописности в планировке дома предпринималась викторианскими архитекторами, как мы видели, не раз. До конца удачной она фактически никогда не оказывается. Вариант, предложенный Берном, был, вероятно, лучшим из возможных при данной исходной ситуации. На руку архитектору играло еще то, что скромный дом имел и достаточно скромный штат прислуги, и, соответственно, проблема служебного крыла не стояла перед ним столь остро, как это бывало обычно. Вытянутая Г-образная пристройка с северной стороны вмещала в себя все необходимые службы, не мешая визуальному восприятию основного симметричного объема.

Анфилада в небольшом загородном доме редко объединяет в себе более трех комнат. Однако это решение становится все менее распространенным. Все чаще и чаще в небольших загородных домах архитектор ориентирует главные парадные помещения дома: столовую, гостиную, библиотеку, - по разным сторонам света.

Любопытнейший пример такого рода представляет собой королевская резиденция на острове Уайетт, Осборн Хаус (Osborne House, Isle of Wight, 1844-1848, Т. Cubitt, **Рисунок 119**). На плане хорошо видно, что здание делится на две независимые части, соединенные переходом. Первая, меньшая по размеру, собственно и есть королевская резиденция. Ее планировочная структура весьма сходна с типичной планировкой палладианской виллы. Использован минимальный набор парадных помещений: столовая, гостиная и бильярдная (последняя, безусловно, - новомодная черта викторианской эпохи), имеющих единую систему декора, выдержанную в охристых тонах: колонны композитного ордера, изощренная лепнина потолков и карнизов делают эти комнаты схожими с палладианскими интерьерами.. Они группируются вокруг лестничного холла, в то время как верхний этаж занят личными покоями. Большее же по размеру здание П-образной конфигурации – ничто иное, как обширный гостевой и служебный

корпус. Планировочная структура его предельно проста: вдоль коридора тянется ряд гостевых апартаментов, каждый из которых занимает два уровня (спальни наверху). По сути дела, воспроизводится традиционный для Англии тип террасного дома, где каждому владельцу предоставлена отдельная секция. Кстати сказать, практика строительства такого рода зданий была прекрасно знакома Т. Кабитту.

Сама мысль о возможности соединения в одном здании двух совершенно различных и по функции, и по форме архитектурных объемов достаточно противоречива. Идея Королевского павильона не является в английской жизни чем-то принципиально новым. Под другими названиями тип небольшого, отдельно стоящего строения, предназначенного для частных нужд владельца, существовал издавна. Достаточно вспомнить так называемые *hunting lodges* (охотничьи домики) елизаветинской эпохи. Парадокс заключается в том, что в XIX столетии эти сооружения отличаются таким масштабом и великолепием отделки, что назвать их камерными достаточно сложно (вспомнить хотя бы Королевский павильон в Брайтоне). «Скромный» масштаб Королевской резиденции в Осборне соответствует размерам усадебного дома. Миниатюрным он может казаться лишь рядом с очень вместительным гостевым корпусом. Его соседство парадоксальным образом разрушает тот самый эффект камерности и уединенности, которого хотели добиться владельцы.

Вопрос «куда спрятать службы» не раз оказывался камнем преткновения в усадебной архитектуре. С середины XVIII века, когда повседневная жизнь владельцев становится менее ритуализированной, возникает потребность совместить максимальную функциональность с минимальной заметностью прислуги в доме. Но именно викторианцам удается виртуозно решить эту проблему. Примыкающий к основному объему колоссальный служебный блок обычно умело замаскирован фасадом в национальном стиле.

Надо сказать, что по планировке Осборн напоминает многочисленные усадебные дома своего времени. Но поскольку выбран необычный вариант стилистического решения фасадной композиции, то и результат оказывается неожиданным. Замаскировать служебный блок не удается. Складывается

впечатление, что общественное здание соседствует с частным домом. Каждая из этих частей вполне самостоятельна. Идея увязать их в живописную композицию проваливается. Наличие двух башен (и в основном, и в служебном блоке) усугубляет ситуацию, лишая целое единого центра. Игнорируется очевидное для классической архитектуры требование симметрии и уравновешенности. Обычный в таком случае вариант решения проблемы - примыкающие к основному объему флигеля. Но при существующей необходимости вместить не только обширный штат прислуги, но и многочисленных придворных, он вряд ли оказывался приемлемым. В итоге возникает парадоксальное сочетание приморской виллы фактически с вместительной гостиницей. Неслучайно архитектурный образ этой усадьбы многократно повторялся в последующие десятилетия не только в усадебных домах, но и в общественных зданиях станций, курортных отелей, увеселительных заведений и т.д.

Основной блок здания, собственно королевские покои, своим планировочным решением напоминают виллы Тэйлора с их своеобразным «минимализмом». Подобного рода планировочные решения оказывались фактически идеальными для джентльмена со скромным достатком. Компактная планировка, предполагавшая минимум общих комнат внизу и один или два этажа спален наверху, характерна и для коттеджей, и для небольших усадебных домов, таких, например, как построенный по проекту У.Баттерфилда Милтон Эрнест Холл (Milton Earnest Hall, Bedfordshire, 1853-1858, **Рисунок 120**). Компактный трехэтажный объем здания вмещает в себя необходимый джентльмену минимум помещений: гостиную, столовую и библиотеку внизу и многочисленные спальни и детские в двух верхних этажах. Подобная система расположения комнат появляется еще, как мы помним в XVIII столетии и со временем становится вполне традиционной.

Поскольку хозяин обладал достаточно скромным доходом, штат прислуги в доме был не очень большим, таким образом, болезненная для викторианской архитектуры проблема служебного крыла отпадала сама собой: часть служб помещалась в цоколе дома, а часть занимала правую сторону первого этажа. В итоге выстраивается почти симметричная композиция, когда правая часть с кухней

и холлом для слуг искусно уравнивается левой, где к гостиной примыкают классная и так называемые частные комнаты (private rooms). Планировочное решение, при котором композиция близка к симметрии, однако не полностью подчинена ей, - обычный прием викторианской архитектуры. Он не всегда, как мы видели, бывает удачен. Однако в данном случае именно такое решение позволило архитектору добиться максимума разнообразия, не утрачивая при этом целостности образа дома.

Загородные дома высоковикторианского времени. Компромисс между традиционной планировкой и современными требованиями комфорта

В совершенно иной ситуации оказывался домовладелец, обладавший достаточно обширным усадебным домом. Подобные дома предполагали большой штат слуг, а современные санитарно-гигиенические нормы и правила приличия предъявляли более высокие требования их свободному и комфортному размещению по сравнению с предшествующей эпохой. Кроме того, эти же нормы заставляли хозяина и архитектора четко выделять определенные зоны, отведенные под тот или иной вид хозяйственной деятельности. Все это, безусловно, вело к тому, что площадь, занимаемая служебным крылом, неуклонно росла, а связать большое число помещений компактным планом оказывалось весьма непростой задачей.

Для такого рода домов вилла как прототип совершенно не подходила в силу своей камерности, и архитекторы вынуждены искать вдохновение в старых родовых гнездах английской аристократии с их внушительным масштабом. Чаще всего дом высоковикторианского времени вытянут по одной оси: «рукава» служб продолжают вдоль линии главного фасада, иногда разворачиваясь под углом девяноста градусов и образуя Г-образную структуру. Все же можно привести целый ряд примеров, когда подобная задача разрешалась архитектором с большей изобретательностью. В этом случае наличествует элемент, вокруг которого группируются жилые комнаты дома. Так, в Хорстед Хаус в графстве Сассекс

(Horsted Place, Sussex, 1850-1854, С. Докс, **Рисунок 121**), замкнутое каре формируется вокруг обширного двора, по трем сторонам застроенного службами (в эту же систему построек включена и домашняя капелла), а в имении владельца «Таймс», Бервуд (Bearwood, Berkshire, 1865-1874, арх. Р. Керр, **Рисунок 122**), подобным элементом, «притягивающим» к себе остальные помещения дома служит огромная галерея, освещаемая через стеклянный потолок. Оригинальное решение этой непростой задачи демонстрируют Дж. Пэкстон и Дж.Х. Соукс в усадебном доме Ментмор Тауэрс в Бакингемшире (Mentmore Towers, Buckinghamshire, 1851-1854). Здание состоит из двух сопряженных по диагональной оси квадратов – хозяйского корпуса и служб. Если в первом здании центральным помещением является внушительных размеров холл, то во втором строения сгруппированы вокруг просторного двора.

Подобные планировочные решения представляются, на первый взгляд, вполне традиционными: в усадебных домах елизаветинского времени помещения нередко группируются вокруг двора или целой системы дворов (Лонглит в Уилтшире (Longleat, Wiltshire, 1568-1580) Берли хаус (Burghley House, Cambridgeshire, 1558-1587) либо холла (Уоллотон Холл (Wollaton Hall, Nottighamshire) Хардик холл (Hardwick Hall, Derbyshire, 1590-1597).

Однако это решение сочетается с совершенно новыми планировочными приемами. Уже в Хорстед хаус главный вход перенесен на боковой фасад. Из него посетитель попадает в холл, через готическую арку которого открывается проход по анфиладе из трех парадных помещений: холл, утренняя комната и гостиная. Интерьерное убранство этих комнат утратило свой первоначальный облик, поскольку здание было впоследствии превращено в гостиницу, от оригинального декора сохранились каминны. Практически все они наделены теми или иными готическими элементами, будь то готическая арка и квадрифолии в гостиной или геральдическая композиция в столовой.

Именно гостиная, а отнюдь не холл, оказывается наиболее внушительным по размерам помещением дома. Холл же превращен по сути дела в небольшой вестибюль, расположенный в угловой части здания и потому неспособный связать

между собой основные помещения первого этажа. Эту роль берет на себя, как в double pile house XVII столетия, коридор, тянущийся вдоль главного фасада и становящийся осью симметрии главного корпуса. В этой ситуации возникает проблема местоположения парадной лестницы, единственного элемента в композиции дома, в отношении которого документально подтверждается авторство О.Пьюджина, поскольку на Всемирной выставке 1851 года ее фрагмент был представлен в так называемом Средневековом дворе (о том, что лестница предназначалась архитектором именно для Хорстеда, сообщалось в прессе²⁷²). Связать ее с холлом, как это обычно делалось, невозможно, и архитектор вынужден устроить лестничный холл по центру здания, связав его с коридором. Таким образом, в доме намечается еще одна ось, идущая перпендикулярно главному фасаду, однако выраженного характера она не носит, поскольку вместо традиционного соседства с парадной анфиладой лестница окружена второстепенными помещениями.

Подобные же смещения наблюдаются и в планировке Бервуд. Здесь архитектор использует более изощренную схему: на уровне первого этажа в центре находится картинная галерея с гигантским световым фонарем. Как пишет Р. Керр, он колебался, не выстроить ли отдельное музейное здание в усадьбе, однако отказался от этой идеи, сочтя, что такое решение нарушило бы атмосферу домашнего уюта, столь важного в жилом здании²⁷³. Представить себе, как выглядело это главное помещение дома достаточно сложно, поскольку как частный дом Бервуд прекратил свое существование уже в 1919 году, а доставшаяся Дж. Уолтеру от отца великолепная коллекция фламандской живописи оказалась распроданной. Однако даже в разоренном виде галерея впечатляет своим масштабом, выделяющим ее среди других помещений дома, многочисленных, но не слишком больших по размеру, образующих сложный лабиринт вокруг нее. Чугунная рама огромного стеклянного фонаря, единственное, практически, что осталось от

²⁷² Illustrated London News, 20 Sept. 1851.

²⁷³ Girouard M. Victorian Country House, p.271

первоначального облика этого помещения, своим рисунком напоминает характерные формы потолков елизаветинского времени.

Избранное решение совершенно оригинально: вдоль центрального фасада галерея расположена в целом ряде домов елизаветинского и якобитского времени (Уимблдон, Хэтфилд), однако она никогда не располагается в эту эпоху в центре дома. По сути дела, галерея Бервуда выполняет в доме ту же роль, которую играл холл в таком памятнике, как Уоллотон. Главный вход здесь размещен на главном фасаде, но несколько смещен вправо от центра. При этом парадная лестница отнесена в левый угол здания, отмеченный высокой четырехугольной башней. Ее решение необычно: выполненная из дуба местными мастерами, она завершается на уровне второго этажа балюстрадой с чугунными позолоченными перилами. При взгляде снизу вверх открывается потолок с золотыми звездами на темно-синем фоне, подсвеченный расположенными наверху тонированными стеклами. Так же, как и огромная галерея со стеклянным фонарем, лестница должна была производить на зрителя почти театральный эффект.

Чтобы подняться по ней, посетитель должен повернуть от входа налево и пройти через холл, достаточно внушительный по своим размерам, но при этом, все же, совершенно очевидно не претендующий на роль главного помещения дома, это скорее парадный вестибюль. При том, что он традиционно связан с парадной лестницей сквозным проходом, наблюдается совершенно не характерное прежде смещение главной лестницы по отношению к холлу влево, связанное с тем, что на фасаде ее местоположению соответствует сильно выступающий ризалит. В итоге этим в известной степени нивелируется парадный эффект. Чтобы попасть, наконец, в анфиладу, необходимо, обойдя лестницу справа, проделать длинный путь вдоль бокового фасада по коридору. Кроме того, все парадные помещения не уместаются по периметру картинной галереи, и часть из них приходится перенести в соседний корпус.

Наиболее сложную и изощренную планировочную схему предлагает У. Берн в своей ранней, выполненной еще у себя на родине в Шотландии работе, поместье Бачэнен Хаус в графстве Стерлингшир (Buchanan House, Stirlingshire, 1851-1853).

Архитектор последовательно группирует постройки вокруг трех дворов. Первый ограничен по трем сторонам П-образным корпусом главного здания, с четвертой же начинаются многочисленные службы, замыкающие собой два хозяйственных двора. Заметим, что последний из них наиболее просторный и наименее застроенный, таким образом композиция постепенно становится более открытой при движении от главного корпуса к периферии.

В самом же главном корпусе двор по своим размерам примерно равен парадным комнатам, от которых его отделяет просторный коридор с парадной лестницей. В итоге роль, которую внутренний двор традиционно играл в композиции, роль своего рода центра притяжения, собирающего вокруг себя основные помещения дома, заметно ослабляется, поскольку вокруг него появляется своего рода «буферная зона» в виде коридора. Именно в него мы попадаем из расположенного сбоку, как это часто имеет место быть в викторианских проектах, входного вестибюля, и именно из него ведет вход в парадные комнаты дома, отделенные друг от друга глухими стенками. Единственное исключение – сквозной проход между утренней комнатой и гостиной: обе эти комнаты традиционно считались преимущественно дамскими, связать их воедино поэтому представлялось функциональной необходимостью.

Однако даже при изолированности помещений друг от друга, архитектор посчитал нужным пристроить к замкнутому каре основного объема так называемый семейный блок, включавший, по сложившейся еще в XVII столетии традиции, супружескую спальню, гардеробные и будуар. Впоследствии почти во всех своих больших домах Берн будет прибегать к подобному приему²⁷⁴. Тем самым композиция еще больше лишается компактности, а двор организующей ее функции.

Таким образом, мы наблюдаем, как использование в целом традиционных планировочных решений приходит в противоречие с современными представлениями о комфорте. Как пишет об этом Дж. Г. Скотт, «если бы мы

²⁷⁴ www.scottisharchitects.org.uk/architect_full.php?id=200136. Ценность этого источника в том, что здесь содержится наиболее полная информация о колоссальном творческом наследии архитектора. На сайте дан полный перечень зданий, спроектированных У.Берном.

действительно строили дома, как старые мастера тюдоровского времени, люди бы в наши дни не стали бы жить в них»²⁷⁵. За фасадом «елизаветинского» дома викторианской поры оказывалась совсем другая планировка, что делало весьма непростой задачей привести в соответствие фасады и интерьер здания.

Связывать между собой разветвленную структуру помещений архитектору приходится, используя многочисленные коридоры, которые присутствуют не только в служебном блоке и в верхних этажах (где они неизбежны), но зачастую и на первом этаже основного объема. Сочетание парадной анфилады с коридорной системой, как это имеет место быть, например, в Престволде, Бродсворте в Йоркшире (Brodsworth Hall, Yorkshire, 1861-1870, арх. Казентини, **Рисунок 123**) или Келэм Холле (Kelham Hall, Nottinghamshire, 1858-1861, арх. Дж.Г. Скотт, **Рисунок 124**) выглядит несколько парадоксально.

Появление йоркширского дома связано с историей знаменитого завещания банкира Т.Телассена, благодаря которому оставленный им капитал в течение нескольких десятилетий многократно возрос, и вместо исходных 700 тысяч фунтов составлял к тому времени, когда деньги могли изыматься наследниками, 35 миллионов. Это вызвало сенсацию в обществе. Был принят закон, по которому подобное завещание никто никогда больше не мог составить. Судебные процессы по делу наследства оказались рекордно долгосрочными, длились они шестьдесят с лишним лет. Только в 1859 году Палата Лордов вынесла наконец окончательное решение. К этому времени судебные издержки существенно уменьшили баснословный капитал. Тем не менее, одному из наследников, Ч.Телассену, с лихвой хватило своей доли на приобретение усадьбы и постройку нового дома на месте снесенного старого.

Интересно, что проект, заказанный некому Казентини, был сделан в Италии, его автор не выезжал на место строительства. Остается только гадать о причинах, побудивших заказчика обратиться к малоизвестному итальянскому архитектору. Отчасти ее можно, думается, объяснить интересом, который хозяин питал к итальянскому искусству вообще, свидетельством чему является обширная

²⁷⁵ Scott G.G. Personal and Professional Recollections. L., 1879, p.213.

коллекция современной итальянской скульптуры, хранящаяся в усадьбе. Так или иначе, попытка перенести кусочек Италии на север Англии была не первой в истории британской архитектуры, свидетельством чему является, например, находящееся тут же в Йоркшире имение Хауард (Howard, Yorkshire, 1699-1712, Дж. Вэнбру). На месте строительство курировал английский архитектор Ф. Уилкинсон. Однако, по-видимому, его роль сводилась опять-таки только к техническому воплощению замысла, уж слишком сильно это строение отличается от типичного викторианского дома.

Различие коренится в первую очередь не в фасадном декоре, а в планировочной структуре здания. Соблюдена жесткая симметрия. Несмотря на внушительные размеры, дом компактен. Причина этого в том, что все службы спрятаны на заднем дворе. Сложный вопрос: куда запрятать прислугу, - решен легко и остроумно. Но и с точки зрения норм классической архитектуры, и с точки зрения викторианских представлений о приличиях и гигиене, проект обладает существенными изъянами.

Главное свидетельство того, что дом «палладианский» лишь снаружи – перенесенный на боковой фасад центральный вход. Вместо парадной анфилады появился длинный коридор с расположенными по сторонам столовой, бильярдной, гостиной и библиотекой (среди этих помещений наиболее «георгианской» выглядит гостиная с включенными в ее композицию каминами и дверями из старого, снесенного владельцем дома) и раскрытыми в него двумя великолепными холлами: центральным и южным, имеющих сходный декор (тосканские пилястры и колонны, выполненные в технике искусственного мрамора, изразцы, позолота, скульптура, купленная владельцем в Италии). Непосредственно вблизи от этих парадных помещений находится кухня, что выглядит совершенно нелепо.

Прочно сложившийся к середине века *modus vivendi* мало соответствовал тому планировочному решению, которое было типично для виллы и предполагало совершенно определенную модель существования. При стремлении добиться изоляции, замкнутости, закрытости частной жизни и одновременно при больших, чем когда-либо требованиях к комфортности жилища, анфиладный принцип оказывается неприемлемым.

Как правило, викторианскому архитектору приходится идти на планировочные изощрения, жертвуя изяществом и лаконизмом. Искусство проектировщика проявляется главным образом в умении скрыть за живописным фасадом громоздкость плана. Такой подход принципиально отличается от характерного принципа палладианской виллы, где все подчинено красоте и ясности планировочной структуры и фасадной композиции. На Британских островах этот принцип даже в эпоху расцвета палладианской архитектуры далеко не всем, как мы помним, казался приемлемым в силу плохой его совместимости с климатическими особенностями Альбиона. Однако для человека викторианской эпохи главным изъяном подобного решения становилось нечто другое: вся жизнь владельца оказывалась гораздо в большей степени на виду, чем это казалось ему приемлемым.

Самым ярким свидетельством того, как викторианец четко разграничивает для себя частную и общественную жизнь, является его дом. Целый ряд его типичных элементов, таких, например, как башня или большой холл, обращены к взорам посторонних и словно бы свидетельствуют о благонравии и человеколюбивой рачительности хозяина. Но, в общем, дом закрыт для посторонних гораздо в большей степени, нежели это было еще полстолетия назад, когда приехать в поместье к совершенно незнакомым людям с целью осмотреть его, считалось вполне нормальным. В целом обычный викторианский джентльмен, принимающий у себя всю округу, но в строго определенное время и в строго определенном месте (например, в большом холле на Рождество) живет у себя за городом как частный человек в гораздо большей степени замкнуто, нежели лэндлорд XVIII столетия. Достаточно вспомнить хотя бы Г. Уолпола, подчеркивавшего свою позицию сугубо частного человека, «наблюдателя жизни», как он любил говорить, но при этом всегда принимавшего в Строберри-хилл толпы подчас малознакомых ему гостей. Его непрерывный досуг превращался в бурную и непрерывную общественную жизнь, пусть и лишенную с точки зрения строгих моралистов XIX столетия общественной пользы.

Мы намеренно заострили внимание на разнице мировосприятия двух эпох. Ее осмысление дает нам понять, что воскрешение палладианской виллы не могло быть

полноценным. Даже в рассмотренном нами случае, когда автором проекта был итальянец, в большей степени свободный от сложившихся в английской строительной практике правил, нежели британские архитекторы, полученный результат нельзя назвать иначе как компромиссным.

Келэм Холл (Kelham Hall, Nottinghamshire, 1858-1861, арх. Дж. Г. Скотт) строился для герцога Ратлендского, он отличается весьма внушительными размерами и состоит из двух поставленных по одной оси блоков: основного и служебного, контрастных и по высотности, и по объемно-пространственной композиции. В основе главного корпуса лежит прямоугольный план с выступающими с обоих фасадов ризалитами. При этом фасадную картину как с запада, так и с востока (где находится вход в дом) сложно назвать симметричной: и по высотности, и по оформлению боковые компартименты абсолютно различны. Обилие разнообразных эркеров, башенок призвано, по видимости придать композиции живописный характер. Однако этот эффект не достигается: нанизанные на одну композиционную ось эти элементы не могут преодолеть впечатления статичности, которое создает дом в целом. Огромный объем складывается из ряда разнородных объемов, выстроенных по фасадной линии.

Подобное фасадное решение позволяет архитектору поместить вход сбоку, а не по центру главного фасада. Предложенное Дж. Г. Скоттом решение предельно просто: из отмеченного сильно выступающим ризалитом лестничного холла посетитель попадает в тянущийся вдоль фасада коридор, из которого последовательно открывается вход в парадные помещения дома. Следует отметить их относительную немногочисленность и внушительный масштаб. Еще одна любопытная черта проекта заключается в том, что, используя этот прием, архитектор сохраняет частично и анфиладу. Ею связаны столовая, так называемая кедровая комната, музыкальный холл, оформленный готической аркадой с помещенной над ней галереей, обилием позолоты и гротесковыми росписями на стенах и сводах, гостиная, украшенная зеркалами в готическом вкусе, мраморным камином, готическим сводом с гротесковой росписью и библиотека. Они расположены вдоль западного и северного фасада здания, в то время как вдоль

центрального фасада помещены отделенные друг от друга бильярдная, капелла, утренняя комната и комната для ведения бизнеса. Причина такого решения, на наш взгляд, очевидна: связывая анфиладой парадные помещения дома, архитектор исключает из нее комнаты, функции которых по той ли иной причине требуют изоляции.

Как почти в каждом викторианском проекте такое компромиссное решение приводит к ряду нелепостей. Так в капеллу ведет одна из дверей, расположенных по коридору. В коридор же выходит и готическая аркада музыкального холла, который по моде своего времени представляет собой наиболее масштабное и парадное помещение в доме.

Все же в целом планировочное решение Келэм холла несомненно отличается консерватизмом, связанным, как думается с тем, что архитектор работал в данном случае с аристократическим заказчиком. В этой ситуации воспроизведение традиционной в целом симметричной структуры объемно-пространственной композиции, сходной с той, что использовалась Ч. Берри и Э. Блором в домах 1840-х годов, представлялось уместным. Однако в середине века подобное решение встречается нечасто и, как правило, там, где не только присутствовал аристократический заказ, но и строительство велось не с чистого листа, а на основе уже существующего архитектурного объема.

Примером может служить усадебный дом Шедвел парк в графстве Норфолк (Shadwell Park, Norfolk), дважды перестраивавшийся леди Бакстон (1840-1842, Э. Блор; 1856-1860, С.С. Теулон, **Рисунок 124**). В итоге здесь было использовано нестандартное решение, когда вошедший в моду к середине столетия музыкальный холл, стал центральным элементом планировочной композиции дома. Эта огромная комната благодаря своей крестообразной форме оказывается универсальным связующим звеном между помещениями дома. Любопытно, что для того, чтобы применить подобное решение, пришлось переориентировать основные композиционные оси постройки. Это произошло в результате переделок, которые происходили в доме во второй половине 1850-х гг. под руководством архитектора С.С. Теулона. В результате за счет

частичного использования пространства бывшей кухни и застройки внутреннего двора удалось сформировать интерьерное пространство, которое заняло центральное место в доме. Посетитель попадает в Холл сразу с парадного крыльца и оказывается в интерьере, который носит почти церковный характер. Заметим, что подобный акцент в оформлении Большого холла – не редкость, как правило, отличавшиеся благочестием семейства намеренно вносили его. Однако в Шедвел Парке «церковность» интерьера носит нарочитый характер.

Помимо его необычной крестообразной формы этот эффект создается наличием витражных окон с западной и северной стороны и встроенного в помещение органа. Такие типичные для готической архитектуры формы как стрельчатые арки и «роза» с северной стороны усиливают это впечатление.

Декоративный эффект создается типичным для творчества С.С. Теулona комбинацией различных по своей фактуре и цвету материалов. В данном случае был использован местный камень, песчаник, в сочетании с дубовой отделкой (балки и панели). Как и в Скэрисбрик Холле одним из важнейших элементов интерьерного декора является деревянная резьба, исполненная в Шедвел Парке выдающимся мастером, Т. Ирпом, неоднократно сотрудничавшим с архитектором. Любопытно, что сюжеты выполненных им композиций носили совершенно светский характер, в частности значительное место было отведено изображению охотничьих сцен.

В то время как вошедший в новое здание первоначальный объем оказался в его центре, достроенные Э. Блором в 1840-е годы помещения (гостиная и бильярдная) были отнесены достаточно далеко от нового входа в дом, а старый вход оказался теперь на боковом фасаде. Таким образом, созданная в раннее георгианское время и сохраненная Блором традиционная для своей эпохи схема компактного расположения основных помещений здания по разным сторонам от лестничного вестибюля заменяется системой, в которой эту функцию берет на себя холл, наиболее семантически значимое помещение в высоковикторианской архитектуре.

***Викторианские «замки»:
определяющая роль объемно-пространственной композиции***

Как правило, викторианский архитектор исходит из идей целесообразности и функциональности, «подгоняя» фасадное решение под удобный план, и зачастую стремится замаскировать его вынужденную громоздкость целым рядом приемов объемно-пространственной композиции и декора. Несмотря на это существуют известные исключения, когда необычное образное решение дома, заставляет проектировщика подстраивать под него план. Наиболее яркие примеры – «замки»: отреставрированные – Кардифф (Cardiff, 1866-1885, Glamoranshire, W.Burges) и Коч (Castell Coch, 1872-1879, Glamoranshire, W.Burges) – или выстроенные заново: Пекфортон Каствл (Peckforton Castle, Cheshire, 1844-1850, арх. Э. Сэльвин).

В Пекфортон Каствл (RIBA 3722, 3723, **Рисунок 125**) добросовестное воплощение в жизнь аутентичного образа средневекового замка повлекло за собой весьма оригинальный план строения. При всей своей громоздкости викторианские дома спланированы чаще всего по одной оси. Встречаются варианты П-образного построения, каре или даже асимметричная схема, при которой основной (хозяйский) и, как правило, во много раз превосходящий его в размерах служебный блоки поставлены под углом друг к другу. Однако план Пекфортон Каствл не просто лишен симметрии, он представляет собой незамкнутый до конца пятиугольник, призванный вызывать ассоциации с крепостным сооружением.

Любопытно, что, несмотря на то, что стороны этой причудливой геометрической фигуры разновеликие, в композиции явно намечена основная ось, направленная от входных ворот к основному блоку с эффектно выделенным объемом Большого холла с резной аркадой и огромным камином, в который непосредственно ведет вход дом. При этом находящийся по левую руку по ходу движения служебный блок остается далеко в глубине, в то время как справа возникает одна из существенных построек замка – «готическая» капелла с достаточно тяжелых пропорций с массивными дубовыми балками свода.

Как обычно в викторианском доме, помещения основного блока занимают примерно 30 процентов от всей его площади, остальные же 70 представляют собой всякого рода служебные помещения. Основной блок достаточно компактен, несмотря на известную причудливость его конфигурации: необходимость вписать в композицию башни вынуждала архитектора создавать помещения причудливых очертаний. Собственно, эта часть дома представляет собой прямоугольник с примыкающей к нему справа вытянутой галереей, которая заканчивается с обоих концов двумя башнями. Одна из них, большая, в нижнем этаже была приспособлена под восьмиугольную столовую, с нервюрным сводом, в то время как меньшая служила библиотекой. С противоположной стороны к галерее прилеплены гостиная и бильярдная весьма своеобразных форм. Причина такой экстравагантности кроется, опять же, в соответствующем фасадном решении. Две небольшие башенки превращают план гостиной, одного из наиболее светлых помещений замка за счет обилия окон, в прямоугольник с двумя симметричными «ответвлениями», одно из которых соединено стеной с галереей, благодаря чему бильярдная получает треугольную форму.

Помещение холла спланировано под углом и к основному объему, и к галерее, служа, таким образом, своего рода связующим звеном между ними. В то же время пространство холла разделяет собой две зоны основного блока: парадные помещения, такие как галерея, столовая, гостиная, бильярдная и библиотека, и частные: кабинет, будуар, классная комната. Кроме того, ось, ведущая от ворот ко входу в дом, продолжается в планировочном решении основного блока: на ней, в глубине дома, непосредственно за холлом оказывается башня-столовая. А башня-библиотека в свою очередь перекликается с находящейся напротив нее, у входных ворот капеллой. Таким образом, образуется визуально замкнутая структура дома.

Так, в замке Кардифф У. Берджес начал работы в 1868 году с того, что устраивает в башне с часами две курительные комнаты (зимнюю и летнюю), спальню и служебные помещения, последовательно размещая их друг над другом. Позже, когда архитектор пристраивает так называемую башню Бьюта, он, по-прежнему следуя специфике средневекового строения размещает основные

комнаты, располагая на нескольких уровнях столовую, комнату маркизы и спальню. Библиотека, банкетный зал и так называемую чосеровскую комнату пришлось перенести в октагональную башню XV столетия, а арабскую комнату в башню Герберта.

Проекты 1860-1880-х: поиски более свободного планировочного решения

Во второй половине столетия появляется еще один любопытный вариант решения проблемы парадных помещений – расположение части их на втором этаже здания. Именно так уже поступил в высоковикторианское время Р. Керр в упомянутой нами усадьбе Бервуд. Позже подобным образом будет решена проблема и Р.Н. Шоу в знаменитом поместье барона Армстронга Крэгсайд (Cragside, Northumberland, 1869-1884, RIBA 29367). Последний пример чрезвычайно интересен тем, что здесь архитектор с небывалой смелостью отказывается от каких-либо элементов симметрии и регулярности, используя иррегулярную планировку, что характерно для викторианской архитектуры на ее завершающем этапе.

Среди архитекторов этого времени активно использовавших такой прием следует, помимо Р.Н. Шоу, отметить У.Э. Несфилда и Ф. Уэбба. Все трое вдохновлялись в своих поисках образами старых английских домов, чей облик складывался в течение долгого времени, каждое новое поколение жильцов осуществляло в нем определенные перестройки и добавления. Справедливости ради следует заметить, что идея обратиться к такого рода памятникам как к источнику вдохновения принадлежит не им, она возникает еще в первой половине XIX столетия.

Требование сделать жилье удобным и комфортным, не жертвуя при этом целостностью объемно-пространственной композиции, на первый взгляд, кажется очевидным, однако в теории британской архитектуры издавна существовало и иное мнение. Еще сторонники теории пикчуреска не только не боялись некоторого эффекта разрозненности архитектурной композиции, но, напротив, в известной

степени культивировали ее. Такие приемы как перепад высот, сопоставление разномасштабных и разнохарактерных объемов становятся обязательной чертой построек этого направления.

Продолжением этой тенденции в викторианское время можно считать творчество О. Пьюджина, однако любопытно, что мотивы, по которым архитектор использует подобного рода приемы, не только не совпадают с теми, которыми руководствовались его предшественники, но и полностью противоположны им. Сторонники теории живописного исходили в первую очередь из заботы о фасадном облике здания, и именно это вызывает у автора «Истинных принципов христианской архитектуры» неподдельное негодование. Он вступает со своими предшественниками в ожесточенную полемику. Не отвлеченный зрительный образ должно поставить во главу угла, по мысли автора, а «конструкцию, удобство и уместность»²⁷⁶. Именно функции различных помещений здания определяют его форму, и они вовсе «не должны быть скрыты за монотонным фасадом, но, напротив, разнообразием своих форм и силуэта увеличивать эффективность постройки»²⁷⁷.

Наглядной иллюстрацией этой идеи можно считать раннюю работу Пьюджина, собственный дом в Сент-Мэри Грэндж близ Солсбери (Saint Mary Grange, Salisbury), построенный им в 1835 году. Это сравнительно небольшое здание с многочисленными эркерами и лоджиями, островерхими силуэтами кровель, вертикалями каминных труб и причудливым силуэтом башни над капеллой призвано, по всей вероятности, создавать эффект естественного, постепенного роста домовладения на протяжении долгого времени, его древности. Нельзя, однако, не заметить, что в своем проектном решении архитектор сам же погрешает против пропагандируемого им принципа правдивости: желание выдать только что выстроенное жилье за дом, за которым стоит многолетняя, а вероятно и многовековая история, явно ему не соответствует.

Заметим, однако, что если планировочные принципы О. Пьюджина и

²⁷⁶ Pugin A.N.W. True Principles of Pointed or Christian Architecture. 1841, p.1.

²⁷⁷ Цит. по кн.: Girouard M. Op. cit., p.110.

вышеупомянутых архитекторов поздневикторианского времени совпадают, то по своему внешнему облику дома 1870-1880-х гг. отличаются от памятников викторианской архитектуры более раннего времени тем, что в них нет ничего специфически «средневекового», на них вообще не стоит печати какого-либо определенной стилистической тенденции. Неслучайно для обозначения этого направления чаще всего используется термин «Old English», отсылающий нас к национальной традиции без уточнения эпохи, в которую данная традиция бытовала. Более того, не совсем очевидным оказывается, на жилье какого сословного слоя ориентировано это направление. Если дом барона Армстронга вдохновлен в определенной степени образами шотландских замков и потому нередко включается исследователями в круг памятников, связанных с таким явлением как *Scottish Baronial*, то большинство домов этого же архитектора лишены сходства с образом аристократического гнезда.

На стилистических тенденциях поздневикторианского времени мы остановимся подробно в IV главе. В данном случае нам важно отметить, что вне зависимости от избранного образца для подражания, существуют несколько четко прослеживаемых тенденций в планировочной структуре дома. Одна из важнейших – более свободная по отношению к предшествующему периоду планировка. Впервые подобные тенденции появляются в викторианской загородной архитектуре во второй половине 1860-х годов в творчестве Р.Н. Шоу и Дж. Деви.

Показательны в этом отношении планы двух несохранившихся до нашего времени усадеб, построенных по проекту Р.Н. Шоу: Кloverли Холл в Шропшире (*Cloverley Hall, Shropshire, 1865-1868*, совместно с Э. Несфилдом) и Лейз Вуд в Сассексе (*Leyes Wood, Sussex, 1868*). В обоих случаях помещения группируются вокруг двора. Несколько позже этот прием откристаллизуется в типичную для поздневикторианской эпохи Г-образную планировочную схему. В этих ранних работах план более замкнут. Так, в Лейз Вуд просторный квадратный двор застроен с трех сторон периметра, а в более внушительном по размерам Кloverли Холле огромный служебный блок образует две примыкающие к Г-образному плану основной части П-образные структуры, сформированные вокруг кухонного и

конюшенного дворов. Как результат дом, по своим размерам примерно равный обычному высоковикторианскому жилищу, распространяется сейчас на большее пространство. Цель архитектора – разгрузить композицию, сделать менее тяжеловесной, рассредоточив служебные помещения по большей площади. В результате дом перестает читаться как монолитный объем, а воспринимается как ряд строений, сгруппированных вокруг двора или нескольких дворов. Идея средневекового домовладения явно мыслилась архитектором как исходная, при том, что нарочито «средневековых» черт в образном строе своего проекта, в отличие от своих предшественников, Шоу стремиться избегать.

Организуя таким образом планировку дома, архитектор избавляется от существенного недостатка, которым страдали проекты его старшего коллеги, Дж. Деви, также стремившегося создавать иллюзию органичного развития домовладения на протяжении длительного временного периода. В проектах последнего, в особенности, когда размеры дома внушительны, композиция начинает просто-напросто визуально разваливаться. Яркий пример – Голдингс в Хертфордшире (Goldings, Hertfordshire, 1871-1877, **Рисунок 126**), где все объемы со стороны главного фасада выстроены почти по одной линии.

Вытягивая здание по периметру, оба архитектора значительно сужают его ширину, так что в служебном блоке между капитальными стенами оказывается зачастую всего одно помещение. Новшества появляются и в организации главного корпуса. Дом создает впечатление постепенно разраставшегося на протяжении долгих лет владения за счет того, что фактически все его наиболее важные помещения выделены в отдельный объем благодаря многочисленным эркерам и башням. Таким образом, помещения приобретают неправильную, причудливую конфигурацию. Связаны они между собой ставшей к этому времени обычной системой коридоров. Однако коридор теперь приобретает новый облик. Собственно, он составляет единое целое со сложной системой холлов и лестничных площадок.

В Крэгсайде (Cragside, Northumberland, 1869-1884, арх. Р.Н. Шоу, **Рисунок 127**) он, начинаясь входным вестибюлем, тянется вдоль главного фасада, отделяя

комнаты хозяина и хозяйки от подсобных помещений, чтобы затем вновь превратиться в небольшой холл, предваряющий вход в библиотеку. Она традиционно отделана дубовыми панелями и балками, но при этом в ней также использованы такие экзотические дорогостоящие материалы как египетский оникс (камин) и эбеновое дерево (мебель). Именно здесь были помещены коллекция китайского фарфора и собрание картин прерафаэлитов, перемещенное впоследствии в галерею и гостиную. Эта часть дома наиболее ранняя, она была начата еще до Р.Н. Шоу и, возможно, что он корректировал уже созданный своим предшественником проект²⁷⁸. Во втором этаже Шоу соединяет между собой главные помещения: картинную галерею, гостиную и бильярдную. Галерея предваряет собой вход в гостиную, оба эти помещения со стеклянным потолком, поскольку здесь была размещена художественная коллекция. Именно гостиная становится главной парадной залой дома, в которой над ионическими колоннами каминного уголка водружена огромная плита с резной геральдической композицией, выполненной в духе эпохи короля Якова. При этом комнаты оказываются достаточно изолированными друг от друга за счет того, что двери гостиной не расположены по одной оси.

Перенос ряда помещений на второй этаж был связан с местоположением дома. Р.Н. Шоу предстояло расширить уже выстроенное в 1862-1865 гг. здание небольшого охотничьего домика. Однако особенности ландшафта, а именно перепад высот, делали невозможным дальнейший рост здания вширь. Этот же перепад приводит к ряду драматических эффектов в композиции. Так, например, как отмечает Дж. Фрэнклин, «головокружительный по своей резкости обрыв создает эффект, при котором гостиная, выходя на главный фасад на уровне второго этажа, с противоположной стороны упирается в скалу»²⁷⁹. Это не могло не сказаться на планировочном решении дома. «План Крэгсайда едва ли не

²⁷⁸ Дом был начат в 1863, Р.Н.Шоу приступил к работе в 1869. Первоначальный его проект, сделанный по свидетельству современников, за несколько часов, утрачен. Первые сохранившиеся чертежи по Крэгсайду относятся к 1870 году. В связи с этим не вполне понятно, насколько архитектор опирался в своем проекте на сделанное предшественниками. Подробнее см.: Blomfield R. Richard Norman Shaw. L., 1940, p.20.

²⁷⁹ Franklin J. the Gentleman's Country House and Its Plan 1835-1914. L., 1981, p.211.

хаотичен»²⁸⁰, – замечает в своей монографии Э. Сэйт. Архитектор вводит в свой проект многочисленные лестницы. Однако в целом, как пишет С. Дженкинс, план «дома оказывается проще, чем можно предположить, глядя на его фасад»²⁸¹. В основном парадные помещения традиционно находятся на первом этаже и лишь с пристройкой Р.Н. Шоу юго-восточного крыла в 1882 году на уровне второго этажа появляются внушительные по своим размерам картинная галерея и гостиная с бильярдной.

Мы остановились на доме барона Армстронга как на наиболее известной работе Р.Н. Шоу. Следует отметить, что сходные планировочные принципы использовались им фактически на протяжении всего творческого пути. Их можно отметить и в Пьерпонт в графстве Саррей (Pierrepont, Surrey, 1876-1878), и в строившемся фактически одновременно с Крэгсайдом Эдкоте в графстве Шропшир (Adcote, Shropshire, 1876-1881, **Рисунок 128**). С точки зрения стилистической оба дома весьма непохожи на Крэгсайд, однако в обоих случаях здесь используется все та же достаточно свободная планировка и контрастное противопоставление разнообразных по своим конфигурациям помещений, которому соответствует изощренная объемно-пространственная композиция.

Важным отличием от Крэгсайда является то, что в обоих проектах главным помещением первого этажа становится внушительных размеров холл. Несмотря на свое расположение не по центру, а справа от входа, именно он в обоих домах берет на себя функцию связующего звена между его парадными помещениями. Достигается это тем, что Шоу связывает холл с системой вестибюлей, входного и лестничных холлов, весьма сходную с той, что описана нами в Крэгсайте. В итоге он становится местом, в которое приводят нити всех пространственно-композиционных решений. Сквозной проход соединяет его с гостиной, превращая в единое грандиозное парадное пространство. Лестницей он связан с помещениями второго этажа, а пересекая достаточно широкий вестибюль (а не узкий коридор, как в проектах высоковикторианского времени), посетитель имеет возможность

²⁸⁰ Saint A. Richard Norman Shaw. New Haven and London, 2010, p.82.

²⁸¹ Jenkins S. England's Thousand Best Houses. L., 2003, p.564-565.

попасть из него в столовую, бильярдную и, в Эдкоте, библиотеку.

На первый взгляд, архитектор здесь следует сложившейся в высоковикторианскую эпоху традиции. На самом деле функции холла в доме и, соответственно, его семантическая окраска значительно меняются. Несмотря на свой масштаб это не столько парадная, сколько частная комната, своего рода гостиная в готическом вкусе. Соотношение *privacy* и *publicity*, частного и общественного, несколько меняется в сознании современников. Теперь перестает быть столь настоятельно необходимым демонстрировать свою безукоризненную общественную репутацию и столь же ревностно скрывать свою частную жизнь от глаз посторонних. Дома поздневикторианской эпохи весьма точно отражают эту тенденцию к камерности и уюту: даже при существенном масштабе архитекторы, работающие в так называемом староанглийском стиле, стремятся ориентироваться как на образец не на усадебные резиденции аристократии, а на жилище среднего класса. Зачастую это стремление приводит к парадоксальным результатам: при всех ухищрениях, которые прикладывает Шоу, его попытка превратить огромное по масштабу жилище миллионера в «фермерский домик» заведомо обречена на провал.

Подобную же функцию связующего звена между помещениями дома играет так называемый большой холл в проектах У.Э. Несфильда. В упоминавшемся выше, построенном в соавторстве с Р.Н. Шоу Кловерли Холле в графстве Шропшир (1864-1870), одним из ключевых памятников, открывающем собой новую страницу в загородном строительстве поздневикторианской эпохи, он, что примечательно, имеет связь с помещениями цокольной зоны, куда отнесены такие традиционно мужские комнаты как бильярдная и комната для ведения бизнеса. В небольших домах, например, в построенном Э. Оулдом в Стаффордшире Уитик Мэнор (Wightwick Manor, Staffordshire, 1887-1893, **Рисунок 129**) используется сходный с решениями Шоу и Несфильда планировочный прием. Однако в силу скромного масштаба холл превращается в небольшой вестибюль. Таким образом, дом фактически лишается комнаты, которую без сомнения можно было бы назвать главным помещением викторианского жилища.

Однако все чаще связующую функцию берет на себя не холл, а возрождающийся к последней четверти века салон. Подобное решение можно видеть, например, у Дж. Деви в осуществленном проекте Голдингс в Херфордшире (1871-1877), а на востоке страны в Кен Хилле, графство Норфолк (Ken Hill, Norfolk, 1879-1880, архитектор Дж. Стивенсон, **Рисунок 130**). Последний пример особенно интересен. Строительство «с чистого листа» давало ряд преимуществ, главное из которых заключалось в том, что архитектор не был связан уже существующей планировкой. Условия заказа предполагали достаточно жесткую смету: здание мыслилось не как настоящее родовое гнездо, а скорее, как некое подобие hunting lodge, охотничьего домика. В этой ситуации, разумеется, главная задача архитектора сводилась к созданию максимально рационального планировочного решения, которое предстояло эффектно стилистически обыграть.

В этой ситуации архитектор переносит парадные помещения на второй этаж здания. Этот прием нельзя назвать оригинальным, поскольку он использовался и раньше как в небольших домах, например, Баттерфилдом в Милтон Эрнест холле (1853-1858), так и в достаточно крупных, как построенный Р.Н. Шоу для барона Армстронга дом в поместье Крэгсайд в Нортумберленде (1869-1884).

По сравнению с этими проектами решение Стивенсона отличается большей радикальностью, поскольку он переносит не часть, а абсолютно все парадные помещения (салон, столовую и гостиную) с первого этажа. Первый этаж превращается, по сути дела в высокий цоколь, в котором расположены службы и нуждающаяся в изоляции от остальных хозяйских помещений курительная. Подобная схема, при которой нижний этаж дома как наиболее темный и сырой отдан прислуге, существовала издавна, так устроены фактически все палладианские дома. Кроме того, будучи достаточно изолирован от парадных помещений, нижний ярус здания традиционно являлся местом, где периодически собиралась мужская компания, устраивались всевозможные попойки и кутежи, например, после удачной охоты.

Учитывая все, что было сказано выше о назначении строившегося здания, следует признать логичным обращение к подобному решению. Поместье

мыслилось, прежде всего, как место, где на досуге можно предаться любимому хобби. Идея общественного служения и долга, бывшие столь любезными сердцу викторианца на протяжении долгих десятилетий, к концу царствования несколько отходят на задний план. По крайней мере, их не декларируют теперь столь навязчиво, как это было некогда принято. Задача, стоявшая перед архитектором, облегчалась тем, что в доме не требовалось разместить обширный штат прислуги, и он вряд ли предназначался для многолюдных приемов. В связи с этим набор необходимых помещений сводился к минимуму: гостиная, столовая, кабинет и спальни в подкровельном помещении.

Рациональная планировка, как известно, едва ли предполагает симметричную структуру. Несмотря на то, что Кен Хилл часто относят к такому направлению, как «стиль королевы Анны», его план отнюдь не напоминает на самом деле подлинное дома анненской эпохи. Внутри он устроен совершенно иначе. На плане свободно сопрягаются комнаты разнообразных конфигураций, многочисленные выступы вносят разнообразие и в интерьерную среду, и в фасадный облик здания. Своеобразной данью традиции XVIII столетия можно считать появление и в этом проекте огромного салона. Заметим, что, будучи по своим функциям близок гостиной, он отнюдь ее не заменяет, а по размерам превосходит, совершенно очевидно занимая место ставшего к тому времени уже традиционным холла. При беглом взгляде на план создается впечатление, что сменилось лишь название помещения. На самом деле это изменение носит существенный характер. Ведь холл – помещение, несущее всю тяжесть идеологической нагрузки в доме, своего рода его общественный центр. Оформление холла призвано было ясно и отчетливо донести до посетителя те ценности, которые исповедовало викторианское общество. В связи с этим официальность и даже официозность их облика – обычное явление, а сходство во многих случаях с церковными интерьерами закономерно. Салон же Кен Хилла, при значительности масштаба сохраняет характер уютной частной комнаты с обильной лепниной и массивными дубовыми балками.

Таким образом, важно констатировать, что акценты в соотношении «частное - общественное» к концу викторианского царствования заметно смещаются в

сторону первого. В воскрешении же салона как главного парадного помещения дома можно, на наш взгляд, видеть, своего рода ностальгию по усадебной архитектуре второй половины XVII - начала XVIII столетий, находящую себе отражение и в фасадном облике многих домов этого времени, о чем речь еще пойдет в IV главе.

Тенденции поздневикторианского времени:

укрупнение масштаба и упрощение планировочной структуры

В поздневикторианскую эпоху также дает о себе знать планировочная тенденция, противоположная отмеченному нами выше стремлению ко все более свободной планировке: возвращение к регулярности, симметричной композиции и, вообще, к классической традиции. Такая тенденция находит себе отражение во входящих в моду в последней четверти века стилистических направлениях: Queen Anne и Neo-Georgian. Подробно на этих тенденциях мы остановимся в четвертой главе нашей работы. Здесь же в качестве яркого примера новых тенденций в планировке следует привести усадьбу Кинмел Парк в Денбишире (Kinmel Park, Denbigshire, 1868-1874, арх. У.Э. Несфилд, RIBA 111681, **Рисунок 131**). С точки зрения фасадного решения она предвосхищает ставший весьма популярным несколькими годами позже так называемый стиль королевы Анны. Особенность его в двух словах можно определить как стремление к строгим, регулярным формам при нежелании возвращаться к классической архитектуре в ее традиционном виде.

С точки зрения планировки здесь также наблюдается некое возвращение к симметрии, но отнюдь не абсолютизация этого принципа. Как правило, «анненский» дом отличается камерностью, а здесь, напротив, можно говорить почти о дворцовом масштабе постройки. Хозяин поместья, владелец богатейших медных месторождений, Г.Р.Хьюджес, вдохновляется образом Хэмптон Корта, свидетельство, чему можно найти в одной из записных книжек Несфилда. Кинмел парк – это целый комплекс разнообразных построек, включающих в себя такие

элементы как ферма, лоджии и прочее, подчиненный регулярному плану. Перед центральным входом расположены кованые ворота, представляющие собой своего рода вольную копию с дворцовых ворот Тижу.

Планировка центрального корпуса подчинена принципам регулярности, хотя в то же время архитектор избегает строгой симметрии. Основной и служебный блок сопряжены между собой таким образом, что часть хозяйских помещений оказывается фактически в архитектурном объеме служебного корпуса, однако с центрального фасада объем одного из этих помещений, комнаты для ведения бизнеса, выступает в качестве ризалита, замыкая совершенно симметричную композицию. Зрительно главный вход оказывается строго по центру. Однако в интерьере у посетителя впечатления совершенно меняются: все основные парадные помещения, такие как библиотека, комната для балов, гостиная, салон и столовая остаются по правую руку, в то время как слева оказывается мужская зона дома с кабинетом, бильярдной, курительной и комнатой для ведения бизнеса.

С точки зрения жизнеустройства, такое планировочное решение представляется весьма продуманным и логичным: вышеупомянутые помещения становятся своеобразной буферной зоной между парадными помещениями и служебным блоком. Если же учесть время создания проекта, становится совершенно очевидным, что до распространения моды на курение в викторианском обществе строгие нормы гигиены и приличий требовали максимально удалить связанные с ним помещения от комнат, где находились дамы. Интересно, что и масштаб помещений в левой и правой части центрального блока заметно отличен. Комнаты хозяина по размеру идентичны помещениям служебного корпуса, в то время как парадные помещения отличает непривычный для викторианской эпохи чрезвычайно крупный масштаб.

Как некогда в домах XVII - начала XVIII столетий в роли своеобразной оси симметрии выступает расположенное перпендикулярно центральному фасаду помещение салона. Из этой вытянутой по оси запад-восток комнаты с апсидообразным завершением открывается проход в фактически симметрично расположенные от нее гостиную, бальную комнату и библиотеку с одной стороны,

столовую и холл - с другой. Подобную планировочную схему можно наблюдать в таких английских загородных домах, как, например, Колшил Хаус в Беркшире (Coleshill House, Berkshire, 1650-1662, арх. Р. Прэтт), Рэгли Холл в Уорикшире (Ragley Hall, Warwickshire, 1679, арх. Р. Хук), наконец, в Бленэме (Blenheim, Oxfordshire, 1705-1720, арх. Дж. Вэнбру). Единственное отличие заключается в том, что в домах XVII-XVIII столетий салон обязательно связан сквозным проходом с расположенным с ним по одной оси холлом, который в проекте Несфилда смещен влево и ориентирован параллельно центральному фасаду. Своего рода осью, делящей прямоугольник главного корпуса на две равные части, становится салон, имеющий отдельный вход со стороны садового фасада. Эта вытянутая перпендикулярно фасаду комната с апсидообразным завершением раскрывается в расположенные вокруг нее парадные помещения. Таким образом, салон берет на себя роль, которую в высоковикторианскую эпоху играл, как мы видели, большой холл. Собственно, и холлы, начиная с 1860-х гг., несмотря на свои внушительные размеры, все больше приобретают характер не общественного, а частного помещения, своего рода гостиной в средневековом вкусе. В данном же случае обращение архитектора в своем проекте к традиции национального барокко, по видимости, подтолкнуло его к типичному для английских домов этого времени решению, когда именно салону принадлежит центральное место в планировке основного объема.

Важен также необычный масштаб общих комнат. Поскольку уют, комфорт, культ частного бытия были одним из приоритетов викторианской культуры, сравнительно небольшой размер парадных комнат наблюдается даже во внушительных по размеру домах. Однако в Кинмел Парке комнаты увеличиваются в несколько раз по сравнению со стандартным размером. По сути дела, они превращаются в залы дворцового характера. Заметим, кстати, что этих комнат немного: к столовой, гостиной и библиотеке – необходимому минимуму парадных помещений в самом скромном доме – дополняется бальная зала, также свидетельствующая о воскрешении давно исчезнувшей традиции. Холл же превращается во входной вестибюль, обширный по размерам, но не связанный с

парадными помещениями дома. Из него посетитель попадает в коридор, соединяющий блок парадных помещений с изолированной от него зоной мужских комнат: курительными, бильярдной и кабинетами хозяина, а также с капеллой. Эта часть дома становится своего рода переходной от главного корпуса к служебному. Таким образом, архитектору удается в своем проекте удовлетворить достаточно противоречивым требованиям своей эпохи: масштабная внушительность парадных апартаментов сочетается с камерностью, закрытостью находящихся рядом хозяйских комнат. Эту дилемму далеко не всегда удавалось решить столь удачно.

Один из наиболее интересных примеров этого времени – усадьба Карлтон Тауэрс в Йоркшире (Carlton Towers, Yorkshire, 1873-1875, **Рисунок 132**). Проект Э. Пьюджина был осуществлен только наполовину. Наиболее эффектная его часть с капеллой и холлом, расположенными под углом в 90 градусов друг друга, не была выстроена. Таким образом, архитектурное решение усадьбы лишилось в своем окончательном виде главного композиционного узла – огромной лестничной башни, связывавшей воедино старый дом с капеллой с одной стороны и с холлом с другой. Изменения коснулись главным образом фасадного облика дома. Что же касается его планировки, здесь фактически без изменения сохранилась структура, сложившаяся в XVII-XVIII столетиях. В итоге самая старая часть дома, возведенная еще в 1615 году, в основном использовалась хозяевами как жилая, в то время как расположенный к ней под углом 90 градусов вытянутый одноэтажный корпус 1770-х гг., где раньше помещалась капелла, должен был после значительной перестройки вместить в себя ряд парадных комнат. Таким образом, задача совместить представительные функции с комфортным размещением хозяев решалась в традиции английских загородных домов XVII - начала XVIII столетия, когда парадная анфилада была исключена из повседневного использования, в то время как гостиная, столовая и прочие необходимые помещения дублировались в значительно меньшем масштабе в помещении флигеля, где и протекала основная жизнь семьи.

Тенденция к укрупнению масштаба и приведению плана к более простой и ясной структуре наблюдается в конце века не только в домах, построенных в стиле

королевы Анны или неогеогианском вкусе. Современник У. Несфилда и Р.Н. Шоу Ф. Уэбб, чьи социалистические симпатии, безусловно, способствовали тому, что он ориентировался в своих проектах на такой демократический образец как фермерский дом, отказывается от излишней дробности и усложненности плана. В Стендене в графстве Сассекс (Standen, Sussex, RIBA 96815, 97158, 97345-97346, **Рисунок 133**) построенном в 1891-1894 году он использует ставшую к тому времени классической Г-образную композицию, пристраивая службы под углом 90 градусов к основному объему и группируя их вокруг кухонного двора. Сам основной блок распланирован предельно просто, будучи сориентирован по двум перпендикулярным осям. От расположенного по центру входного вестибюля с лестницей открывается проход через коридор в гостиную, одно из самых светлых помещений дома за счет белых панелей, потолка и отчасти стен.

Этот коридор, как в старых английских домах типа double pile идет параллельно фасаду и делит корпус на две части, таким образом, бильярдная с кабинетом остаются по одной его стороне, а гостиная, столовая и зимний сад по другой. При этом сохраняется своего рода единообразие в оформлении этих помещений за счет использования окрашенных в светлые тона деревянных панелей (белый бильярдной, бирюзовый в столовой). Фасад расположен фактически по одной линии, количество выступающих частей здания минимально, соответственно и конфигурации комнат просты.

Проблемы планировки в последнее десятилетие викторианского царствования. Возвращение к регулярности

1890-е гг., последнее десятилетие царствования королевы Виктории, в определенной степени подводит итог противоречивым исканиям британских архитекторов. Стремление сочетать, казалось бы, плохо сочетаемое: камерность и парадность, регулярный план и причудливые конфигурации, - типично для проектов загородных домов этого времени. Характерным примером может служить Тилни Холл в Гэмпшире (Tylney Hall, Hampshire, 1898-1902), выстроенный Р.С.

Уорнамом. Архитектор использует уже хорошо нам известную планировочную схему, построенную на группировке зданий вокруг нескольких дворов. Служебный блок представляет из себя замкнутое каре, к которому примыкает Г-образное по конфигурации основное здание, создавая таким образом П-образную структуру парадного двора. Внутри этого здания помещения расположены любопытным образом. Вход, находящийся строго по центру, ведет в холл. Однако это не традиционный Большой холл, ранее почти неизменный атрибут викторианского дома, а так называемый inner hall, т.е. холл внутренний, лестничный. По размерам он примерно равен прочим парадным помещениям дома, таким, как столовая, библиотека гостиная. Стоит обратить внимание на то, в какие комнаты из нее можно попасть: это утренняя комната и столовая, а также коридор, по которому посетитель попадает в ставшую давно традиционной мужскую часть дома, представленную кабинетами (их в этом достаточно большом доме два), открывающейся в зимний сад биллиардной и оружейной. Как обычно, эти комнаты образуют своего рода «буферную зону» между парадными помещениями и служебным блоком.

Однако с другой стороны выход из внутреннего холла открывается в Большой холл. Расположенный по оси, перпендикулярной главному фасаду здания, он, несмотря на то, что смещен вправо от главного входа, становится своего рода центром парадных помещений дома. Расположенные слева от него внутренний холл с утренней комнатой и справа – библиотека с гостиной образуют почти зеркально симметричные конфигурации. Однако самое необычное в этом доме то, что присутствующая здесь, как и в Кинмел парке, бальная зала – самое масштабное помещение дома, занимающее все его правое крыло. Поскольку в настоящее время здание переоборудовано под нужды гостиницы, можно составить себе лишь частичное представление о том, как первоначально выглядели его интерьеры. Фактически неизменной со времени перестройки дома Р.С. Уорнамом сохраняется традиционная отделка парадных помещений дубом разных оттенков (наиболее эффектно выполненная в мореном дубе ордерная аркада лестничного холла), а также стуксовая декорация потолков и великолепная каменная резьба лестницы и

каминов, имитирующая образцы елизаветинской архитектуры.

Таким образом, в Тилни Холл зафиксирован своего рода переходный момент от строительных правил викторианской эпохи к новым принципам эдвардианского времени. Большой холл как устаревшая форма вскоре вовсе исчезнет за ненадобностью, поскольку дом как центр землевладения перестанет существовать, а, следовательно, упразднятся такие обязательные для викторианского лэндлорда мероприятия, как огромные обеды, регулярно устраивавшиеся для своих арендаторов по случаю окончания сбора урожая, в честь воссоздания приходской церкви и прочих событий, нередких в жизни землевладельца, живущего активной общественной жизнью. Холл сохранится, но превратится в *living hall*, т.е. многофункциональную жилую комнату. В небольших домах она часто может совмещать в себе функции бильярдной, гостиной, музыкального салона и т.д. Популярность ее объясняется еще и тем, что она допускала неформальное общение лиц обоих полов в отличие от исключительно мужской бильярдной или комнат, где предполагалось гораздо более церемонное поведение, таких, например, как гостиная.

В этом доме Большой холл еще сохраняется, более того, именно ему отведена центральная роль в доме, однако наравне с ним появляется *inner hall*, который совершенно очевидно является чем-то большим, чем входной вестибюль. Наличие же бальной залы как самого крупного помещения – не просто дань увлечения блистательным прошлым помещиц Англии. Она свидетельствует о том, что роль загородного дома постепенно меняется. Все более он становится не столько центром землевладения, сколько местом отдыха и развлечений.

В эти же годы архитектор Э.Н. Прентайс публикует в журнале «*Builder*» свой проект Кэйвенэм Холл в графстве Саффолк (*Cavenham Hall, Suffolk, 1899*). Дом этот был снесен в 1949 г., старые фотографии запечатлели только его фасадный облик, поэтому проектные чертежи архитектора – единственный источник информации о внутренней структуре дома. Здесь, в доме сравнительно небольшого размера, входной вестибюль, холл и внутренний холл расположены по одной оси и фактически образуют одно помещение, в которое раскрывается

лестница и открывается проход фактически во все парадные помещения дома. Такая возможность появляется, поскольку дом невелик. Однако помимо совершенно обязательных гостиной, столовой, бильярдной и утренней комнаты здесь наличествует достаточно обширная зона, занятая оранжереей и зимним садом, свидетельствующая о хобби владельца.

Наконец, еще большее упрощение мы видим в проекте Монтком Мэнор в Дорсете (Montcombe Manor, Dorset, 1893), выполненном крупнейшей строительной фирмой конца столетия Джордж энд Пэто (George & Peto). Любопытно, что несмотря на то, что дом выстроен для железнодорожного магната лорда Столбриджа, он весьма скромных размеров. Используя ту же планировочную схему, которую мы наблюдали в Тилни Холл (в конце столетия она становится весьма популярной), проектировщики отдают все левое крыло здания бильярдной. Однако самым обширным помещением вновь становится холл, фактически состоящий из не разделенных полностью между собой гостиной и лестничного вестибюля. Парадные помещения сведены к минимуму: столовая, гостиная и утренняя комната. Комнаты крупные по размерам и простые по форме, лишь пара симметричных эркеров на садовом фасаде и один на боковом вносят некоторое разнообразие в их конфигурацию. Следует отметить, что вход здесь также находится строго по центру, что является новой тенденцией по сравнению с предшествующими десятилетиями, а помещения расположены симметрично относительно него.

Наконец, самый экстравагантный проект предлагает в конце столетия Р.Н. Шоу. Перестраивая Честерс в Нортумберленде (Chesters, Northumberland, 1891-1893), он впервые создает план в форме бабочки (butterfly plan), ставший затем, уже в начале XX столетия, весьма популярным. Суть его заключается в том, что три парадных помещения дома: столовая, гостиная и бильярдная, - расположены под углом 45 градусов к фасаду в целях сделать эти помещения наиболее освещенными (отсюда другое название такой планировки: sun-catching plan). Как в большинстве домов Шоу сложные по конфигурации комнаты, соединенные протяженными вестибюлями, составляют особенность этого проекта.

Таким образом, мы видим, что к концу столетия планировочные решения в английской усадебной архитектуре носят противоречивый характер. Некоторое упрощение жизненных порядков неизбежно требует и упрощения планировочных решений. Но каким образом достигнуть этого упрощения, оказывается пока еще не вполне очевидным. Желание взять в качестве образца для подражания не огромные усадебные дома прошлого, а фермерский коттедж или скромный дом сельского сквайра, неизбежно приводят к мысли о сокращении количества помещений. При этом остается неясным, как эти помещения расположить. Так называемый сельский стиль (Vernacular style) с его ориентацией на образцы коттеджной архитектуры диктовал асимметрию и свободную планировку. Однако достаточно быстро становится очевидно, что реально даже скромная загородная резиденция джентльмена гораздо крупнее настоящего сельского коттеджа. Диктуемый правилами набор помещений достаточно велик для того, чтобы его легко было организовать таким образом. И в этом случае взгляд проектировщика правомерно обращается к национальному архитектурному наследию анненской и георгианской эпох с их опытом регулярной, но при этом достаточно компактной планировки. Первые тенденции воскрешения принципа регулярности появляются в последние годы царствования Виктории, однако в полной мере это явление получит развитие уже в первой четверти XX столетия.

Таким образом нами была выявлена связь планировочной структуры загородного дома с особенностями его функционирования и особенностями жизни викторианского социума. Как мы стремились показать, структура викторианского загородного дома определяется двумя немаловажными факторами. Это, во-первых, заметно повышающиеся в это время требования к уровню комфорта в доме. Требования эти касаются не только жизни хозяев, но и положения слуг, то есть затрагивают структуру как основного, так и служебного блока. Они предполагают как достаточно свободное размещение всех обитателей домовладения, так и возможность применить в доме необходимые технические новшества, такие как канализация, вентиляция,

лифты и т.д. Во-вторых, структура викторианского загородного дома совершенно четко отражает определенный кодекс поведения, касающийся различных сторон домашней и общественной жизни: взаимоотношений домовладельца и слуг, лэндлорда и арендаторов, родителей и детей, хозяев и гостей и т.д. Структура помещений викторианского дома очень точно отражает сложившуюся к середине столетия «структуру» повседневной жизни типичного лэндлорда. Она отличается двумя особенностями: будучи чрезвычайно четка, она, в то же время, чудовищна громоздка. Четкому жизненному распорядку подчинена система планировки, где комнаты делятся на мужские и дамские, родительские и детские, хозяйские и гостевые и т.д., а также в соответствии со временем суток, в которые они преимущественно заняты. План дома строится так, чтобы четко разделить существование в нем разных социальных и возрастных групп. Эта максимальная рационализация планировочного решения приводит к громоздкости и неудобству плана. Продемонстрировать рационалистический подход к планировке в фасадном облике здания британские архитекторы решаются лишь на закате викторианского царствования. Когда эпоха находится в зените, господствует противоположная тенденция: рациональная структура маскируется определенным стилистическим «платьем». Именно оно призвано декларировать обществу определенные идеи, которые исповедует владелец.

Дом делится на две части, основной и служебный блок, причем последний, как правило, составляет около 70 процентов от общего объема здания, каждая из этих частей в свою очередь отличается высокой степенью структурированности, цель которой – превратить загородный дом в своего рода бесперебойно работающий механизм. В викторианское время в нем появляются определенные новшества, такие как новые типы помещений, новый порядок расположения комнат, возросшая или, напротив, уменьшившаяся в это время значимость того или иного помещения.

Однако, как нами было показано на ряде примеров, крайний утилитаризм, прагматизм сочетается в викторианской архитектуре с достаточно высокой степенью идеологизированности. Идеи общественного служения, необходимости исполнения долга, патриотизма, набожности, благонадежности составляют, так сказать, викторианскую нравственную парадигму. В образе дома она находит себе зримое воплощение. Однако особенность архитектуры частного жилища заключается в том, что здесь официальная идеология не проявляет себя так открыто, в таком чистом виде, как в архитектуре общественных зданий, всегда находится место личному вкусу, склонностям, пристрастиям и суждениям заказчика. Особенно ярко это проявляется именно в загородном доме, где отсутствует зависимость от «контекста» окружающей застройки.

«Privacy» (частное) и «publicity» (общественное) - два важнейших понятия викторианского времени. С одной стороны, для эпохи характерен культ частной жизни и частного бытия, определенная закрытость домашней жизни от посторонних глаз. С другой стороны, идеи политической благонадежности и общественного служения находят себе зримое воплощение в определенных элементах архитектурной композиции викторианского загородного дома. В качестве таковых нами выявлены башня, Большой холл, в некоторых случаях капелла и определена их семантика. Наибольшую декларативность подобного рода архитектурные элементы приобретают в высоковикторианское время.

Итак, нами были показаны истоки планировочных решений викторианского загородного дома; выявлены его особенности, в частности, живописность и асимметрия. Чрезвычайно сложная и изощренная структура викторианского загородного дома фактически исключает возможность следования традиции симметричного плана. Возникает весьма непростая задача композиционно связать основной блок с чрезвычайно растянутым служебным крылом. В поисках ее решения викторианские архитекторы могут опираться на опыт предшествующей, георгианской, эпохи с ее увлеченностью идеями

пикчуреска, предполагавшими живописное сопряжение разновысотных построек и создание эффектного композиционного силуэта.

Однако несмотря на существующую связь с георгианской традицией, викторианским архитекторам было достаточно проблематично напрямую заимствовать опыт своих предшественников. Призванные вместить значительное число обитателей, викторианские дома отличаются зачастую весьма внушительным масштабом. Это, также, как и желание обратиться к своего рода «золотому веку» в истории Британии, весьма часто приводит к выбору в качестве прототипа знаменитых памятников елизаветинского времени. Нами была выявлена определенная типология викторианских загородных домов и обозначены специфические проблемы, связанные с каждым из выявленных типов.

В итоге мы приходим к выводу, что требования репрезентативности, предполагавшие точное следование определенному историческому образцу вступают в неизбежное противоречие с современными представлениями о приличиях и комфорте, что неизбежно влечет за собой необходимость идти на компромиссы. В подобной ситуации оказывается как архитектор, перестраивающий старое аристократическое домовладение, так и проектировщик, начинающий строительство с чистого листа. Лишь в конце викторианского царствования происходит преодоление этой весьма противоречивой ситуации и поиск более свободных и, одновременно, простых планировочных решений.

ГЛАВА 4

Проблема стиля в архитектуре викторианского загородного дома

Архитектура викторианской эпохи говорит нам о людях, создававших ее больше, чем какой-либо другой период в истории архитектуры. Она делает настолько определенные утверждения по поводу жизни; она настолько самоуверенна и вульгарна, что никогда не оставляет у нас сомнений. Она никогда не терзалась, подобно архитектуре нашего времени, сомнениями по поводу стиля или вкуса. Викторианский архитектор знал, что он хочет сделать и, плохо ли, хорошо ли, делал это.

Р.Ф.Джордан²⁸²

В религии, литературе и философии средневикторианский период был веком сомнения. То же самое происходило и с архитектурой, даже лучшая викторианская архитектура пронизана духом неуверенности. Эта неуверенность и создала дилемму стиля.

Дж.М.Крук²⁸³

Мы намеренно поставили эпиграфами к этой главе два утверждения, на первый взгляд, совершенно противоречащие друг другу. Однако нам представляется, что они достаточно точно отражают ключевую антиномию эпохи. Подобное парадоксальное сочетание самоуверенности и нерешительности как особенности характера, менталитета эпохи, в том числе и в архитектуре, по сути дела, является закономерным последствием тех социальных перемен, о которых мы писали во 2-й главе. И аристократия, чье положение уже становится достаточно шатким, и средний класс, чье положение еще не стало достаточно прочным, нуждаются в активном самоутверждении, при этом выбор средств для подобного самоутверждения не вполне очевиден. В этой ситуации неудивительно, что стиль загородного дома становится зачастую своеобразной «лакмусовой бумажкой»

²⁸² Jordan R.F. Victorian Architecture. Harmondsworth, 1966, p.19.

²⁸³ Crook J.M. The Dilemma of Style: Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern. Chicago, 1987, p.98.

подобных общественных изменений. Как замечает британский автор, среди подавляющего большинства традиционных домов, чей «возраст» определить с первого взгляда бывает достаточно затруднительно, именно «загородные дома...выдают дату своего создания»²⁸⁴, неся на себя неизгладимую печать эпохи.

Вышеуказанные особенности общественной жизни не могли не оказать воздействия на стилистический облик викторианского дома. Ведь стиль в архитектуре частного загородного жилища никогда не носил случайного характера, он диктовался как сложным комплексом причин социального характера, так и особенностями личности заказчика. Вопрос о стилистике викторианской архитектуры весьма непрост, что, как мы видели, находит себе отражение в достаточно сложной системе терминологии, возникшей в британской научной литературе в связи с этим периодом.

Разумеется, полистилистику английской усадебной архитектуры возможно рассматривать в контексте общеевропейского историзма с его параллельным существованием нескольких стилистических тенденций в одном периоде. Р. Диксон и С. Мутезиус в своей монографии о викторианской архитектуре видят в ней следствие продолжающего существовать в это время романтического мировосприятия: «Загородный дом, более, возможно, нежели какой-то иной тип здания давал простор романтической фантазии: хозяин мог воскресить мир средневекового замка, эпоху Елизаветы I или итальянских Медичи или даже экзотического Востока»²⁸⁵.

Проблематику стиля затрагивает в своей монографии «Викторианский усадебный дом» и М. Жируар, где говорит о своеобразной «битве стилей»²⁸⁶. Интересны приводимые автором статистические данные, показывающие стремительное падение интереса к классическому наследию: в период с 1840 по 1844 год классическим был 41 процент построенных в это время усадебных домов, в следующем десятилетии, с 1850 по 1854 год, такие дома составляют уже всего 32

²⁸⁴ Кидсон П., Мюррей П., Томсон П. История английской архитектуры. М., 2003, с.318.

²⁸⁵ Dixon R., Muthesius S. Victorian Architecture. L., 1978, p.33.

²⁸⁶ Girouard M. The Victorian Country House. New Haven & L., 1985, p.52-53.

процента от общего объема усадебного строительства, наконец, между 1860 и 1864 годом всего 16 процентов. Среди причин таких изменений вкусов автор в первую очередь называет социологические: место классического стиля, ассоциирующегося теперь с сословным чванством, занимают такие периоды в истории национальной архитектуры как готика и эпоха Тюдор, являющиеся для выбирающего их джентльмена своеобразной декларацией о благонадежности. Причем выбор одного из этих двух стилистических направлений зависит от личности заказчика: «если он ощущает себя английским джентльменом, он склонится к выбору елизаветинского стиля, если же английским джентльменом- христианином – к выбору готики»²⁸⁷.

Однако попытки выявить национальную специфику этого процесса и найти некий «общий знаменатель» стилистических поисков викторианской эпохи периодически делаются. Так, оперируя уже известными нам терминами ранне-высоко- и поздневикторианская архитектура, П. Томпсон стремится дать каждому из этих периодов емкую характеристику именно с позиций формально-стилистического анализа. Он выделяет «ранний викторианский стиль, отмеченный серьезным историзмом и простыми материалами». Между 1850-ми и 1870-ми годами им отмечается «высокая викторианская фаза бунта против археологии, с предпочтением ярких цветов, контрастирующих материалов и грубыми, крепкими скульптурными формами», а в конце царствования Виктории «облегченный поздний викторианский стиль»²⁸⁸.

Насколько приблизительными, неточными оказываются такие определения, демонстрирует сам автор, который на той же странице еще ранее предлагает более подробную хронологическую шкалу, где каждому десятилетию соответствует мода на целый спектр разнообразных стилей: «...в 1840-х годах наиболее популярными были возрожденный греческий, романский, тюдоровский и елизаветинский, подражательный итальянский стили и археологически корректная английская украшенная готика. К 1850-м годам... возникла новая мода на эклектическую и истинную готику, заимствованную из итальянских, французских и немецких

²⁸⁷ Кидсон П., Мюррей П., Томсон П. Указ соч., с.307.

²⁸⁸ Там же.

источников, на свободный классический стиль, в котором смешивались ренессансные мотивы и готические формы, и на утяжеленное французское Возрождение. Эти стили продолжали применяться до 1870-х годов, но в конце 1860-х годов расположение вернулось к истинной английской готике, и внутри страны возникла мода на стиль «королева Анна». Всеобщим увлечением голландскими фронтонами были отмечены 1880-е годы, мода на пламенеющую готику и возрождение барокко захватила Англию в 1890-х годах»⁸. Очевидно, что подобная систематизация скорее способна внести окончательную путаницу в понимание ситуации, нежели ее прояснить, в связи с чем предлагается «дополнить стилистические фазы списком типов зданий», поскольку «для некоторых типов зданий существовали ясные стилистические предпочтения»²⁸⁹.

Последнее замечание не вызывает никаких возражений, однако, на наш взгляд, ни формально-стилистический, ни типологический подход к материалу, не в силах в достаточной степени пролить свет на проблему. Как уже было отмечено выше, нигде столь сильно, как на Британских островах эстетические проблемы не были увязаны с проблемами этическими. Соответственно, обращение к традиции, свойственное эпохе историзма, означало здесь обращение к определенным нравственным ценностям, и такие категории как классическое – внеклассическое, национальное - космополитическое и т.д. оцениваются именно с этой точки зрения.

И для официальной идеологии, и для общественного сознания империи, колоссальными темпами наращивающей в эти годы свою мощь, было весьма естественным желание опереться в качестве прецедента на такое историческое прошлое, которые можно было бы назвать своего рода золотым веком Британии. Но вот в том, какому историческому времени можно присвоить подобную характеристику и, соответственно, каким стилистическим языком следует выразить такую апелляцию к бывшему величию родины, неизбежно возникали расхождения.

²⁸⁹ Там же.

1. Викторианская архитектура в поисках национального стиля²⁹⁰

Готическое возрождение

Знаковым событием царствования стало сооружение Ч. Берри и О. Пьюджином здания Английского Парламента (1840-1876) в готическом стиле. Строительству предшествовал, разумеется, архитектурный конкурс, на котором были представлены многочисленные, разнообразные проекты. Выбор готики был своего рода эпохальным шагом против классической традиции. Невозможно объяснить случайностью тот факт, что самое крупное общественное здание Европы своего времени было выполнено в средневековом вкусе. В этом видится определенный вызов Континенту, желание противопоставить космополитическому, унифицированному языку классической архитектуры свое национальное своеобразие. Готика впервые позиционируется как официальный художественный язык Империи, своего рода идеологема, включающая в себя целый комплекс должных политических и нравственных представлений. Если раньше готицизмы при всей их популярности воспринимались в усадебном комплексе как исключение, пикантная деталь, и лишь отдельные оригиналы позволяли себе выстроить весь ансамбль в подобном стиле, то теперь такого рода архитектурный язык становится общераспространенной нормой. Интересно, что произошедшие изменения в отношении к готическому наследию, были хорошо заметны уже современникам. Ярким свидетельством этому служат страницы, посвященные

²⁹⁰ Содержание данного раздела частично отражено в статьях: 1. Рецепция и интерпретация средневекового архитектурного наследия в высоковикторианскую эпоху // Культура и искусство, 2018, № 10, с.57-63. 2. «Готический» стиль в усадебной архитектуре О.Пьюджина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2019, № 1, с.85-91 (0,3 п.л.) 3. Замковые формы в викторианской усадебной архитектуре // *Amant alterna Camenae*. Сборник статей к 60-летию И.И. Тучкова. М., 2017, с.588-595. 4. Стиль «Тюдор» в викторианской усадебной архитектуре // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2016, № 4, с.108-116 (0,4 п.л.) 5. Усадебный дом эпохи High Victorian как зеркало новых тенденций в общественной жизни Англии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2014, № 2, с.85-95 (0,5 п.л.) 6. Стиль и стили в архитектуре викторианского усадебного дома // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2016, № 3, с.114-124 (0,5 п.л.) 7. Английский загородный дом: развитие идеи власти и покровительства от эпохи абсолютизма к викторианскому времени // Исторические исследования. Журнал исторического факультета МГУ, 2015, N 2, с.115-126 (0,5 п.л.), а также в монографии: Викторианский загородный дом. Структура. Семантика. Стиль. Москва, БуксМАРТ, 2021, ISBN 978-5-907267-26-8, 320 с

истории готического возрождения в воспоминаниях архитектора Дж. Г. Скотта, где он четко различает «готические» постройки XVIII столетия, вроде усадьбы Строберри-хилл или готического храма в Стоу от современной ему викторианской готики²⁹¹. По мысли автора, новые тенденции впервые дают о себе знать в конце георгианского периода, т.е. в 1820-е годы, в первую очередь в области церковного строительства. Изданием, повлиявшим лично на него, стали «Образцы готической архитектуры» Пьюджина-старшего, отца прославленного архитектора. Именно благодаря этой книге, Дж.Г. Скотт еще в юности обратился к изучению национальной средневековой архитектуры, основанному, в первую очередь, на тщательнейших измерениях²⁹².

Идеи и представления, ассоциировавшиеся с образом готической архитектуры, в общем и целом очевидны: патриотизм, набожность, политическая благонадежность. Однако на практике существовало неисчислимое количество всевозможных смысловых оттенков. Личность владельца, его социальное положение, религиозные убеждения и т.д. накладывали неизгладимый отпечаток на общий облик дома.

Каковыми же в глазах викторианцев были особенности «готического стиля»? Развернутый ответ на этот вопрос дает в своей книге «Дом джентльмена» (1864) Р.Керр. Характеризуя читателю основные архитектурные стили, пригодные для использования при строительстве загородного дома, автор посвящает «готике» отдельную главу, где замечает, в частности, следующее: «Об особенностях готики применительно к жилой архитектуре в Англии можно говорить в достаточно абстрактном ключе. Она не ведет своего происхождения от сохранившихся средневековых построек этого рода, поскольку он не слишком распространен, и в основном сохранились университетские здания того или иного периода, он основан на английских образцах не более, чем итальянских, французских или германских. Характеристики его в настоящий момент таковы: преднамеренная нерегулярность плана; преднамеренное разнообразие по высоте; общий вертикализм силуэта; ...

²⁹¹ Scott G.G. Personal and Professional Recollections. L., 1879, p.107-108.

²⁹² Scott G.G. Op.cit., p.110-111.

такое недавнее новшество как наличие в кладке полос различного цвета; использование башенок для усиления эффекта вертикальности; использование в основном стрельчатой арки с той же целью ...использование грубого камня и кирпича...

Что касается местоположения дома, мы можем сказать, что такой стиль, безусловно, дает возможность самым законным образом применить живописные идеи в жилом строительстве; и что таким образом желательно, чтобы окружение соответствовало. Например, место, где находится дом, если оно не является живописным, должно быть искусственно преобразовано... ландшафт должен быть в английском или живописном стиле в целом, симметричная композиция... здесь едва ли будет к месту... Дикий вид гораздо больше подходит для этой цели: нависающий утес, глубокое ущелье, скалистый берег горной речки, мрачное морское побережье, ассоциации с образом далекой от цивилизации местности или мрачного горного ландшафта... Выбор масштаба здания связан с одной трудностью, – в наше время любое очень большое жилое здание в таком стиле будет казаться колледжем или монастырем, если не богадельней. И это, на самом деле, не вина самого стиля, но, его беда; очевидно ведь, что колледжи и монастыри являются его подлинными историческими моделями... С другой стороны, приходской дом в готическом стиле может быть несомненно приятным и весьма характерным; хотя даже здесь остается открытым вопрос, следует ли предпочесть этот стиль елизаветинскому... Стиль этот вполне может быть адаптирован к любой смете, от самой ограниченной до самой высокой.

Что касается характера декора, мало что здесь следует сказать. Для тех, кто равнодушен к причудливости, средневековье всегда будет предоставлять обильный материал для удовольствия... Здесь, однако, легко перестараться... археологи-ценители громко утверждали, что формы и конструкции средневековья идеально соответствуют нашим потребностям; но они не могут заставить публику согласиться с этим. ... нет необходимости вводить устаревшие средневековые детали в доме английского джентльмена...голые каменные или кирпичные стены, открытые балки, неокрашенные изделия из дерева... мрак, опустошение и

безобразия будут просто нелепы в теории и непригодны на практике. Что же касается, наконец, влияния готических форм на план дома, тут мы можем с радостью заметить, что ничто не может быть более удобным, чем свобода средневекового или готического типа планировки»²⁹³.

Переходя к рассмотрению конкретных примеров, хотелось бы отметить, что викторианские дома в средневековом вкусе чрезвычайно многочисленны и разнообразны. Внутри этого направления можно выделить целый ряд течений. В первую очередь, необходимо остановиться, безусловно, на работах О. Пьюджина, поскольку именно этот архитектор в своих теоретических трудах обосновывает целесообразность обращения к готической традиции и объясняет, каков тот ряд идей, который должен быть языком этой традиции выражен.

Главной идеей архитектора является стремление наглядно воплотить в усадебном доме миф о золотом веке старой доброй католической Англии, упорно принимаемый им за реальность. Его заказчиками становятся в основном представители аристократических католических родов, однако на практике далеко не все из них от души разделяют благочестивые настроения архитектора. Наглядным примером противоречия, в которое зачастую вступают намерения Пьюджина с реальным положением вещей, является усадьба Скэрисбрик Холл в Ланкашире (Scarlsbrick Hall, Lancashire, 1837-1845, RIBA 12331-12335, 3668-72, **Рисунок 61-66**).

Этот усадебный дом был задуман Пьюджином в соответствии с его представлениями о том, что он называл «old catholic mansion» (старой католической усадьбой). Сам хозяин, Чарльз Скэрисбрик, подобно лорду Шрусбери, Амбруазу Филиппу де Лилю и некоторым другим его заказчикам принадлежал к старому католическому роду. Молодой архитектор с энтузиазмом берется за дело.

В основе проекта лежит старое здание. Пьюджин исходит из идеи бережной реконструкции. Он обстраивает и переделывает существующий дом. Подлинная древность имеет в его глазах безусловную ценность, а уничтожить «живой

²⁹³ Kerr R. Gentleman's House, or, How to Plan English Residences, From the Parsonage to the Palace. L., 1865, p.370-372.

организм» уже функционирующего здания во имя эффектного композиционного решения немислимо. Любопытно, что дом был переделан в готическом вкусе еще в 1815 году в соответствии с модными в то время представлениями о живописном. Однако такого рода переделка выглядела в глазах архитектора недостаточной. Неслучайно, критикуя теорию пикчуреска (т.е. живописного), он упрекает ее сторонников в исключительном внимании к эффектной фасадной композиции и пренебрежении заботой о функциональности плана. В этом случае, по мысли Пьюджина, воскрешение средневековой архитектуры остается поверхностным, поскольку ограничено воспроизведением внешних форм и не предполагает интереса к связанному с ними образу жизни, зримым воплощение которого является его планировочное решение.

Однако на практике образ жизни владельца заметно отличался от сочиненного идеала. Скэрисбрик вовсе не был ни примерным католиком, ни радушным хозяином, щедро благодетельствующим окрестному населению. Он жил крайне замкнуто, что порождало всякого рода нелепые слухи о его одержимости страхами, безнравственном поведении и т.д. Его фигура несколько напоминает У.Бекфорда, оградившего себя в Фонтхилле высоким «барьером», т.е. стеной, призванной сделать свою жизнь в усадьбе абсолютно недоступной, непроницаемой для посторонних глаз.

Хозяину явно нравилось мистифицировать окружающих. Однако подозревавшие наличие «скелета в шкафу» соседи Скэрисбрика вряд ли могли догадываться, что тщательно охраняемая от их глаз тайна – великолепная художественная коллекция, хранившаяся в усадьбе. После смерти Скэрисбрика она была распродана на аукционе Кристи: 750 лотов живописи и еще более 500 лотов графики. Кстати, коллекция вовсе не была специфически средневековой, в основном в нее входили работы голландских и фламандских мастеров. Колоссальное состояние лэндлорда – 3 миллиона фунтов, полученные в результате операций по продаже земли, в основном шло на ее составление. Причины, заставлявшие успешного бизнесмена скрываться, очевидны. Его поведение плохо вписывалось в новую систему ценностей, четко разделившую область privacy от

области *publicity*, при которой частная жизнь есть тщательно охраняемая святыня, а «мой дом – моя крепость», но при условии исполненного по отношению к ближним долга.

Проект отличается своеобразной «стилистической честностью», поскольку выполнен целиком и полностью в духе одной эпохи. Выбор подобного решения объясним личными убеждениями архитектора, не терпевшего, как мы помним, никакой «лживости» в обращении с представлявшим в его глазах колоссальную нравственную ценность средневековым наследием. Скэрисбрик Холл – ранняя работа О. Пьюджина, один из его первых опытов как в области усадебного строительства, так и в области оформления интерьеров. Этим объясняется несколько нетипичное для архитектора решение данной задачи. В первую очередь это касается цвета. Если сравнить интерьерное решение Скэрисбрик Холла, например, с самыми известными интерьерными решениями Пьюджина в здании английского парламента, прежде всего обращает на себя внимание довольно мрачный колорит. Со временем «палитра» мастера значительно высветлится, здесь же преобладают темные тона. Вкупе с достаточно сложной и запутанной планировкой это создает впечатление некоего зловещего лабиринта, в котором одно помещение как бы плавно перетекает в другое.

Объединяет парадные комнаты дома обильное использование дуба очень темных оттенков. Это и балки потолка, и настенные панели. Полностью такими резными панелями с разнообразными сюжетными композициями покрыты стены так называемой дубовой комнаты. При этом любопытно, что, поскольку хозяин дома был коллекционером, и сферой его интересов было именно голландское и фламандское искусство XVII века, в его собрании находились подлинные памятники барочной деревянной резьбы этого времени. В интерьерах смешивались экземпляры коллекции и работы, выполненные уже в викторианское время так, что неискушенный зритель едва ли мог отличить одни от других.

Заметим, однако, что именно утрата этой коллекции в последующие годы не позволяет нам с полной достоверностью судить о том, как выглядели интерьеры при первом хозяине дома. Возможно, именно картины его собрания и являлись

теми красочными пятнами, которые несколько нивелировали излишней мрачный, темный колорит интерьерной среды. Впрочем, и здесь владелец усадьбы прибег к известной мистификации: написанные в его время картины стилизовались под старую живопись: именно так выглядит сохранившийся портрет, где Чарльз Скэрисбрик представлен с возлюбленной и детьми в костюмах гольбейновской эпохи. Находящаяся в крыле Комната Королей также украшена работами викторианского времени: наверху стены под потолком в аркаде представлены изображения английских монархов, ряд из которых сделан на основе сохранившихся изображений, а ряд создан по воображению, однако совершенно явно стилизуется опять же под живопись гольбейновского времени.

Центральным помещением дома, безусловно, становится Большой Холл. Просторное двусветное помещение снабжено большими окнами «елизаветинского» типа, размещенными в двух эркерах. Здесь, как и в других помещениях дома (например, в Комнате королей) мотив готической арки играет ключевую роль. В торце помещена обязательная для такого рода комнаты «галерея менестрелей». Если учитывать, что хозяин дома жил в одиночестве и отличался крайней необщительностью, становится ясно, что все великолепие этого огромного помещения было рассчитано отнюдь не на практические нужды владельца, оно воплощало собой чрезвычайно важные для Пьюджина утопические представления о том, каким должен быть истинный лэндлорд.

Скэрисбрик Холл – один из наиболее ранних сохранившихся образцов столь популярной впоследствии готической усадьбы. Именно в силу того, что это столь ранний образец, вероятно, он все же не вполне типичен для практики усадебного строительства викторианского времени. Отпечаток на этот дом наложила и личность архитектора, и весьма неординарная личность заказчика, который являлся джентльменом-знатоком, коллекционером, любителем изящного.

В интерьерах повсеместно присутствуют благочестивые надписи: «Аще не Господь созиждет дом всеу трудишася зиждущии» (Пс.126), «Хвалите Бога» и т.д. Они, так же как и гигантское помещение холла, и домашняя капелла, и возвышающаяся над всей округой башня призваны были продемонстрировать

должную модель поведения, имевшую на самом деле мало сходства с действительными интересами и устремлениями хозяина. Неудивительно поэтому, что капелла так никогда и не была построена, а башня сооружена много позже сыном О. Пьюджина Эдвардом после вступления в наследство сестры Чарльза Скэрисбрик Анны, при которой здание было расширено, в частности было полностью перестроено его восточное крыло. Таким образом, Скэрисбрик Холл в настоящее время являет собой, по словам Р. Хилл, «удивительную хронику изменения вкуса в девятнадцатом столетии»²⁹⁴, поскольку строительство дома растянулось фактически на три десятилетия, закончившись лишь в высоковикторианское время.

В отличие от Скэрисбрик Холла, проект, выполненный О.Пьюджином в имении еще одного представителя старого католического рода, Дж.Тальбота, 16-го графа Шрусбери, Элтон Кастрл в Стаффордшире (Alton Castle, Staffordshire, 1847-1851, **Рисунок 67-68**) целиком принадлежит одной эпохе. Дом был построен между 1847 и 1851 годом и составляет своеобразный архитектурный ансамбль со зданиями церкви, школы и богадельни, построенными архитектором по заказу графа несколько ранее, в 1840-1844 годах. Здание чрезвычайно эффектно расположено на вершине скалы. В своем проекте Пьюджин весьма удачно обыгрывает ландшафтные особенности: три архитектурных объема, капелла, служебное крыло и основной блок, оказываются расположенными на разных уровнях, достаточно автономными и словно бы прилепленными друг к другу.

На первый взгляд, подобное решение продолжает традиции пикчуреска, направления, в котором главным считалось достичь живописности фасадной и объемно-пространственной композиции. Однако это далеко не так. Пьюджин, как мы видели, был решительным противником этой теории. Главное, что вызывало в ней его возмущение, насколько мы помним, было обыкновение подгонять план под уже найденный архитектором живописный образ: нет ничего хуже, чем «когда здание построено в живописном стиле путем впихивания в него сколь возможно

²⁹⁴ Hill R. God's Architect: Pugin and the Building of Romantic Britain. Harmondsworth, 2008, p.183.

большого количества выступов и углублений, спусков и подъемов»²⁹⁵, - считал архитектор. Напротив, «архитектор должен показать свое искусство, превращая сложности, происходящие от необходимости создать удобный план во множество живописных красот»²⁹⁶.

Среди интерьеров Элтон Каствл особое место, безусловно, принадлежит двум важнейшим элементам викторианского дома: Большому холлу и капелле. К моменту работы над проектом у архитектора был определенный опыт в области церковного строительства, однако именно здесь у него появилась возможность выстроить культовое здание достаточно крупного масштаба. В данном случае речь скорее может идти не о камерной капелле, а о вместительной церкви, что вполне объяснимо тем, что в комплекс зданий, построенных здесь семейством Дж.Тальбота, входила и богадельня, таким образом храм был призван служить не только нуждам семьи. Осуществляя на практике идеи, изложенные несколькими годами раньше в «Истинных принципах христианской архитектуры», О. Пьюджин строит здание в соответствии со своими представлениями о традициях национального средневековья. Витражные стрельчатые окна и дубовые балки являются важнейшими элементами, определяющими стилистику интерьера. В помещении огромного холла основным является мотив стрельчатой аркады. Стрельчатая форма господствует также в оформлении ниш, дверных проемов и каминов. Каменная кладка из крупных блоков, использованная в интерьере, призвана созвать атмосферу аутентичности в здании, построенном на руинах замка двенадцатого века.

Однако в целом Элтон Каствл все же принадлежит уходящей романтической традиции и, в отличие от Скэрисбрик Холла, не будет порождать многочисленных подражаний в последующие десятилетия. Причиной тому, как нам представляется, своеобразные условия заказа, поставленные архитектору. Наряду с новым зданием граф сохранил старый большой господский дом, Элтон Тауэрс, в котором также

²⁹⁵ A. W. Pugin. Op.cit., p.62-63.

²⁹⁶ Ibid

Пьюджином были произведены многочисленные переделки, в частности создан великолепный Great Hall и капелла. Новая постройка была, по сути дела, своеобразной причудой аристократа, неким изящным излишеством, подобно знаменитому Чизик-хаус лорда Берлингтона. Для уходящего века подобного рода причуды были в порядке вещей. Но практичному викторианцу такое расточительство вряд ли пришлось бы по душе. Не изящная вилла, предназначенная для часов досуга, но огромный усадебный дом, способный удовлетворить потребностям большой семьи с многочисленным штатом прислуги – вот задача, которую новая эпоха ставит перед архитектором. По своему характеру здание опять-таки ориентировано не столько на памятники национальной средневековой архитектуры, сколько на европейские образцы. На связь этой усадьбы с архитектурой рейнских земель неоднократно указывалось в литературе²⁹⁷. Впрочем, «фортификационная мощь» ранневикторианских памятников покажется несерьезной, если сравнить ее с некоторыми «аутентичными» замками высоковикторианского периода, о которых речь пойдет несколько позже.

Еще один интересный случай целенаправленного использования средневековых форм как определенной идеологической программы – построенная архитектором У. Николсом усадьба Бэйонс Мэнор в Линкольншире (Bayons Manor, Lincolnshire, 1836-1837, **Рисунок 69-71**). Обычно о ней вспоминают в связи с А. Теннисоном. Семейная драма, разыгравшаяся в связи с тем, что Джордж Теннисон, дед поэта, завещал имение младшему сыну, оставив старшего ни с чем – хорошо известный факт.

Чарльз Теннисон превращается на весьма сомнительных основаниях в Ч.Теннисона д'Энкур: претензия на аристократическое происхождение, ни на чем не основанная (Теннисоны были фермерами и только дед нашего героя стал хирургом, вступив таким образом в polite society). Соответственно и облик поместья должен был воплощать идею старинного родового гнезда. Выбор форм не елизаветинской, а замковой архитектуры, непопулярной по описанным нами

²⁹⁷ Girouard M. Victorian Country House. New Haven and L., 1985, p.394.

выше причинам, объяснялся, таким образом, не только вкусами автора проекта (архитектор У. Николсон живо интересовался памятниками национального средневековья), но и потребностью заказчика в создании на территории поместья неких никогда здесь не существовавших на самом деле знаков исторической памяти.

Массивные формы башенных ворот, большой холл, снаружи походящий на готическую капеллу, наконец, общий силуэт дома с чередованием островерхих крыш и зубчатых башен – все это «подойдет любому из представителей высшей аристократии нашей страны»²⁹⁸, – восторженно восклицал один из сыновей хозяина. Для вящей выразительности на башню водрузили флаг, а в холле поместили рыцарский девиз «en avant». Оружие, изразцы и геральдические щиты украшали интерьеры. Гостившего здесь Бульвера Литтона облик поместья вдохновил на написание поэмы «Гарольд, последний король саксонский» (1848). Живописность композиции, напоминавшей декорации к произведениям В. Скотта, очевидно, была приоритетной по отношению к функциональности.

Зачарованный идеей воскрешения атмосферы средневекового владения, хозяин самолично входит во все детали проекта. Отлучаясь на время в Лондон, он фактически ни дня не проводит без того, чтобы не отослать детям очередное письмо с подробными наставлениями о том, что и как надо сделать в усадьбе. Ему чрезвычайно важно, чтобы все, что делается, было выполнено по его вкусу и разумению.

Готика в данном случае – наиболее адекватный язык, с помощью которого увлеченный игрой в местного феодала новоиспеченный «аристократ» пытается себя позиционировать. Впрочем, это неременное желание причислить себя к высшему сословию любопытно сочеталось у владельца с самыми, что ни на есть, левыми политическими взглядами, что еще раз свидетельствует о том, что его готические увлечения не имели ни малейшего отношения к официальной викторианской идеологии. Наблюдается интересная тенденция: выбор стиля связан в ряде случаев с попыткой выдать желаемое за действительное. Во многих случаях

²⁹⁸ Ibid, p.106.

заказчиком руководит желание навязать окружающим определенное мнение о социальном положении своей персоны. Так, если в усадьбе Скэрисбрик Холл (1837-1842) активно афишируемой ценностью становится мнимое благочестие владельца, то Теннисон маскирует свое вполне демократическое происхождение игрой в создание «древнего» родового гнезда.

В подобных случаях в архитектурном облике дома зачастую есть нечто нарочитое: так многочисленные благочестивые надписи в интерьерах Скэрисбрик Холл словно бы стремятся сделать идеи автора проекта совершенно очевидными, ясно читаемыми. Эта нарочитость может объясняться несколькими причинами. Во-первых, готическое возрождение на рубеже 1830-40-х гг. – явление только зарождающееся, и молодой архитектор должен предпринимать известные усилия, чтобы донести свои идеи до современников. То, что в дальнейшем будет восприниматься современниками как очевидное, в начале правления королевы Виктории было необычным новшеством, там, где достаточно будет легкого намека, сейчас необходимо подробное «объяснение». Во-вторых, проект Пьюджина – своего рода иллюстрация к его социальной утопии. Как всякого утописта, автора мало занимает то, насколько плод его фантазии соотносим с действительностью, коль скоро ему представилась счастливая возможность получить от заказчика фактически *carte blanche*.

Следует заметить, что, несмотря на то, что за Пьюджином совершенно справедливо сохранится слава родоначальника викторианского готического возрождения, его проекты не становятся неким неоспоримым эталоном для последующих поколений архитекторов, работающих в средневековом ключе. Причин тому несколько. В этой фигуре еще немало от дилетантов века-предшественника: увлеченность своими идеями зачастую может идти в ущерб комфорту и разумному жизнеустройству, что человеку эпохи позитивизма не может не представляться абсурдом. Неважно, что идеи эти теперь в первую очередь этические, а затем уже эстетические. Сколь бы ни важна была идеологическая составляющая в архитектурном замысле дома, она ни к какой мере не должна препятствовать удобству и рациональности проектного решения.

Некоторая нежизнеспособность нарисованной Пьюджином утопической модели связана еще и с тем, что автор усиленно призывает вернуться не просто к христианскому, но именно к католическому идеалу. Несмотря на произошедшее при Виктории уравнивание в правах с протестантами, католики все же остаются в Англии неким маргинальным явлением. Католик неизменно ощущал себя в этой стране в особом положении. Архитектурный язык проекта призван был эту особенность подчеркнуть. Неоднократно отмечавшийся авторами «церковный» характер светских построек мастера, на наш взгляд, точно отражает эту своеобразную ситуацию.

При всей своей видимой схожести со «средневековыми» родовыми гнездами последующих десятилетий рассмотренные нами ранневикторианские усадьбы вдохновлены несколько иными, нежели они, идеями. Так, в Скэрисбрик холл активно афишируемое благочестие продиктовано не стремлением продемонстрировать окружающим свою благонадежность (как это будет впоследствии), а скорее напротив: оно призвано выделить фигуру владельца из его окружения, подчеркнуть его инаковость, а она, в свою очередь, может в глазах окружающих послужить неким объяснением странного, замкнутого образа жизни владельца имения.

Особняком среди своего окружения стоит и фигура хозяина Бэйонс Мэнор. Как и Скэрисбрик Теннисон был дилетантом и коннесером: собирал этрусские вазы, голландскую и фламандскую живопись, писал и даже издавал свои поэтические произведения. Но в отличие от Скэрисбрика он был активной фигурой в общественной жизни своего времени: член парламента, занимавший леворадикальные позиции, резко выделялся на фоне основной массы заказчиков «средневековой» архитектуры, принадлежавших обычно к партии тори. Этим вероятно и объясняется тот факт, что ряд общих мест, отмеченных нами как типичные для усадебного дома викторианской эпохи, здесь либо отсутствует, либо «звучит» совершенно иначе, чем обычно. Так холл, об облике которого можно судить по сохранившейся старой фотографии, несмотря на достаточно внушительные размеры, выглядит камерным и изящным, а из множества башен ни

одна не напоминает церковную. Хозяин не разделял взглядов, характерных для своего времени и круга. Интересна последующая судьба дома: в результате опять-таки семейной распри он был заброшен и на протяжении долгих лет постепенно превращался в типичную замковую руину, последние остатки которой были снесены уже после второй мировой войны. Время и обстоятельства дополнили тот образ, к которому стремились его создатели.

При всей отмеченной нами противоречивости фигуры О. Пьюджина и неприемлемости его бескомпромиссных идей для значительной части английских заказчиков, его проекты вызвали ряд подражаний. Примером может служить усадьба Олдермэстон Корт в Беркшире (Aldermaston Court, Berkshire), построенная П.К. Хардиком между 1848 и 1851 годами. Скэрисбрик Холл был завершен Пьюджином за три года до начала строительных работ в этой усадьбе. Его влияние особенно заметно в том, что и здесь солирующая роль в архитектурном ансамбле отведена резко выделяющейся по высоте четырехугольной башне, своими формами, напоминающей церковную колокольню. Однако именно этот памятник дает нам возможность проследить, как идеи крупнейшего теоретика готического возрождения адаптируются ко вкусам обыкновенного заказчика-лэндлорда.

Собственно, «готицизмы» отходят на второй план, ограничиваясь главным образом эффектным мотивом башни. Кроме того, этот элемент оказывается самым «континентальным» и «космополитичным» во всей композиции. В целом же фасадное оформление здания в гораздо большей степени, чем в Скэрисбрик Холле ориентировано на весьма популярный National style, так называемый национальный стиль, не слишком привязанный к какой-либо исторической эпохе, но обладающий целым рядом ярко выраженных примет. В моду входит декоративная двуцветная кирпичная кладка, а островерхие кровли вместе с многократно повторяющимися силуэтами каминных труб задают вертикальный ритм, отчасти гасящий монотонную протяженность фасадов. Великолепная резная лестница запечатлена на литографии, выполненной Дж.Нэшем в 1849 году, то есть в то время, когда еще продолжалась отделка помещений дома. В целом же об интерьерах этого усадебного дома говорить сложно, поскольку здание давно

перестало использоваться как жилое, а с 2012 года пустует. Проекты реставрации дома начали разрабатывать 2017 году.

Архитекторам, работающим в «готическом ключе», нередко необходимо было адаптировать свои проекты не только к достаточно консервативным вкусам заказчиков, но нередко и к весьма скудной смете. Первые викторианские дома в готическом вкусе отличались, как правило, значительным масштабом. Однако со временем, когда мода на подобную стилистику широко распространяется, архитекторы с успехом применяют ее, выполняя проекты и для заказчиков со скромным достатком. Хорошим примером может служить Милтон Эрнест Холл в Бедфордшире (Milton Earnest Hall, Bedfordshire, 1853-1858, **Рисунок 72**), выстроенный в 1850-е гг. архитектором Уильямом Баттерфилдом для своего шурина, Б.Х. Стэри.

У. Баттерфилд – одна из ключевых фигур готического возрождения в Англии, однако он никогда не занимался усадебной архитектурой. Главным образом Баттерфилд проектировал церковные и общественные здания: церкви, школы, колледжи, больницы. Замкнутый и аскетичный, свою профессиональную деятельность он воспринимал как своего рода служение и не стремился вступать в напряженную конкуренцию, возникавшую в силу наибольшей доходности такого рода деятельности в области загородного жилого строительства. Милтон Эрнест Холл – единственное исключение, сделанное им по просьбе его родных, несмотря на то, что маститый архитектор не имел в этой сфере достаточного опыта.

Необходимость обратиться за помощью к профессионалу возникла у Стэри в 1853 году, когда обнаружилось, что купленный им старый дом совершенно непригоден для жилья и нуждается в полной перестройке. Оценив ситуацию на месте, Баттерфилд берется за разработку проекта, будучи связан достаточно скудной сметой. И здесь ему на помощь приходит его многолетний опыт работы с церковным заказчиком. Дело в том, что фактически всегда, проектируя церковь, архитектор попутно создавал проект дома причта (rectory), по своим масштабам примерно соответствовавший параметрам дома, который сейчас необходимо было перестроить. Церковь и приходской дом решались, естественно, в одном

стилистическом ключе: готика к середине столетия уже прочно ассоциировалась с образом набожности и благочестия.

Видимо этим и объясняется своеобразный эффект, производимый домом. В целом он напоминает воспроизводимый образец. Однако Баттерфилду совершенно необходимо было подчеркнуть иной, более высокий социальный статус владельца. В итоге возникает определенное противоречие между в целом достаточно простым и ясным планировочным и объемно-пространственным решением дома и его изощренным декором. В первую очередь архитектор стремится обыграть такую особенность дома как вертикализм композиции (два этажа плюс мансарда и цоколь при весьма компактном плане). Основным мотивом становится традиционная высокая островерхая кровля, украшенная мансардными окнами с причудливыми завершениями. Многочисленные каминные трубы создают дополнительный декоративный эффект и усиливают вертикальную доминанту. При этом Баттерфилд не злоупотребляет таким традиционным для викторианского дома элементом как башня. Лишь завершающийся островерхой кровлей многогранный эркер на восточном фасаде словно бы напоминает об этом архитектурном мотиве. Архитектор не скупится на использование таких специфически готических деталей как стрельчатая арка и квадрифолии. Особенно насыщен ими главный, северный, фасад. Не менее важную роль в создании декоративного эффекта играет и любимый Баттерфилдом прием полихромии, достигаемый использованием кирпича и камня разных оттенков. Этот прием получает особенную популярность после выхода в свет книг Рескина, восхищавшегося им у итальянских архитекторов.

Поскольку владельцы дома неоднократно менялись, а с 1968 года Милтон Эрнст Холл перестал быть частным домом, превратившись в гостиницу, интерьеры сохранились лишь частично. Однако старые фотографии дают возможность представить, что изначально собственно готических элементов в интерьере было не очень много. Самым «готической» в доме оказалась лестница с причудливым рисунком ее перил. Остальные же элементы (мебель, камин) не были специфически «средневековыми». Особенно характерны камин, где дерево в

сочетании с мрамором украшено минимальным количеством простых орнаментальных мотивов. Неслучайно впоследствии такой архитектор поздневикторианского времени как Ф.Уэбб особенно будет ценить проекты У.Баттерфилда за простоту и лаконизм решений.

В целом образ дома являет собой любопытный пример того, как постепенно трансформируется в викторианской архитектуре язык средневекового наследия. Помещенный в новый социальный контекст, он начинает звучать совершенно по-новому. В первые годы правления Виктории он зачастую ассоциировался с идеями высокого общественного положения и, соответственно, высокой ответственности. Отсюда его известная риторичность: огромный холл, возвышающаяся над округой башня (или даже целый лес башен) призваны были предельно ясно донести эти идеи до посетителя.

Со временем ситуация меняется. Указанные выше тенденции остаются в силе, однако появляются и новые: постепенно готика все больше воспринимается как язык церковной архитектуры, а ее формы ассоциируются не только с идеалами общественного служения, но все больше с личным благочестием владельца. Национальный стиль все больше становится не только официальным художественным языком Империи, но и личным вкусовым пристрастием тех, кто очарован образами национальной старины. Наиболее ярко эта тенденция проявляет себе в творчестве прерафаэлитов. В соотношении «частное – общественное» вновь происходит некоторое изменение: частный вкус и частные пристрастия исподволь утверждают свое право на существование.

На 1850-1860-е гг. приходится пик увлечения готическими мотивами в викторианской Англии. В это время она завоевывает себе фактически все области архитектуры. Колоссальный промышленный взлет приводит к невиданному строительному буму. И если прежде основным источником дохода английского архитектора был, как правило, частный заказ, то теперь проектирование общественных зданий становится областью, способной обеспечить надежный кусок хлеба. Возникают мастерские, в которых этот процесс поставлен на поток, самой крупной и известной из них становится фирма Дж.Г. Скотта.

Дж.Г.Скотт обладал, в первую очередь, исключительными деловыми качествами, позволившими ему организовать своего рода «бесперебойное производство». Проектирование церковных и общественных зданий, реставрация приносили фирме баснословный доход. Разумеется, в этой ситуации работа над проектами жилых зданий представляла для ее владельца второстепенную задачу. Тем не менее, был период в биографии архитектора, когда он достаточно активно занялся такого рода деятельностью.

Как же практически представлял себе Дж.Г. Скотт осуществление постулатов, изложенных в его книге «Заметки о светской и жилой архитектуре настоящего и будущего» (1857)? Ответ на этот вопрос дает заново спроектированный им усадебный дом Келэм Холл в Ноттингемшире (Kelham Hall, Nottinghamshire, 1858-1861, RIBA 20075, **Рисунок 35-38**). История строительства необычна. Этот старый дом неоднократно перестраивался. Последние перестройки приходились уже на викторианское время: так, в 1844-1846 гг. Э. Сэльвин пристроил к дому большое служебное крыло в стиле так называемой яковианской архитектуры, а в 1857 году Дж.Г. Скотту были заказаны очередные незначительные переделки. Однако в этом же году случился пожар, в результате которого здание пострадало настолько сильно, что, за исключением недавно выстроенного служебного крыла, нуждалось в том, чтобы быть выстроенным фактически заново.

Заказчик, Джон Генри Мэннерс-Саттон, герцог Ратлэнд (**Рисунок 34**), обладал достаточным состоянием, чтобы позволить себе немалый расход, связанный с подобным мероприятием, и Келэм Холл становится своего рода наглядной иллюстрацией к идеям, изложенным Дж.Г. Скоттом в своей книге. Он стремится доказать, что противники готического стиля напрасно упрекают его в том, что этот стиль подходит исключительно для церковного строительства, а будучи употреблен в жилой архитектуре, приводит к тому, что жилище становится неудобным, мрачным, плохо освещенным. Его задача – выстроить просторный, светлый и комфортный дом.

По части комфорта Келэм Холл действительно являл собой один из наиболее «продвинутых» домов в Англии. Газ, ватерклозеты и даже грузовой лифт

встречались в частном здании того времени достаточно редко. Интерьеры весьма просторны и светлы: размеры дома позволяли сделать помещения достаточно крупных размеров, а многочисленные окна обеспечивали прекрасную инсоляцию. Обилием оконных форм дом просто поражает: можно насчитать девять вариантов решения оконного проема.

Однако это разнообразие нельзя отнести к плюсам проекта. Стремясь противопоставить живописное разнообразие национального стиля «сухому» языку и «унылой» симметрии классической архитектуры, Дж.Г. Скотт достигает результата, при котором асимметрия кажется нарочитой, многообразие форм декора избыточным, и ни один из элементов композиции не способен играть доминирующей роли в ансамбле. Один из наиболее ярких примеров – часовая башня, которая должна была бы придать силуэту здания завершенный характер. Однако тяжелая четырехугольная трехъярусная башня с противоположной стороны «перетягивает» ее, превращая во всего лишь один из элементов фасадного декора.

Известный космополитизм архитектурного языка Дж. Г. Скотта особенно заметен в интерьерах дома, которые свидетельствуют о том, что автор проекта ориентировался не только на национальные, но и на итальянские и французские памятники. Есть некоторое противоречие между выполненными в национальных традициях фасадами и более «континентальными» по характеру интерьерами. Происходит это в силу того, что в это время наблюдается интересная трансформация готического стиля: он перестает ассоциироваться исключительно с национальным прошлым и национальным наследием. «Итальянизмы», активно входящие в моду после выхода в свет книги Дж. Рескина «Камни Венеции» (1853), хорошо заметны не только в фасадном оформлении, но и в интерьерном решении целого ряда усадебных домов.

Сам архитектор считал этот свой проект «скорее итальянским»²⁹⁹, нежели английским. Этот «староанглийский» дом, изобилующий такими модными «готическими» как стрельчатый проем и квадрифолии, внутри оказывается не слишком похожим на типичное викторианское жилище в национальном вкусе.

²⁹⁹ Scott G.G. Personal and Professional Recollections, p.212.

Стрельчатая арка и крестовый свод свободно сочетаются в его интерьерах с классической ордерной системой, а в ряде помещений они и вовсе исчезают. Так, один из внутренних дворов оформлен идущей по всему его периметру аркадой, где выделенные полосатой кладкой полуциркульные арки покоятся на спаренных коринфских колоннах, – архитектурный мотив, отсылающий зрителя к памятникам Италии.

Возможно, аристократический заказ оказал заметное влияние на выбор архитектурного решения дома, возможно, Дж. Г. Скотт имел малый опыт именно в области жилого строительства. Так или иначе, важнейшей чертой интерьерного решения дома является колоссальный масштаб его помещений, что на рубеже 1850-1860-х гг. выглядит уже некоторым анахронизмом и заставляет нас вспомнить об аристократических гнездах, выстроенных парой десятилетий раньше, в ранневикторианское время. Холодная официозность интерьеров лишает проект Дж.Г. Скотта важнейшего в глазах викторианского обывателя качества, уюта. Это тем любопытнее, что, как мы помним, задача, которую себе в этом случае ставил архитектор, была полемической: вопреки общераспространенному мнению доказать, что готический стиль пригоден отнюдь не только для храмового зодчества, а в выстроенном в подобном стиле доме жить удобно. Но как раз с точки зрения удобства проект Дж.Г. Скотта весьма уязвим. В старых аристократических домах наряду с парадными покоем обычно присутствует семейное крыло с комнатами более камерного масштаба. В Келэме его нет и, соответственно, нарушен столь важный в глазах викторианца баланс между представительскими функциями дома и потребностями владельца в частной жизни.

Особенным великолепием отличаются гостиная и музыкальный холл. В гостиной многочисленные зеркала с трехлопастным завершением в готическом вкусе, помещенные между окнами, а также великолепный мраморный камин создают нарочитое впечатление роскоши, что не отвечает ни уточненному аристократическому вкусу, ни ригористичным нравственным принципам викторианского времени. Мраморная колонна с золоченой композитной капителью, помещенная в центре гостиной, поддерживает готический свод,

украшенный готесковой росписью. Таким образом, готические и классические, италянизирующие элементы свободно комбинируются архитектором.

Такой тип помещения как присутствующий в проекте музыкальный холл становится все более популярным к концу викторианского царствования, являя собой воскрешение традиции георгианского времени, предполагавшей наличие музыкального салона в загородном доме. В то же время наименование «музыкальный холл», а не «музыкальный салон» характерно: это помещение в доме все чаще занимает то место, которое ранее принадлежало Большому холлу. Соответственно характер оформления интерьера наследует известные черты, присущие этому типу помещения. В Кэлеме это, прежде всего, великолепная готическая аркада, над которой помещена галерея. Обилие позолоты и готесковые росписи на стенах и сводах вместо дубовых панелей создают эффект, совершенно несходный с мрачноватой риторикой типичного «баронского» холла.

Еще один подобный проект Дж.Г. Скотта – усадьба Хэфодунос Хаус в Денбишире (Hafodunos House, Denbighshire, RIBA 53504-53511), выстроенная в 1861-1866 годах для Х.Р. Сэндбича, происходившего из семейства ливерпульских купцов, сделавших себе состояние в Индии. Здесь он в общем-то развивает те же архитектурные идеи и темы, что и в Кэлеме, но в более скромном масштабе и скорее на английский, нежели на континентальный лад. Э.Хаббард определяет характер этой постройки как «вдохновленной венецианской архитектурой»³⁰⁰. План, основу которого составляет трехэтажный главный объем, достаточно компактен. Мотив высокой башни с часами как своеобразной высотной доминанты композиции повторяется и в этом проекте. К зданию примыкают невысокое служебное крыло и зимний сад в готическом вкусе. Несколько «церковный» характер оформления интерьера холла с резной аркадой, в который в первую очередь попадал посетитель (здание серьезно пострадало во время пожара в 2004 году), выглядит в середине 1860-х почти анахронизмом и придает этому проекту достаточно консервативный характер.

³⁰⁰ Hubbard E. Clwyd: Denbighshire and Flintshire. Buildings of Wales. 2003, New Haven & L., p. 217-218.

Викторианские «замки»

Как уже было нами отмечено, для англичан XVIII столетия понятие «готика» ассоциировалось со средневековым наследием в целом, представление о котором было достаточно расплывчатым. Стилистической дифференциации внутри этого исторического периода никто не пытался делать: романская и готическая, церковная и замковая архитектура в равной степени могли вдохновлять архитектора, служить прототипом и обозначаться словечком «gothick»³⁰¹.

Однако постепенно ситуация меняется, и англичанин викторианской эпохи имеет гораздо более точное представление о национальном наследии эпохи средневековья. Если ранее готическими называли, например, замки Вэнбру, в которых нет на самом деле ни одного готического элемента, то теперь «замковая» архитектура представляет собой своеобразную стилистическую тему, заметно отличающуюся от собственно «готики» Пьюджина, несмотря на то, что эти сооружения иногда по-прежнему называют «Gothic mansion».

У замковых форм в английской архитектуре весьма сложная и запутанная история. На первый взгляд, представляется, что начало увлечения ими связано с парковыми затеями XVIII столетия, когда в английских усадьбах во множестве появляются так называемые sham-castles, замковые руины. Однако на самом деле первые обращения к этой теме относятся к значительно более раннему времени, эпохе королевы Елизаветы. В отношении этого времени уместно вспомнить вопрос, поднятый в свое время по отношению к «готической» архитектуре Англии Нового времени: «Revival or Survival»?³⁰² – «возрождение или пережиток»? Обилие больших окон замка Тэттершел в Линкольншире (Tattershall Castle, Lincolnshire), здания второй четверти XV столетия, уже заставляют зрителя сомневаться в реальности его оборонительной мощи, несмотря на существенную высоту увенчанных зубцами башен. Построенный же в елизаветинское время Уоллотон не оставляет ему никаких сомнений: перед нами искусная стилизация, сочетающая в

³⁰¹ Подробно о «готическом вкусе» в английской архитектуре XVIII столетия см.: Davis T. The Gothick Taste. Newton Abbot-London-Vancouver, 1974.

³⁰² Colvin H.M. Gothic Survival and Gothick Revival // Architectural Review (March 1948).

себе веяния новой, ренессансной, эпохи с намеренным использованием архаичных фортификационных элементов. В числе более поздних и менее известных примеров можно назвать Лалворт Касл (Lulworth Castle, Dorset, 1588-1609) и Болсоуэр Касл (Bolsover Castle, Derbyshire, 1608-1640). В предыдущей главе в связи с проблемой планировок уже рассматривался ряд «замков» XVIII – первой четверти XIX столетия. Отметим здесь лишь, что определенная мода на подобного рода формы успешно продержится вплоть до начала викторианского царствования: один из наиболее впечатляющих «замков» этой эпохи. Пенрин Кастл в Уэльсе (Penrhyn Castle, Carnarvonshire, 1827-1837) будет завершен как раз к моменту восшествия Виктории на престол.

В рассматриваемое же нами время у замковых форм весьма своеобразная судьба. Начало царствования Виктории ознаменовано, как мы помним, некоторым охлаждением к подобного рода архитектурным решениям, поскольку они вызывают ассоциации с целым рядом образов, совершенно неприемлемых для менталитета эпохи. Однако существует целый ряд исключений, связанных с именем Уильяма Барна. Любопытно, что этот архитектор, работавший вообще-то в разных стилистических ключах, становится первым протагонистом такого направления как Scottish Baronial. Обычно расцвет этого стиля относят к последним десятилетиям царствования королевы Виктории, в качестве ключевого памятника называя дом барона Крэгсайда в Нортумбрии. Однако фактически на полстолетия раньше такие постройки Барна в Шотландии как Очмэкой (Auchmasoy, Aberdeenshire, 1831) или Очтерэрдер (Auchterarder, Perthshire, 1832) положили начало этой тенденции. Впрочем, описанное явление носит ярко выраженный локальный характер, фактически не пересекая границ собственно Англии.

К середине столетия ситуация несколько меняется. Замковая форма становится не только вполне приемлемой, но даже в определенной степени популярной. В ней находит себе зримое воплощение известная британская максима: «Мой дом – моя крепость», что находит себе отражение в романе Ч. Диккенса «Большие надежды», где даже «маленький человек» сооружает свой миниатюрный замок из дерева. Вот как описывает автор дом Уэммика в Уолуорте:

«Дом Уэммика, маленький, деревянный, стоял в саду, фасад его вверху был выпилен и раскрашен наподобие артиллерийской батареи. Я, кажется, никогда не видел такого маленького домика, таких забавных стрельчатых окошек (по преимуществу ложных) и стрельчатой двери, такой крошечной, что в нее едва можно было пройти.

- Вон там, видите, настоящий флажок, – сказал Уэммик, – по воскресеньям на нем развеивается настоящий флаг. А теперь смотрите сюда. Я перешел по мосту, сейчас подниму его, и кончено, сообщение прервано.

Мост представлял собой доску, перекинутую через ров в четыре фута шириной и два глубиной. Но приятно было видеть, с какой гордостью Уэммик его поднял и закрепил, улыбаясь на этот раз не одними губами, а всем сердцем.

- Каждый вечер в девять часов по гринвичскому времени стреляет пушка, – сказал Уэммик. – Вон она там. Когда вы ее услышите, так, наверно, признаете, что это суций громобой.

Орудие, о котором он говорил, было установлено на крыше крепости, построенной из фанерной решетки. От дождя его защищало замысловатое брезентовое сооружение вроде зонтика.

- А позади дома, – сказал Уэммик, – не на виду, чтобы не нарушать картины укреплений... позади дома я держу свинью, и кой-какую птицу, и кроликов: еще я соорудил парничок и сажаю огурцы; за ужином вы сами убедитесь, какой у меня вырос салат. Так что видите, сэр, – сказал Уэммик и снова улыбнулся, но тут же серьезно покачал головой, – если мои скромные владения подвергнутся осаде, здесь черт знает, как долго можно продержаться – припасов хватит».

На вопрос Пипа, знают ли коллеги Уэммика о его жилище, он произносит слова, которые чрезвычайно точно передают мироощущение современников и соотечественников писателя: *«Нет; контора – это одно, а личная жизнь – другое. Когда я ухожу в контору, я прощаюсь с замком, а когда прихожу в замок, прощаюсь с конторой»³⁰³.*

³⁰³ Диккенс Ч. Большие надежды. 1861 (Перевод М. Лорие). Глава 25.
URL:<http://www.testarchive.ru/c-2085191-p16.html>.

Одним из наиболее ранних примеров «замкового» строительства становится Пекфортон Каствл в графстве Чешир (Peckforton Castle, Cheshire, 1844-1850, архитектор Э. Сэльвин, RIBA 20428-20431, 83724-83733, **Рисунок 20-23**). Уникальность постройки заключается в том, что лорд Толлмэш решил не ограничиваться введением в архитектуру дома отдельных замковых элементов, а осуществить добросовестную реконструкцию идеи средневекового замка. Вероятно, вдохновить его мог находящийся рядом, буквально на соседнем холме, подлинный средневековый памятник, Бистон Каствл. Однако викторианская постройка значительно превосходит свой прототип по размерам.

В предыдущей главе мы подробно останавливались на планировочной структуре здания, на наш взгляд, здесь налицо нетипичное для эпохи соотношение ее с фасадами. Обычно викторианский архитектор исходил из комфортно составленного плана, который фасадная композиция была призвана умело обыграть. Здесь же, как в эпоху романтизма, когда в моде была теория пикчуреска, заказчик, а вслед за ним, и архитектор исходят в первую очередь из живописного силуэта здания.

Однако есть и существенное различие с эпохой-предшественницей. Стремление создать некий романтический образ сочетается у человека эпохи позитивизма с потребностью в доскональной, дотошной исторической реконструкции. Следует отметить такую особенность интерьерной отделки замка, как предельная простота и лаконизм, присутствующая во множестве ее деталей: камин, лестницы и прочие элементы архитектурной композиции отличаются своеобразной брутальностью. Как нам представляется, важную печать на облик дома наложила оригинальная личность лорда Толлмэша. Его предельная добросовестность и серьезность всегда и во всем исключала возможность какой-либо игры, театрализации: взявшись строить замок, он строит его добросовестно, даже если это приводит к известному дискомфорту.

Результат не мог не оказаться несколько странным. В первую очередь дом был крайне неудобен в эксплуатации: он плохо протапливался, его массивные каменные стены никак не набирали и плохо держали тепло, а маленькие окна не

давали достаточного освещения. Кроме того, дом производил достаточно нелепое впечатление, побудившее Дж.Г. Скотта написать о нем издевательские строки: «Самое большое, тщательно, научно выполненное готическое строение современности – замок не только по имени, это не театральная декорация, какие было принято возводить двадцать лет назад, когда мрачные въездные ворота уравнивались обычно трехфутовой стриженной изгородью с противоположной стороны, а действительно тщательно построенная средневековая крепость, способная выдержать осаду армии Эдварда... Маскарад достиг своего апогея. Ученость и искусство, с которым проект осуществлен, внушают уважение к архитектору, однако я не могу не чувствовать значительной несправедливости в том, что ему была поставлена задача, столь далекая от реальности»³⁰⁴.

Особенность интерьеров этого замка во многом определяется его планировочной структурой и фасадным обликом. Так, причудливый многоугольный план привел к появлению помещений необычных конфигураций, а сравнительно небольшой размер замковых окон исключил возможность хорошего освещения. Надо заметить, что по своему характеру интерьеры неоднородны: архитектору пришлось идти на своеобразный компромисс, приспособив помещения дома под нужды весьма многочисленного семейства. Наиболее «аутентичными» получились главные помещения замка: Большой холл с резной готической аркадой и огромным камином, парадная лестница и восьмиугольная столовая с нервюрным сводом. Своеобразной чертой творческого почерка архитектора в интерьере можно считать своего рода «минимализм». Он избегает мелких деталей и стремится к предельной простоте решений. Использование в интерьере тесаного камня способствует впечатлению подлинности средневековой постройки, некоторой нарочитой грубоватости образа. Заметим, что эта тенденция получит значительное развитие в последующие десятилетия, получив соответствующее наименование *Muscular Gothic*, а самому архитектору данный проект создаст репутацию, позволившему получить доступ к такому престижному заказу как реставрация лондонского Тауэра (в 1853-1878 гг.).

³⁰⁴ Scott G. Op.cit., pp.14-15.

Дом лорда Толлмэша стоит особняком в архитектурной практике своего времени. Подобные замковые формы оказываются достаточно редким явлением в архитектуре эпохи, однако единичные случаи встречаются на всем протяжении царствования Виктории. Любопытно, что случаи эти всегда весьма примечательные, как скажем, замки Кардифф (Cardiff Castle, Glamorganshire, 1868, RIBA 5265-5268, 14155, 49274-49275, **Рисунок 2-7**) и Коч (Castell Coch, Glamorganshire, 1872, **Рисунок 8-13**) маркиза Бьюта (архитектор У.Берджес), оба архитектурных комплекса находятся сравнительно недалеко друг от друга в Южном Уэльсе, на земле, издавна принадлежавшей этому древнему аристократическому роду. В основе и того, и другого лежат подлинные средневековые строения, «реставрацией» которых по просьбе маркиза занялся У.Берджес. Мы намеренно взяли в кавычки слово «реставрация», поскольку, по современным понятиям, работы, выполненные архитектором, нельзя, безусловно, назвать таковой. Ни архитектор, ни заказчик вовсе не стремились к тому, чтобы исторически точно воскресить первоначальный облик зданий. Их задачей было скорее создать некую поэтическую фантазию на тему средневекового прошлого этих древних родовых гнезд. Подобного рода тенденция отнюдь не является сугубо английской: нечто подобное наблюдается в эти же годы и на Континенте, достаточно вспомнить хотя бы творчество Э.Виолле-ле-Дюка. Возможно, как замечает Э. Коул, что и на У. Берджеса повлияли впечатления, полученные архитектором во Франции от «многочисленных круглых башен поздних французских замков»³⁰⁵.

По мере того, как викторианская эпоха близится к своему завершению, строгий нравственный ригоризм начинает постепенно слабеть. Готическая архитектура остается для многих привлекательной, но она все меньше транслирует определенные нравственные идеи, ее выбор – дело частного вкуса. Как мы помним, молодой маркиз был новообращенным католиком, вдохновлявшимся идеями, высказанными Пьюджином в его «Истинных принципах христианской архитектуры». Романтизация средневекового прошлого, идеализация «старой

³⁰⁵ Cole E. (ed.). Concise History of Architectural Styles. L., 2003, p.205.

доброй католической Англии» были типичными чертами явления, известного в британской исторической литературе под названием «catholic emancipation». Однако навязчивое подчеркивание благочестия владельца, характеризующее проект Скэрисбрик холла, здесь совершенно отсутствует. Для Бьюта в его интересе к «готическому» совершенно явно эстетические ценности превалируют над этическими. В этом он оказывается близок кружку прерафаэлитов, именно в 1840-е годы начинающем свою деятельность. Апогея подобная тенденция достигнет в английской культуре спустя несколько десятилетий, уже в поздневикторианское время: достаточно вспомнить артуровский и дантовский циклы Д.Г. Россетти и особенно творчество Э. Берн-Джонса.

Хотя оба замка были выстроены в одно и то же время и в одном и том же вкусе, между ними все же существует известная разница, связанная с их назначением. Кардифф Каствл, находящийся на окраине города, с которым были связаны основные доходы семейства (порт Кардифф), был постоянной резиденцией маркиза, в то время как замок Коч, расположенный в достаточно глухом месте, стал местом его периодических, но кратковременных посещений в периоды досуга.

Этим и объясняется разница, в первую очередь, в интерьерном оформлении этих архитектурных комплексов. Кардифф весьма эклектичен, значительное число помещений в нем выполнено в экзотическом вкусе. В отличие от ряда весьма целостных домов (Скэрисбрик холл, Бэйонс Мэнор, Пекфортон Каствл, Шэдвел Парк, Тинтесфилд, Коч Каствл и многих других), Кардифф достаточно разностилен по своему архитектурному решению. Снаружи он напоминает своего рода феодальную твердыню: высокие крепостные башни соседствуют с островерхими шпилями, мотивы замковой архитектуры, таким образом, сочетаются с образами церковного зодчества. Однако, когда посетитель оказывается внутри, несколько суровый, аскетичный образ этого родового гнезда напрочь исчезает, необузданная демонстрация роскоши царствует повсюду.

«Реставрация» замка Кардифф растянулась на долгие годы. Начало было положено в 1865 году, когда архитектор У.Берджес провел обследование замка и составил записку о возможности его реставрации. Работы начались спустя три года,

в 1868 году и сначала (до женитьбы маркиза Бьюта в 1872 году) ограничивались переделкой интерьеров башни с часами, включавших в себя две курительные комнаты (зимнюю и летнюю), спальню и служебные помещения.

На входе в башню с галереи была помещена массивная дверь с металлической решеткой, открывая которую, посетитель оказывался в небольшом помещении с напольной мозаикой на мифологический сюжет. За ней находится обильно декорированная позолоченной резьбой дверь, открыв которую, можно было подняться в зимнюю курительную, затем в спальню, откуда лестница вела на самый верх, в летнюю курительную комнату.

Выполненная в очень насыщенной цветовой гамме, построенной на сочетании темно-красного и золота, она превосходит прочие помещения по богатству декора. Любопытный эффект создается за счет галереи, поддерживаемой массивными столбами с аллегорическими фигурами ветров. На уровне галереи идет ряд сплошных крупных окон с трехлопастным завершением, благодаря которым оттуда открывается эффектный вид на город и порт. На уровне же первого яруса окна, напротив, небольшие, с мелкой расстекловкой. Между ними, как и на стенах, помещены изразцовые панели с изображениями на мифологические сюжеты, выполненные по эскизам самого У.Берджеса. Их бледный колорит контрастирует с цветовой насыщенностью бордового фона, на котором помещены орнаментальные композиции, а также с обилием позолоты на решетке балкона, оконных рамах и огромном светильнике, выполненном в форме солнечного диска с фигурой Аполлона над ним.

В изразцовой технике был выполнен компанией «У. Симпсон и сыновья» знаменитый пол в виде средневековой карты, где в центре помещено изображение Земли в окружении небесных сфер, а также кораблей, фигур охотников и т.д. Однако главным украшением комнаты стал камин, для которого Т. Ничолс выполнил скульптуру амура и фриз «Летние забавы любовников». Этот сюжет и аналогичный ему на камине зимней курительной вполне соответствовали существовавшей в это время традиции, согласно которой такого рода комнаты воспринимались как исключительно мужские с царствовавшей там несколько

фривольной атмосферой.

Новый этап работ в Кардиффе начинается после женитьбы хозяина, когда перед архитектором встала задача превратить это холостяцкое гнездо экстравагантного эстета в удобный для семьи дом. Это потребовала полного пересмотра самой концепции реставрационных работ. Если раньше У. Берджес лишь приспособливал существующее здание к нуждам заказчика, то теперь, безусловно, нужно было сделать пристройки, позволившие бы разместить все необходимые помещения. В итоге в замке появилась так называемая башня Бьюта. Однако следует заметить, что специфика средневекового строения даже при наличии перестроек предполагала не вполне традиционное расположение комнат: их пришлось разместить в разных башнях, располагая друг над другом на нескольких уровнях.

Так во вновь возведенной Берджесом башне находилась столовая, над которой размещены будуар маркизы и спальня ее супруга, а также расположенный на крыше сад. В соседствующей с ней октагональной башне XV столетия лестница вела к так называемой чосеровской комнате, библиотеке и банкетному залу, расположенному на самом верху. Главным же украшением башни Герберта стала знаменитая арабская комната.

Одной из характерных черт этих помещений, отличающихся обилием декора, выполненного в самых разнообразных дорогостоящих материалах, является совершенно фантастическое решение потолков. В особенности выделяются в этом отношении столовая и арабская комната. Так в столовой причудливое сочетание кессонов и полукуполов наводит на мысль, что архитектор вдохновлялся впечатлениями, полученными им от поездки на Сицилию, в частности, от собора в Мессине. Еще причудливее выглядит потолок последнего из оформленных Берджесом уже непосредственно перед смертью в 1881 году помещений, Арабской комнаты. В это время так называемый мавританский стиль прочно входит в моду в Англии³⁰⁶. Самым ранним прецедентом его использования как правило считается Королевский павильон в Брайтоне, выполненный Дж. Нэшем еще в георгианское

³⁰⁶ Подробнее о влиянии исламского Востока на европейскую архитектуру: Conner P. *Oriental Architecture in the West*. L., 1979.

время. Однако новый этап увлечения восточной архитектурой связан с Всемирной выставкой 1851 года, где О. Джонсом был выполнен так называемый двор Альгамбры. Развитие археологии, исследовательского интереса к искусству и архитектуре исламского Востока также приводит к тому, что с 1860х гг. мавританский стиль начинает достаточно часто использоваться в архитектуре развлекательных сооружений, а также в оформлении интерьеров. Немаловажную роль сыграла также книга О. Джонса «Грамматика орнамента»³⁰⁷, где целые главы были посвящены мавританскому, арабскому и персидскому стилям. Обычно его использовали для оформления курительных комнат, однако поскольку курительные в Кардиффе были оформлены десятилетием раньше, а размер дома и материальные средства владельца позволяли ему не ограничиваться в количестве помещений, этой теме посвящена в замке отдельная комната.

Что касается каминов, здесь продолжается тенденция, впервые появившаяся еще в интерьерах башни с часами: они богато украшаются скульптурными композициями. Так, в столовой камин увенчан скульптурной группой «Сара и три ангела», а в чосеровской комнате наверху расположена фигура английского средневекового поэта. Камин же банкетного зала венчает миниатюрный замок, со стен которого выглядывает машущая платком всаднику женская фигура. Эта рыцарская сцена изображает одного из первых владельцев замка, графа Глостера, отправляющегося на войну.

Таким образом, средневековая тема в интерьерах замка, безусловно, присутствует. В банкетном зале она отображена не только в оформлении камина, но также и в сюжетах, которым посвящены росписи стен, а также стрельчатых арках дверных проемов и имитации веерных сводов, украшенных фигурками ангелов. Подобная же имитация позднеготических сводов сделана и на потолке октагональной лестницы. Следует заметить, однако, что несмотря на обилие средневековых мотив, банкетный холл Кардиффа начисто лишен оттенка торжественной суровости и мрачности. Напротив, обилие позолоты, светлые тона (дубовые панели использованы только в нижнем регистре) создают впечатление

³⁰⁷ Jones O. Grammar of Ornament. L., 1856.

праздничности и нарядности.

Великолепие и богатство отделки поражают зрителя своей изощренной изобретательностью: витражи, позолоченная резьба, богатая скульптурная декорация, сочетание изысканных пород камня, – все это вкуче придает интерьерам совершенно дворцовый характер. От помещения к помещению меняется «тональность», однако не меняется характер. Повсюду, от веерных сводов и стрельчатых арок холла вплоть до немислимых потолков, светильников и наборных паркетов курительных и арабской комнат, чувствуется вкус нувориша. Подчас создается впечатление, что разные темы проигрываются в одном стилистическом ключе: крылатый амур, венчающий собой надкаминный барельеф летней курительной комнаты «Летние забавы любовников», странным образом напоминает ангельские фигуры под сводами холла. Хозяин разворачивает перед потрясенным зрителем целую череду стран и эпох, стремясь поразить его все новыми и новыми эффектами.

Средневековому прошлому вряд ли принадлежит в этом ряду первенствующее место. Его наследие явно имеет в глазах владельца в первую очередь художественную, а не нравственную ценность, и в этом можно видеть некое предвосхищение поздневикторианского менталитета. Так, у живописца Э. Берн-Джонса христианские темы встречаются наравне с античными, трактуются всякого рода сюжеты совершенно однородно. Невольно вспоминаются слова, которые будут сказаны О. Уайльдом несколько десятилетий спустя: «Эстетика выше этики».

Особенность замка Кардифф в несколько расширенном количестве «экзотических» комнат: скажем, две курительные (летняя и зимняя) продиктованы явно прихотью, а не необходимостью. Причину, видимо, следует искать в том, что Кардифф строился как холостяцкое гнездо и долго был им, а «восточное» убранство «мужских» комнат было своего рода традицией. Впрочем, восточная тема отнюдь не был новшеством в английской жилой архитектуре. Британия как колониальная держава с интересом осваивала архитектурный язык завоеванных стран, англичане как первые в Европе путешественники с удовольствием усваивали

новые художественные впечатления. Таким образом, то, что мы видим в Кардиффе, с одной стороны, весьма типично для своей страны и эпохи. С другой стороны, далеко не каждый хозяин решался позиционировать эти идеи столь прямо и открыто. Ведь, по сути дела, интерьеры Кардиффа очень точно отражают личность маркиза Бьюта. Старый аристократ, подобно лордам-дилетантам века-предшественника, он с удовольствием предается своим пристрастиям и прихотям. Богатый промышленник, он, не стесняясь, демонстрирует свою баснословную роскошь. Сын своей эпохи, он все же с осторожностью оглядывается на соседей и не решается выразить ни того, ни другого в фасадном облике своей усадьбы, дабы не вызвать их неудовольствия.

Коч же гораздо более «аутентичен» и, в силу этого плохо приспособлен к комфортному обитанию в нем. Это своего рода причуда, прихоть аристократа, нечто, сродни тому, что было в английской культуре еще незапамятных времен известно под названием *hunting lodge*, охотничье угодье. Возможно, этим и обусловлен более скромный характер интерьерной среды этого замка. Во многом принципы его интерьерного декора схожи с теми, что мы наблюдали в Кардиффе, что вполне естественно, если учитывать, что начинал работу над проектом в 1872 году У. Берджес. Вопрос о личном участии архитектора в оформлении того или иного интерьера остается открытым с учетом того, что после его смерти в 1881 году работы в замке были далеки от завершения. Однако общая концепция решения интерьерной среды, безусловно, была разработана им, поскольку творческий почерк мастера прослеживается в основных помещениях замка.

В первую очередь, это, как и в Кардиффе, весьма своеобразная интерпретация средневековых мотивов, которая не оставляет ничего от привычной для предшествующей традиции ассоциации слова «готический» с понятиями «мрачный» и «зловещий». Так, холл построен на цветовом противопоставлении яркого изразцового пола, красноватых кедровых сводов и светло-золотистых изразцов, покрывающих камин и верхнюю часть стен. В сочетании со стилизованной под средневековые живописью на христианские сюжеты и украшающей камин статуей царя Давида интерьер производит впечатление

праздничности и нарядности.

Еще в более нарядном помещении мы оказываемся, проходя из холла в октагональную гостиную с гротесковой росписью, выполненной Кэмпбеллом и Смитом в 1888 году, и зонтичным куполом над готической аркадой галереи. Его роспись имитирует свод небесный с парящими на голубом фоне птицами, а ребра украшены резными фигурками бабочек. Необычное расположение комнат, так же, как и их причудливая конфигурация обусловлены, как и в Кардиффе, особенностями замковой архитектуры, к которым вынужден приспособляться автор проекта. Так на самом верху башни оказывается круглая комната леди Бьют с ее массивным полусферическим куполом, покрытым мелким растительным орнаментом. Готическая аркада на колоннах опоясывает комнату, в центре которой помещена кровать, декорированная хрустальными набалдашниками.

В целом в обоих замках просматривается тенденция, характерная для поздневикторианского времени: на смену добросовестному и серьезному изучению и воспроизведению средневековых мотивов в архитектуре приходит своего рода игровое отношение к ним. В обоих проектах У. Берджес причудливо сочетает самые разнородные элементы и материалы. Цель такого рода стилистических экспериментов – не как можно более достоверное воссоздание стиля и духи эпохи, а создание специфической фантастически-сказочной атмосферы, воссозданной по ее мотивам. Как и в случае с Пекфортон Каствл лорда Толлмэша, вскоре оказалось, что «подлинный» замок весьма неудобен для повседневной жизни. Собственно, подобная дилемма стояла в свое время еще перед хозяином Фонтхилльского аббатства, первой средневековой усадьбы, где сила образного воздействия достигалась ценой отказа от целесообразного архитектурного решения жилой среды.

Следует, однако, заметить, что эта тенденция отнюдь не была в английской архитектуре господствовавшей, и все же большинство «средневековых» домов сочетает в себе комфорт с образной выразительностью. Наиболее ярким примером в этом отношении является, на наш взгляд, дом барона Армстронга Крэйгсайд в Нортумбрии (RIBA 7559, 29365-2936602, 102186-102190, **Рисунок 44-51**). О

стилистической принадлежности этого здания существуют разные мнения. Так, Н. Певзнер и И. Ричмонд в издании, посвященном Нортумбрии, из многотомной серии «Здания Англии» называют его классическим примером «тюдоровского» стиля, критикуя архитектора за использование модного в эти годы приема фахверка, не соответствующего строительным традициям северо-востока Англии³⁰⁸. Дж.С. Керл пишет о Крэгсайде, как о «исключительной в своей живописности композиции»³⁰⁹, тем самым подчеркивая его связь с предшествующей традицией георгианского пикчуреска. Д. Дуган отмечает связь стилистики дома с архитектурой рейнских земель³¹⁰. На наш взгляд, совершенно очевидна взаимосвязь проекта с традицией *Scottish Baronial*, что не удивительно, учитывая, что дом находится практически в крайне северной точке Англии, практически на границе с Шотландией. Сам образ замка, живописно расположенного на вершине холма должен был вызывать соответствующие ассоциации.

Однако за асимметричной фасадной композицией дома, включавшей в себя стрельчатые арки и «елизаветинские окна», мощную четырехугольную башню и легкое фахверковое завершение щипцов скрывается здание, которое было обустроено согласно новейшим техническим достижениям. Это, по словам Н. Певзнера, «самое драматичное сооружение викторианского времени на севере Англии», в местоположении и фасадном облике которого есть нечто «вагнерианское»³¹¹, внутри оказывается светлым и очень комфортным домом, находящимся, как замечает Дж. Мордант-Крук, «в авангарде новомодного тренда»³¹². В отличие от Э. Блора, создавшего для барона Толлмэша почти аутентичный образ феодальной твердыни, пожертвовав в известной степени комфортностью жилой среды, Р.Н. Шоу проектирует дом с учетом всех новейших требований комфорта. Прекрасная освещенность помещений достигается наличием большого количества крупных «елизаветинских» окон на фасадах, а традиционное использование дубовых балок и настенных панелей не создает

³⁰⁸ Pevsner N., Richmond I. *Northumberland. The Buildings of England*. New Haven and London, 2002, p.244.

³⁰⁹ Curl J.S. *Victorian Architecture*. Newton Abbot, 1990, p.119.

³¹⁰ Dougan D. *The Great Gun-Maker: the life of Lord Armstrong*. Morpeth, 1991, p.118

³¹¹ Pevsner N., Richmond I. *Northumberland. The Buildings of England*. New Haven and London, 2002, p.244.

³¹² Crook J.M. *Rise of the Nouveaux Riches*. L., 1999, pp.70-71.

мрачного эффекта, поскольку уравнивается достаточно светлым оттенком стен и каминов.

Тенденция органично сочетать и перерабатывать в некое стилистически целостное решение элементы, принадлежащие к совершенно разным эпохам, находит отражение прежде всего в интерьерных решениях дома. Работа над интерьерами велась в два этапа. Первый относится к началу 1870-х гг., когда были оформлены библиотека, столовая, галерея и гостевые комнаты. После 1882 года, когда дом подвергся перестройке и расширению, были оформлены гостиная и бильярдная. За десятилетие, разделяющие эти два периода работ по отделке интерьера, произошли существенные изменения в творческой манере Р.Н. Шоу. Именно за это время он превращается в маститого архитектора, работающего в основном по заказам промышленной и банковской элиты. Вкусы заказчиков откладывают определенный отпечаток на его архитектурные решения. Если прежде он охотно сотрудничал с прерафаэлитами и в целом придерживался вкусов, достаточно близких к тем, которые были присущи адептам Эстетического Движения, то со временем их эстетические приоритеты оказываются все больше и больше чужды ему. По мнению М. Холла³¹³ и Л. Гривса³¹⁴, его вкусовые пристрастия все в большей степени склоняются в сторону ренессансного наследия.

Эта тенденция как в зеркале отражена в интерьерах Крэгсайда. Первые интерьеры, оформленные им в этом доме, отличаются сдержанностью. Для комнат этого времени характерны достаточно невысокие потолки и в целом не очень большой размер, что создает атмосферу камерности и уюта. Основной эффект достигается за счет противопоставления разнообразной фактуры материалов. Так, в библиотеке дубовые балки и панели в нижней части стен сочетаются с камином из египетского оникса и мебелью достаточно простых форм из эбенового дерева, обтянутой кожей и украшенной растительным орнаментом в восточном вкусе. Цветовая гамма этого помещения существенно оживлялась находившейся тут коллекцией китайского фарфора, а также собранием картин прерафаэлитов,

³¹³ Hall M. Victorian Country House. L., 2009, p.121.

³¹⁴ Greeves L. Houses of the National Trust. L., 2008, p.107.

перемещенным впоследствии в галерею.

Более «староанглийским» выглядел интерьер столовой, традиционно отделанный снизу доверху дубовыми панелями. Совершенно особое место занимал в этом месте так называемый *inglenook* (уголок у камина), явление, входящее в моду именно в эти годы. Огромная массивная каменная арка выделяет в комнате отдельное пространство перед камином. Внутри него помещаются с двух сторон скамьи со спинками, а свет попадает в это пространство через витражные окна, сделанные по эскизам У. Морриса.

Несколько позже, в 1872-1874 гг., в доме появляется картинная галерея, призванная вместить достаточно обширную коллекцию владельца. Главной ее особенностью стало использование стекол в потолке, позволявшее активно использовать естественный дневной свет. Впоследствии, при расширении дома, именно это помещение стало своего рода преддверием наиболее великолепно оформленной гостиной.

Расширение дома и появление в нем новых помещений было связано с тем, что в 1880е гг. Крэгсайд становится домом, в котором барон Армстронг живет постоянно. Оформленная в эти годы гостиная берет на себя роль, которую обычно в ранне- и высоковикторианское время принадлежала Большому Холлу. Это огромная парадная зала. В качестве ее возможного прототипа называли холлы разных старых английских домов, таких как Хэддон Холл в Дербишире³¹⁵, Доул Холл в Чешире³¹⁶, Хардик Холл и Хэтфилд Хаус³¹⁷.

Главным украшением этой комнаты стал гигантский каминный уголок, выполненный по рисункам помощника Р.Н. Шоу, У.Р. Летаби: ионические колонны поддерживают плиту, украшенную резной орнаментально-геральдической композицией, стилистически близкой эпохе короля Якова. Лепнина украшает и потолок, в центре которого, как и в галерее, сделаны стекла, поскольку гостиная вмещала в себя полотна расширявшейся коллекции хозяина. Значительно позже, в середине 1890-х гг., за гостиной, на месте бывшей

³¹⁵ Aslet C. Landmarks of Britain. L., 2005, p.385-386.

³¹⁶ Saint A. Richard Norman Shaw. New Haven and London, 2010, p.45. Saint A. Craggside. L., 1992, p.64.

³¹⁷ Pevsner N., Richmond I. Op.cit., p.245.

лаборатории Армстронга, были устроены бильярдная и оружейная, сформировавшие так называемый *smoking suit*, комнаты, в которых было разрешено курение. Хозяину, бывшему ярким противником этой привычки, пришлось уступить веяниям моды, делавшими такие помещения обязательными в доме.

В целом Крэгсайд оказывается памятником, на примере которого хорошо заметен переход к эстетическим принципам поздневикторианского времени, когда отношение к наследию заметно меняется: все реже мы сталкиваемся с прямой «цитатностью», все чаще архитектор создает некую свободную фантазию на тему определенной эпохи, страны, стиля. Эта тенденция наблюдается в фасадной композиции здания, но еще в большей степени в его внутренней отделке, причем последняя может быть вполне независимой от первой.

К образам средневековой замковой архитектуры Р.Н. Шоу обращался не раз, причем далеко не всегда, как в случае Крэгсайда, ему приходилось начинать с чистого листа. Предшествующая эпоха Георгов оставила, значительное количество домов, выполненных в манере, как тогда принято было говорить «*castellated gothic*» («замковая готика»), за прошедшие десятилетия они успели, как правило, изрядно обветшать.

Усадьба Флит в Девоншире (Flete, Devonshire, 1878-1880, RIBA 14136) представляла собой как раз такой случай, перед Шоу стояла задача обновить фасад здания и выполнить кое-какие перестройки. При этом дом не обладал стилистической целостностью: наряду с «готическими» элементами здесь было, например, «елизаветинское» крыло. Шоу пытается придать зданию некий целостный облик, и это ему удается благодаря тому, что все разнородные элементы композиции умело группируются вокруг внушительной замковой башни над входом. В интерьерах ему также удается обыграть излюбленные приемы пикчуреска как-то перепады уровней, сопоставление пространств разной конфигурации, перепады затененных и ярко освещенных пространств с таким искусством, что создается впечатляющий драматический образ. Поскольку впоследствии здание было переоборудовано под квартирный дом, в настоящий

момент невозможно составить себе детальное представление о его первоначальном интерьерном облике.

Перестройка Э. Пьюджином старого родового гнезда семейства Степлтон превратила в еще один викторианский «замок» усадебный дом в поместье Карлтон Тауэрс (Carlton Towers, Yorkshire, 1873-1875, **Рисунок 52-55**). В основе существующего сегодня здания лежит трехэтажный объем, построенный еще в 1615 году внучкой знаменитой Бесс оф Хардик. В течение двух столетий он неоднократно подвергался перестройкам, последняя из которых пришлось на 1770-е годы. Заметим, что уже в ходе нее в усадьбе появилась домашняя капелла, необходимая этому католическому семейству в стране протестантского большинства. Однако перестройка, которая планируется в середине века, отличается своим кардинальным характером. Пьюджин сохраняет существующий дом, но существенно видоизменяет его правую часть, где сконцентрированы три наиболее значимых элемента викторианского дома: башня, холл и капелла. Они отличаются необычно крупным масштабом: холл по размерам примерно идентичен левому крылу здания, уравновешивая его и способствуя формированию П-образной композиции, а с другой стороны огромной лестничной башни, под углом 90 градусов к нему расположена не менее внушительная по своим габаритам капелла.

Чрезвычайно интересно, на наш взгляд, проследить отличия, существующие между творческой манерой Пьюджина-отца и Пьюджина-сына. По нашему мнению, они являются своего рода лакмусовой бумажкой, дающее нам представление о том, как меняется в целом характер усадебной архитектуры в так называемый высоковикторианский период по сравнению с первыми годами царствования королевы. Как уже было сказано выше, период «High Victorian» – это своего рода зенит эпохи, период наивысшего расцвета в самых разных областях английской жизни и, в первую очередь, в экономической. Земельный и строительный бум является одним из его следствий. Вкладывая огромные капиталы в устройство новых или переустройство старых родовых гнезд, их хозяева заявляют свою претензию на определенное место в социуме. Поэтому

строящиеся в эти годы дома отличаются своего рода нарочитым акцентированием определенных идей языком архитектурных форм.

Огромный холл, вместительная домашняя капелла и высокая башня – уже хорошо известная нам по более ранним памятникам триада наиболее семантически нагруженных элементов. Однако у Э. Пьюджина, они звучат чрезвычайно декларативно. Неслучайно архитектор группирует их вместе и даже несколько противопоставляет блоку жилых помещений. В отличие от своего отца, ограничивавшегося, как правило (например, в усадьбе Скэрисбрик холл), одной башней, которая составляла высотную доминанту ансамбля, Пьюджин-младший вводит в свою композицию целый лес башен разнообразных высот и конфигураций. Достаточно сложно отыскать точный прототип, на который ориентировался мастер. Безусловно, он, подобно своему родителю, испытывал интерес к архитектуре Континента. Французские и фламандские мотивы не раз усматривались исследователями в архитектурном облике усадьбы³¹⁸, и в особенности ее башен с их высокими кровлями. Однако по сути дела автор проекта скорее стремится воскресить дух эпохи, нежели слепо скопировать какой-либо исторический образец. Любопытна судьба проекта. Наиболее важная, семантически нагруженная часть его, своеобразный «узел», включавший в себя капеллу, большой холл и гигантскую лестничную башню, так никогда и не была осуществлена. Излишняя риторичность архитектурного языка Э. Пьюджина, видимо, показалась заказчику не вполне уместной. Тем не менее архитектор в достаточной мере видоизменил облик старого дома, построенного еще в эпоху короля Якова, украсив фасадную композицию целым рядом эффектных башен.

Творчество Э. Пьюджина является для середины столетия своего рода анахронизмом, в эпоху позитивизма сохраняя романтический дух поэтизации национального средневекового прошлого. Особенно очевидным это становится, когда мы сравниваем работу архитектора с тем, что было сделано в усадьбе его преемником, Дж.Ф. Бентли, продолжившим работу над проектом после смерти Пьюджина в 1875 году. Бентли был одним из наиболее востребованных

³¹⁸Girouard M. Op. cit., p.351.

«готических» архитекторов своего времени. На его долю достается главным образом интерьерная отделка. Можно заметить, что в отличие от своего предшественника он оказывается в гораздо большей степени эклектиком, смело сочетающим «готику» с иными историческими стилями.

Архитектор начинает оформление интерьеров с восточного крыла дома, где ранее располагалась домашняя капелла с ризницей. Теперь их место займут картинная галерея, комната для игры в карты и знаменитая венецианская гостиная. Из этой анфилады парадных помещений через оружейную открывается проход в наиболее старую часть здания. Здесь архитектором были оформлены холл, капелла и кабинет, а также переоборудованное в библиотеку помещение гостиной на втором этаже. Несколько позже за парадной анфиладой, по другую сторону коридора появится ряд спален и бильярдная комната, интерьеры которых также будут оформлены Бентли.

Любопытно, что к середине 1870-х гг., когда начались интерьерные работы в Карлтон Тауэрс, у Бентли не было опыта работы над загородными домами подобного масштаба. Главным образом архитектор был знаменит своими проектами в области церковного строительства, что, на первый взгляд, должно было бы оставить своеобразный отпечаток на внутреннем облике усадебного дома. Однако в отличие от ряда рассмотренных нами выше проектов, интерьеры Карлтон Тауэрс вовсе не отличаются своим сходством с церковными. Напротив, они носят исключительно светский характер.

Среди них уникальное место принадлежит, безусловно, прославленной венецианской гостиной. Название комнаты связано с венецианским зеркалом, которое было найдено в доме в ходе работы над его отделкой. Эта случайность породила идею сделать венецианскую тему главной в оформлении помещения. Однако следует подчеркнуть, что подобное решение могло быть также связано и с тем, что как уже было отмечено, в увлечениях художественным наследием Италии акцент переносится с классического наследия на другие эпохи и стили.

Настенные панели гостиной украшены живописью, выполненной Уэстлейком, с изображением героев «Венецианского купца» У. Шекспира. Особенный эффект

создается стуквой декорацией стен, имитирующих тисненую кожу. Основной мотив живописного декора камина составляют геральдические и гротесковые мотивы, среди которых центральное место занимает огромная гербовая композиция. Обилие позолоты в декорации стен, камина и потолка придают интерьеру дворцовый характер. По своей изощренной роскоши убранство комнаты не уступает интерьерам Кардифф Касла, однако цветовое решение, предлагаемое Бентли, совершенно иное. В отличие от предельно насыщенных колористических сочетаний в проекте Берджеса, Бентли строит интерьер венецианской гостиной на изысканном сопоставлении мягких оттенков зеленого и розового с серым. Необычно и цветовое решение деревянных панелей: в отличие от остальных интерьеров дома, где использован дуб достаточно светлого оттенка, в венецианской гостиной черное дерево служит эффектной рамой, в которую словно бы инкрустирована живопись и предметы декоративно-прикладного искусства.

Соединенные двойными дубовыми дверями, украшенными резьбой, комнаты парадной анфилады образуют колоссальное целостное пространство. Находящееся за ней помещение оружейной решено совершенно иначе. Бентли пришлось учитывать заложенную в проекте Э. Пьюджина особенность этой комнаты с ее перепадом высот и, соответственно, ступенями, ведущими к лестнице и на галерею. В итоге вместо впечатления единого целого возникает эффект нескольких отдельных пространственных зон, камерный характер которых усиливается благодаря проходящему через витражные стекла окрашенному свету.

Влияния Континента

Интерес к Италии отнюдь не случаен. Когда речь идет об использовании викторианскими архитекторами форм средневекового наследия, в первую очередь речь идет, конечно, о наследии национальном. Естественно ожидать, что английские мастера будут скорее черпать вдохновение в легкодоступных им памятниках Британских островов, нежели в европейской архитектуре, находящейся по ту сторону Ла Манша. Однако существуют достаточно нередкие

исключения. Увлечение британских архитекторов наследием Континента, достигает своего апогея к концу 1850-х – началу 1860-х годов. Подобные впечатления не могли не отразиться на практике загородного жилого строительства.

Характерным примером усадебного дома, чей образ явно вдохновлен писаниями Дж.Рескина, может служить построенный Дж. Причардом Эттингтон Парк в Уорикшире (Ettington Park, Warwickshire, 1858-1863, RIBA 7022), чья стилистика скорее напоминает о памятниках Италии и Франции, нежели о национальном английском наследии. Дом был кардинальным образом перестроен архитектором для Э.П. Шерли в 1858-1863 гг., изменения в незначительной степени затронули его интерьеры, при этом кардинально преобразив его внешний облик. Сохраняя симметрию фасадной композиции, автор проекта внес в нее такие характерные «средневековые» черты, как высокие башни, стрельчатые окна и арки, острые шпицы кровель. Строивший этот дом архитектор совершенно очевидно вдохновлялся идеями Дж.Рескина, в частности его мыслью о фасаде здания как своеобразной «wall-veil» (буквально: стене-покрывале). Многочисленные «итальянские» черты проекта, такие как башня-кампанила, а также формы окон, аркады, парапетов и т.д. заставляют нас вспомнить о популярной именно в эти годы книге автора «Камни Венеции» (1853). В то же время в целом ряде деталей, например, в резьбе капителей совершенно очевидно просматривается влияние французской архитектуры. Влияние идей Рескина явно просматривается и в желании оживить фасадную композицию как многообразным скульптурным декором, так и использованием пяти видов камня, разнящихся по цвету и фактуре. Рескин, как известно, считал полихромия одним из важных приемов воздействия архитектурного образа на зрителя. Своеобразная полосатая кладка, получающая в это время распространение в викторианской архитектуре, безусловно, обязана своим происхождением флорентийским памятникам.

Влияние континентальных памятников также можно объяснить тем, что, безусловно, существовали связи британских архитекторов с их европейскими (в первую очередь французскими) коллегами. Так, построенный У.Е. Несфилдом

совместно с Р.Н. Шоу в графстве Шропшир для ливерпульского банкира Дж.П. Хейвуда Кловерли Холл (Cloverley Hall, Shropshire, 1864-1870) явно обнаруживает следы влияния идей Виолле ле Дюка, в особенности в архитектуре его башни. Дом подвергся значительной переделке в 1920-е гг., поэтому восстановить его первоначальный облик можно лишь благодаря сохранившейся архитектурной графике³¹⁹.

Достаточно много строил в духе итальянской средневековой традиции С. Теулон. Модная в середине столетия «полосатая» кладка с использованием кирпича разного цвета, разнообразные и причудливые формы проемов используются этим мастером в усадьбе Элветем Холл в Хэмшире (Elvetham Hall, Hampshire), построенном для лорда Кэлторпа в 1859-1862 гг. В спроектированном им несколькими годами позже для герцога Сент-Элбэнс доме в Бествуд Лодж в Ноттингемшире (Bestwood Lodge, Nottinghamshire, 1862-1864, RIBA 10314) архитектор, как это модно теперь, обращается через голову некогда популярной в Англии позднеготической традиции к более ранним периодам существования этого стиля. Объемно-пространственная композиция носит нарочито неуравновешенный, асимметричный характер. Кладка, сочетающая красный кирпич и камень, придает фасадному решению дополнительную декоративность. В интерьерах витражи и обилие скульптурного декора создают впечатление некой нарочитости и перегруженности композиции. Помещение холла для слуг настолько походит на церковь, что это вызывало недоумение уже у современников. В общем Теулону можно назвать, пожалуй, самым эклектичным из викторианских архитекторов, работавших в готическом вкусе. Не менее «континентальным» выглядит и создававшийся в эти же годы Дж.Л. Пирсоном для Р.В. Хипписли проект усадьбы Квер Вуд в Глостершире (Quar Wood, Gloucestershire, 1857). Особенно показательна башня с ее высокой кровлей и открытой лоджией-галереей.

Многочисленны случаи, когда не вся усадьба, а отдельные ее элементы вдохновлены средневековым наследием Континента. Достаточно упомянуть уже

³¹⁹ . Подробно о Кловерли холле см. статью Г.-Р.Хитчкока: The Country Seat (ed. Colvin & Harris). L., 1970, p.252-261

рассмотренное нами имение Скэрисбрик Холл в Ланкашире, где выстроенная по проекту Э. Пьюджина главная башня явно имитирует формы французской средневековой архитектуры, а также башни замка Коч маркиза Бьюта, которые еще современники сравнивали с замковыми постройками Германии³²⁰. Расширение арсенала образцов для заимствования в области средневековой архитектуры за счет появляющегося сейчас интереса к малоизвестным доселе англичанам эпохам и памятникам знаменует собой новый этап готического возрождения на Британских островах. В своих воспоминаниях Дж.Г.Скотт иронично описывает, как открытие все более ранних пластов средневекового наследия приводит к тому, что начинаясь почти как «ересь», увлечение подобного рода материалом постепенно становится столь же «каноничным» и повсеместным, как было в свое время увлечение перпендикулярным стилем. По словам автора, многие «считали необходимым превзойти друг друга в отрицании своей старой веры и стремлении применить наиболее ранний стиль в своих постройках»³²¹.

Стиль Тюдор и староанглийский стиль

Готика, как мы видели, первая из внеклассических стилей завоевывает себе право на существование в архитектуре усадебного дома. Однако в череде «национальных стилей» не ей будет принадлежать первенствующее место. Причины этому достаточно очевидны. Если эпохой-предшественницей именно она воспринималась как выражение национального начала, которое можно противопоставить универсальному языку классики, то теперь современники открывают для себя целый ряд явлений истории архитектуры, которые с большим правом могут претендовать на эту роль. В отличие от готики, и стиль Тюдор, и стиль королевы Анны, например, представляют собой специфически британское явление.

Справедливости ради следует отметить, что вопреки распространенному

³²⁰ Существует мнение об их французском генезисе. См. Banerjee J. Castle Coch, Tongwynlais, North Cardiff, by William Burges. URL: <https://victorianweb.org/art/architecture/burges/11.html>.

³²¹ Scott G.G. Personal and Professional Recollections, p.206.

мнению, своеобразное «открытие» тюдоровской эпохи было сделано не в годы царствования Виктории, а несколько раньше, в георгианский период. В 1820-е и 1830-е гг. Т.Ф. Хант публикует ряд книг, в которых провозглашает этот стиль наиболее приемлемым для проектирования домов причта³²², этот автор, кстати, впервые употребляет выражение «Old English», ставшее устойчивым и весьма распространенным с 1860-х гг., особенно применительно к работам таких архитекторов как Р.Н. Шоу и У.Э. Несфилд. А памятники этой эпохи появляются в серии гравюр, выпущенных Дж.Нэшем в самом начале викторианского царствования, «Постройки Англии старого времени» (1839)³²³.

Готический стиль, не теряя своей актуальности на всем протяжении царствования Виктории, все более и более воспринимается как пригодный главным образом для церковного строительства. К середине столетия в готическом вкусе строят, как правило, либо исключительно набожные семейства, либо отпрыски старых католических родов. Обычно же лэндлорды, желающие придать своему жилищу более светский и менее мрачный характер, предпочитают обращаться к традициям елизаветинской и, шире, тюдоровской архитектуры. Эта эпоха оказывается для викторианцев особенно привлекательной еще и потому, что именно за ней прочно закрепилась слава золотого века Британии, времени, когда зарождается феномен великой Империи, а культура страны достигает в известном роде своего зенита. Образ архитектурного сооружения, выполненного в подобном стиле, замечательно соответствовал господствовавшему в викторианском обществе идеям национального самосознания, чрезмерно возросшего в эту эпоху. Его светскость оказывалась, в известной мере, благонадежнее религиозных коннотаций готического стиля, способных, благодаря писаниям О. Пьюджина, вызвать ассоциации с католичеством, всегда столь опасные в этой стране.

Обращаясь вновь к книге Р.Керра как к важнейшему источнику по истории викторианского жилого строительства, обнаруживаем, что автор характеризует этот стиль следующими словами: «Елизаветинский стиль был просто английской...

³²² Hunt T.F. Designs for Parsonage House, Alms Houses etc. L., 1827.

³²³ Nash J. The mansions of England in the olden time. NY., 1912 (1st ed. 1839).

адаптацией того, что изначально было церковным, а именно средневековым или готическим стилем... Единственное радикальное различие стиля должно было быть найдено в отношении определенного заимствования итальянских лепных украшений в сочетании со старыми устоявшимися принципами английского проектирования.

...окна, важная примета стиля, какими бы широкими и высокими они ни были, не могут сравниться по комфорту с нашими современными створчатыми окнами, они разрезаны на небольшие отсеки... С другой стороны, высокие шахты дымохода очень удобны в эксплуатации. Высокие крыши также полезны внутри и эффективны снаружи. Столярные работы того времени, конечно, сильно отстают от того, к чему мы сейчас привыкли, и им нельзя подражать ради подлинности без серьезных возражений на практическом основании. То же самое можно сказать и о других вопросах отделки, относящихся к стилю. Но в большинстве моментов общего порядка и выразительности можно похвастаться тем, что модель английского архитектурного языка, выпущенная триста лет назад, оказывается как никогда пригодной для использования в настоящее время...по крайней мере, в Англии, и, в силу ее исключительно живописного мотива, бесконечно способна к адаптации к каким-либо конкретным особенностям внутреннего плана, диктующим внешнюю форму»³²⁴.

«Отголоски» известных елизаветинских памятников звучат во многих усадьбах высоковикторианской поры. Особенной популярностью в качестве образца для подражания пользовался Уоллотон. Образом этого дома вдохновлялся Бэрри в усадьбе Хайклер в Хемпшире (1842-1844), Пэкстон и Дж. Стоукс в усадьбе Ментмор Тауэрс в Бэкингемшире (1852-1854). А не менее прославленному елизаветинскому поместью Берли Хаус обязан идеей своего проекта в Хэрлекстон Мэнор, Линкольншир (1834-1855) Э. Сэльвин.

Однако любопытно, что и О. Пьюджином был создан проект в подобном роде: Элбери Парк в графстве Саррей (Albury Park, Surrey, 1846-1852, RIBA 99747).

³²⁴ Kerr R. Gentleman's House, or, How to Plan English Residences, From the Parsonage to the Palace. L., 1865, p.346-347.

Здесь, как и в случае со Скэрисбрик Холлом, архитектор должен был перестраивать уже имевшийся в наличии дом. До Пьюджина последняя его перестройка была произведена в 1800 году Дж.Соуном. В 1819 году усадьбу приобретает мистер Драммонд, банкир, видная фигура политической и религиозной жизни своей эпохи. Драммонду принадлежала одна из ключевых ролей в секте Э. Ирвинга, так называемой «Католической Апостольской Церкви», являвшейся одним из харизматических направлений в английском протестантизме. Таким образом, поместье становится одним из центров молитвенных собраний ее адептов.

Работа Пьюджина главным образом сводилась к переделке фасада дома в наименее популярнейшем в это время тюдоровском стиле. Надо заметить, что фактически все детали фасадного декора, использованные архитектором, заимствованы им из реальных тюдоровских построек: зубцы, щипцы, каминные трубы и т.д. В целом композиция дома выглядит не совсем удачно, несколько странное впечатление производит, например, лес труб, возвышающихся над кровлей (их всего 63) Все это заставило Р. Хилл³²⁵ предположить, что дом строился фактически без участия архитектора, под присмотром его многолетнего помощника Дж. Майерса. Утверждение достаточно спорное: даже если дело обстоит именно таким образом, следует заметить, что Майерс к этому времени давно сработался с Пьюджином, архитектор ценил мастера за способность чрезвычайно точно проводить в жизнь его проекты.

Впрочем, следует принять во внимание, что елизаветинский стиль отнюдь не характерен для Пьюджина, в то время как можно назвать целый ряд архитекторов, для которых именно он становится своеобразным «коньком». Популярность его, помимо уже названных выше причин, объясняется, на наш взгляд, тем, что данный стиль обладал универсальным характером. Набор типичных для него элементов достаточно ограничен, однако архитектурная практика викторианского времени наглядно демонстрирует нам, что, зависящий от композиционного решения образный спектр, ими создаваемый, чрезвычайно широк.

³²⁵ Hill R. God's Architect: Pugin and the Building of Romantic Britain. Harmondsworth, 2008, p.501.

Так, в Хэрлэкстон Мэнор в Линкольншире (Harlaxton Manor, Lincolnshire, 1831-1837, Э. Сэльвин; 1838-1844, У. Берн, **Рисунок 14-18**) тесное нагромождение башен разнообразного масштаба и конфигурации вкупе с многочисленными ризалитами, завершенными типичной для национальной архитектуры островерхой кровлей, создают образ, который не только не противоречит отдельным «барочным» элементам архитектуры, но, напротив, позволяет чрезвычайно органично включить эти детали в композицию дома. Изначально дом задумывался как типичная «тюдоровская» усадьба, что вполне соответствовало наимоднейшим тенденциям своего времени. Позже, в процессе реализации проекта, у хозяина появлялись все новые и новые идеи. Отделка помещений затянулась на долгие годы, и дом все больше и больше терял ту стилистическую целостность, которая присутствовала в первоначальном проекте.

Невозможно с точностью определить, кто из архитекторов, участвовавших в создании усадебного дома ответственен за то, что он в итоге превращается из «тюдоровского» в «барочный». Своеобразный перелом происходит, очевидно, в середине 1830х гг. В 1835 Э. Сэльвин, архитектор, занимавшийся проектированием Хэрлэкстона, отправляется в поездку по Баварии. Логично предположить, что свои впечатления, полученные от церковной архитектуры южнонемецкого барокко, он отразит затем в интерьерах дома. Определенное сходство с интерьерами мюнхенской *Asamkirche* действительно прослеживается³²⁶. Однако здесь возникает одно осложнение: с 1837 года Сэльвин перестает появляться в Хэрлэкстоне, а его место после краткого периода, в который хозяин обращался за консультациями к Э. Блору, займет У. Берн. В то же время отделка интерьеров продолжалась по сути дела вплоть до смерти хозяина и никак не могла быть закончена к 1837 году. Гипотеза, что дизайном интерьеров занимался шотландский архитектор, имеет право на существование, однако вызывает сомнения в силу того, что их стилистика не имеет ничего общего с сухой манерой У. Берна. Можно, безусловно, предположить, что существенную роль в интерьерных решениях сыграл молодой помощник архитектора, Д. Брайс, который впоследствии прославится именно

³²⁶ Girouard M. Op.cit., p.98.

своим пристрастием к барочным формам. Однако документального подтверждения этому нет.

Причину стилистических трансформаций интерьерной среды можно усмотреть, конечно, в том, что Г. Грегори поменял в процессе строительства архитектора. Однако, на наш взгляд, это означало бы спутать причину со следствием: джентльмен именно потому меняет архитектора, что предложенный Э. Сэльвином проект недостаточно удовлетворяет его. В целом интерьеры становятся все более и более барочными. Причем очевидно, что архитектор опирается не столько на национальные, сколько на «континентальные» образцы. Это неудивительно, если учитывать, что барокко все же воспринимается как нечто чуждое национальной традиции усадебного строительства. Ведь богатое наследие К. Рена, одного из протагонистов барочной стилистики в Англии, включает фактически все области архитектуры за исключением жилой. А поместье Уилтон (Wilton, Wiltshire) и затем великолепные усадьбы Дж. Вэнбру, самого барочного архитектора Англии: замки Хауард и Бленэм, – остаются значимыми исключениями на фоне достаточно компромиссных и провинциальных форм североевропейского барокко, царствующих в усадебном строительстве Британии на рубеже XVII-XVIII столетий.

В то же время следует заметить, что известное увлечение стилистикой барокко и рококо в оформлении интерьеров наблюдается в Англии еще с 1820-х годов. Мода на так называемый стиль Людовика XIV продержится достаточно долго, и еще на Всемирной выставке 1851 года будут представлены многочисленные образчики такого рода в области мебели и интерьерного дизайна. Таким образом, нельзя сказать, что барочные интерьеры Хэрлэкстон Мэнор – исключительно плод капризной фантазии его владельца, безусловно, его выбор не в последнюю очередь был продиктован соображениями моды.

Важно заметить, что интерес к наследию барокко у архитекторов, строивших Хэрлэкстон, не ограничивается лишь копированием отдельных мотивов, сам подход к форме, системе пропорций выдает прекрасное знакомство с наследием европейского барокко. Так, входной вестибюль (entrance hall) дома впечатляет,

прежде всего, тяжелой пластикой своей массивной аркады. Собственно, здесь невозможно говорить о каких-либо специфически барочных деталях. Эффект достигается прежде всего укрупнением и утяжелением пропорций, впечатляющим масштабом и своеобразной пространственной игрой, когда один и тот же элемент (аркада), повторяясь в пространстве несколько раз, усиливает ощущение глубины и приковывает зрительский взгляд к находящейся в глубине парадной лестнице. Кроме того, пространство оказывается сложно структурированным: пологие ступени ведут к невысоким чугунным перилам, за которыми, собственно и начинается многослойная система аркад. Детали отличаются своего рода гиперартикуляцией: волюты, капители выделяются не только гигантскими размерами, но и особенной пластической резкостью форм.

Однако входной вестибюль – это лишь своего рода скромная прелюдия к великолепию, открывающемуся зрителю при входе в парадную столовую. Здесь лепнина потолка, очевидно изначально задуманная в подражание тюдоровским образцам, многократно превосходит их по интенсивности своей пластической насыщенности, продолжаясь в завершающей стену барельефной композиции с орнаментально-геральдическими мотивами. Камин же превращается в монументальное двухярусное сооружение, оформленное декорированными колоннами, создающими, наряду с включенными в композицию гербами причудливую ритмическую композицию, которая завершается раскрепованным антаблементом с венчающей его скульптурной группой.

В доме уже наличествует становящийся типичным для загородных домов викторианского времени Большой Холл (Great hall), однако, несмотря на то, что здесь присутствуют обычные для этого помещения материалы (дубовые панели и резные балки) и формы (так называемая галерея менестрелей в торце), помещение отнюдь не напоминает по своему характеру достаточно мрачные так называемые баронские холлы (Baronial hall) более позднего времени. Здесь нет ни одной готической детали, которые впоследствии так любили использовать викторианские архитекторы. При этом присутствует все та же избыточная пластика и в формах резных дубовых балок, и в утяжеленной каменной аркаде, над которой помещена

галерея. Тяжеловесность нисколько в данном случае не ассоциируется у зрителя с мрачностью, что не в последнюю очередь связано и с выбором цветового решения. Дуб, излюбленный материал викторианских архитекторов, здесь достаточно светлого оттенка, в то время как чуть позже в моду войдет мореный дуб, создающий своим темным цветом достаточно мрачное впечатление. Белый цвет каменной аркады и лепного потолка также усиливают впечатление от этого интерьера как ясного и светлого.

Однако наиболее освещенной, благодаря огромным окнам оказывается галерея. Это вполне логично, поскольку данная комната предназначалась в Британии в том числе и для прогулок в дождливую погоду. В то же время именно эта часть дома, где традиционно вешались семейные портреты, призвана была напоминать об истории рода, в силу чего достаточно часто становилась наиболее «готическим» помещением дома. В Хэрлэкстоне подобной тенденции вовсе не наблюдается. И это помещение, и дом в целом носит вполне светский характер, что существенно отличает его от многих интерьеров викторианской эпохи, вполне заслуженно критиковавшихся еще современниками за излишне «церковный дух».

Особенно ярко эта светскость, жизнерадостность и светлость проявляются в интерьере гостиной, получившей название «золотой комнаты» за обилие позолоченной резьбы. Обилием зеркал, иллюзионистической росписью плафона, а также формами камина и мебели, она напоминает типичные интерьеры рококо, отличаясь от них, возможно, лишь несколько излишне тяжеловесной пластикой.

Однако кульминации барочный декор дома достигает в оформлении парадной, кедровой лестницы. Многочисленные волюты, раковины, имитация свисающих драпировок, - все эти приемы очевидно напоминают о европейских интерьерах, причем скорее даже не дворцовых, а церковных. Над лестницей находится плафон, зрительно увеличивающий и так гигантскую высоту потолка. В целом тенденция к необузданной роскоши господствует в отделке этого дома. Сугубо светский, даже, на наш взгляд, дворцовый характер усадьбы и, в особенности, его интерьерное решение весьма еще далеки от складывающегося впоследствии идеала викторианского дома. Ведь, как подчеркивал Дж. Г. Скотт, «благословленного

богатством... ложная скромность не должна удерживать в намерении выразить это спокойно и весомо в характере своего жилища»³²⁷, а неумеренная расточительность и бросающаяся в глаза роскошь ставят под сомнение нравственные качества владельца.

Совершенно иначе «звучат» эти же архитектурные детали в усадьбе Арли Холл в Чешире (Arley Hall, Cheshire). История строительства дома достаточно сложна: первоначальный проект принадлежит Дж. Лэтему, руководившему здесь строительными работами с 1833 по 1841 год. Однако впоследствии в облик дома внесли свой вклад Э. Сэльвин, построивший в 1843-1845 годах домашнюю капеллу, и Т.Х. Уайетт. Хозяином дома был некий Р.Э. Эгертон-Уорбертон, сельский сквайр, страстный любитель охоты, приобретший в свое время некую известность благодаря своим стихам, посвященным этому традиционному британскому хобби. Как для многих викторианских лэндлордов спортивные увлечения значили для него куда больше, нежели просвещенный досуг.

Первоначально это выстроенное из красного кирпича здание имело Г-образную конфигурацию. К середине XX столетия оно значительно обветшало и частично было разобрано (главным образом служебный блок). Сохранившийся архитектурный объем, на наш взгляд, интересен как раз тем, что не неся на себе печати яркой индивидуальности хозяина, являет собой типичнейший образец того направления, следовать которому стремился в большинстве случаев обычный состоятельный лэндлорд. Образцы, которые использует архитектор, хорошо узнаваемы: высокая башня, отмечающая собой центральный вход, завершенные причудливыми фронтонами ризалиты, широкие окна с мелкой расстекловкой, - все это типичные признаки елизаветинской архитектуры. Не подавляя зрителя излишней масштабностью, дом внушает ему твердое представление о достатке и благонадежности его владельца, двух наиболее существенных для репутации викторианского землевладельца вещах.

Первоначально главный вход на южном фасаде вел непосредственно в холл. С тех пор как в 1862 году центральный вход был перенесен на западный фасад, в

³²⁷ Scott G.G. Remarks on Secular and Domestic Architecture, p.141-142.

доме была сделана перепланировка и функции холла перешли к другому помещению, в оформлении которого были использованы облицовочные панели из старого дома, снесенного владельцем. Из холла открывается проход в библиотеку, комнату с изощренным декором потолка и витражами, которые были специально заказаны для нее французскому мастеру М.Люссону. Определенная дань моде отдана в помещении галереи, главным украшением которой становится надкаминная скульптура: Св.Георгий, поражающий дракона и аллегии надежды и терпения по сторонам. По своей отделке от прочих помещений дома отличается гостиная, поскольку здесь в отличие от большинства помещений дома, облицованных дубом, в основном используется стукový декор с позолотой. По проекту Лэтема здесь был выполнен фриз, изображающий птиц, склевывающих виноград. Над спроектированной архитектором парадной дубовой лестницей помещен октагон со сплошной лентой остекления и расписанным орнаментальными мотивами сводом.

Совершенно иной пример являет собой усадьба Хайклер Каствл (Highclare Castle, Hampshire, **Рисунок 73-75**) перестроенная в 1840-1850 годах Ч. Берри для Генри Джорджа Герберта, 3-го графа Кэрнэрвона. Ориентация архитектора на елизаветинское время совершенно очевидна: композиция дома повторяет прославленный памятник этой эпохи, усадьбу Уоллотон Холл в Ноттингемшире. Однако воспроизводя структуру, Берри совершенно изменил пропорции дома. В результате он сохранил лишь весьма отдаленное сходство со своим прототипом. Стиль дома часто определяют, как Anglo-Italian, англо-итальянский. Архитектор, как явствует из первоначального проекта здания, пытается совместить компромиссный по своей природе тюдоровский стиль с излюбленными им «итальянизмами».

Стиль Берри иногда определяется британскими исследователями как «pallatial»³²⁸, что на русский язык может быть лишь весьма приблизительно переведено как «дворцовый». Ведь этот термин, ведущий свое происхождение от итальянского «палаццо» подчеркивает тот факт, что в своей индивидуальной

³²⁸ Dixon R., Muthesius S. Victorian Architecture. L., 1978, p.34.

творческой манере мастер вдохновляется образцами итальянской, ренессансной архитектуры. Именно в творчестве Берри, на наш взгляд, палладианская традиция в британской архитектуре продолжает в некотором роде свое существование в эпоху, когда, казалось бы, ничто не способствует ее дальнейшей жизни. Разумеется, существует она в видоизмененной по сравнению с эпохой-предшественницей формой. Работая над проектом Хайклер Каствл, архитектор колеблется в выборе стиля и, в конце концов, делает выбор не в пользу классической традиции.

Как и в большинстве случаев, архитектору здесь не пришлось проектировать «с чистого листа», необходимо было «перелицевать» и несколько расширить постройку георгианской эпохи. В 1838 году Берри создает проект, который несет на себе ярко выраженную печать классической традиции: высокий рустованный цоколь, второй и третий, аттиковый, этажи, объединенные пилястрами, сандрики над окнами, - подобная схема фасадного декора широко использовалась еще И. Джонсом, а за ним и палладианцами XVIII столетия. Башни, фланкирующие объем здания с четырех сторон, также, как помним, нередко встречаются в усадебной архитектуре той поры.

Однако спустя два года, в 1840 году, началась реализация проекта, который был полностью переработан в совершенно ином стилистическом ключе. Сохраняя в целом старое объемно-пространственное решение (кубообразный объем с четырьмя башнями по углам), архитектор добавляет новый элемент, становящийся ключевым в композиции дома, - высокую четырехугольную башню. Достаточно широкая и приземистая по пропорциям, с небольшими «пинаклями»-завершениями, она расположена фактически в геометрическом центре композиции и носит несколько «церковный» характер, напоминая башню над средокрестием. Несмотря на то, что Берри теперь отказывается от таких палладианских элементов фасадной композиции как руст и пилястры, все же ему не удается до конца сгладить некое противоречия, возникающего между светским, дворцовым обликом дома в целом и подобным «готическим» элементом.

Архитектурный облик дома являет собой известный компромисс между

классической и живописной традицией, поскольку сохраняя регулярный план и симметрию фасадной композиции, Берри избегает привычных для классической традиции элементов декора и, напротив, вносит в свой проект своеобразный «готический» акцент. Несмотря на это, архитектурное решение усадьбы оказывается достаточно далеким от того образа, который связывался у современников с понятием «национальный стиль», и носит достаточно «космополитический» характер.

Причину такого выбора следует искать как в индивидуальных пристрастиях архитектора, так и в личности заказчика. О классических симпатиях Берри уже говорилось выше. Однако и хозяин поместья, Генри Джон Джордж Херберт, 3-й граф Карнарвон был личностью неординарной. Неутомимый путешественник, он неоднократно побывал в Испании, Португалии, Греции, Северной Африке. Кроме того, он пробовал свои силы и на поприще литературы: помимо многочисленных путевых записок его перу принадлежат поэма «Мавр» и трагедия «Дон Педро, король кастильский». Думается, что и архитектурный облик дома призван был в известной степени воплотить разнообразные впечатления милорда.

Относительно интерьеров в первую очередь необходимо заметить, что речь шла о старом родовом гнезде, которое подверглось перестройке, Это во многом определило планировочное решение, а оно, в свою очередь, не могло не отразиться на оформлении интерьеров: их характеризует своеобразный эклектизм. Сейчас достаточно сложно составить себе целостное впечатление по той причине, что они неоднократно подвергались переделке. Большой Холл, выполненный в 1860-х гг. Элломом, типичен для высоковикторианского времени по своим формам, но не очень типичен по использовавшемуся материалу: стукковая декорация была скорее характерна для британской неоготики XVIII – начала XIX столетий, нежели для викторианского времени. Салон, парадная лестница и столовая напоминают скорее не жилую, а клубную архитектуру викторианского времени, в то время как музыкальная комната декорирована в стиле рококо, так же, как и убранство гостиной, переделанной в начале XX столетия.

В целом, как и готику, елизаветинский и, шире, тюдоровский стиль

предпочитали заказчики, происходившие из старых дворянских родов, принадлежавших к партии тори. Для подобных семейств такой стиль являлся своего рода квинтэссенцией традиционных национальных ценностей. Однако и разбогатевшие бизнесмены, желавшие быть принятыми в том новом социальном кругу, в который им стоило известных усилий попасть, подчас подражали им в своих стилистических предпочтениях. Пожалуй, крайним примером может служить поместье барона М.А.де Ротшильда Ментмор Тауэрс в Букингэмшире (Mentmore, Buckinghamshire), один из наиболее масштабных проектов в загородной жилой архитектуре викторианского времени. В 1851-1854 гг. Дж. Пэкстон и Дж.Г. Стоукс строят здесь дом, по своим формам очевидно напоминающий прославленный памятник елизаветинской архитектуры Уоллотон. Мощные четырехугольные башни фланкируют кубообразный объем совершенно симметричного основного блока, к нему примыкает фактически равное по размерам каре служебного блока, также оформленное башнями. Внушительному масштабу фасадной композиции под стать и эффектные интерьеры. Анфилада парадных помещений группируется вокруг огромного холла, с огромным стеклянным фонарем и с идущей по периметру галереей-аркадой. Применяя металлоконструкции перекрытия в частном доме – явление достаточно еще редкое в высоковикторианской архитектуре – Дж.Пэкстон, безусловно, опирался на свой опыт, связанный с проектированием Хрустального дворца (1851). Поскольку дом чрезвычайно велик, набор парадных помещений был несколько больше обычного. Так, здесь более, чем одна гостиная, а также появляется ряд комнат, содержавших коллекции владельца: янтарная, лиможских эмалей и т.д. Поскольку эти коллекции были распроданы в 1978 году, облик парадной анфилады несколько изменился. Характерной чертой интерьерного убранства этого, как впоследствии и ряда других домов семейства Ротшильдов, становится обшивка помещений резными деревянными панелями, а также камин в духе эпохи короля Якова.

Заметим, однако, что подобный пример является в известной степени исключением. Семейство Ротшильдов практически никогда не строило в национальном вкусе, предпочитая формы французского шато: по видимости,

финансовое могущество этого клана было столь велико, что делало ненужными априори обреченные на неудачу попытки вписаться в чуждую социальную среду.

«Елизаветинские» усадьбы составляют, пожалуй, самую обширную группу викторианских загородных домов. Строятся они и во второй половине столетия. Один из самых масштабных – Уэстонберт Хаус в Глостершире (Westonbirt House, Gloucestershire, RIBA 97058), построенный Л. Валлими между 1863 и 1870 годами для миллионера Р.С. Холфорда. Этот выстроенный из тесаного камня дом, с одной стороны, был образцовым с точки зрения применения здесь всех технических новинок (газа, центрального отопления и т.д.), а с другой, составлял целостный ансамбль с образцовым регулярным парком. Несколько неожиданным представляется тот факт, что хозяин, любитель, знаток и страстный коллекционер итальянской ренессансной живописи, предпочитает выстроить дом в национальном стиле. По сути дела, здесь продолжают традиции Ч.Берри, любившего сочетать строгую симметрию центрального объема со свободной живописной планировкой ансамбля в целом. Именно благодаря такому планировочному решению тюдоровский декор главного здания звучит несколько необычно – строго и сдержанно, а террасная структура сада ставит его в несвойственный подобной архитектуре «средиземноморский» контекст. Любопытно, что «тюдоровским» дом выглядит исключительно снаружи, в то время как отделка помещений выполнена в классическом вкусе. Характерно в этом отношении помещение салона с гигантским световым фонарем, который, как и в доме Ротшильдов, является центральным помещением, вокруг которого формируется парадная анфилада. Мотив полуциркульной ордерной аркады используется в оформлении и галереи, и камина, и помещенного здесь по моде высоковикторианского времени органа.

Высоковикторианская эпоха интересна тем, что порождает своеобразные стилистические гибриды: сочетания, казалось бы, несочетаемых стилистических мотивов в архитектурном решении здания. Один из очень ярких примеров – попытка использовать неоготический стиль (причем, как правило, в его «континентальной» редакции) наряду с формами французской ренессансной

архитектуры. Чрезвычайно ярким примером может служить усадьба Итон Холл в графстве Чешир (Eaton Hall, Cheshire, RIBA 16009, 20101, 54487-54491), перестроенная А. Уотерхаусом в 1870-1883 гг. для герцога Вестминстерского. Чрезвычайное богатство заказчика (на перестройку дома было потрачено более полумиллиона фунтов стерлингов) позволило архитектору создать фактически два разностильных ансамбля: дом с его высокими кровлями напоминает своим силуэтом французские замки, в то время как капелла и высокая часовая башня выполнены в готическом ключе. Своеобразным связующим звеном служит примыкающий к основному объему невысокий служебный блок с островерхими кровлями. Эффектный вход, оформленный тремя стрельчатыми арками, призван, по видимости, подчеркнуть готическую доминанту в ансамбле.

Готика, елизаветинский, яковинский стили – все эти явления нередко объединяются под понятием National Styles (национальные стили). Подчас достаточно трудно отнести усадебный дом к одной из вышеназванных стилистических разновидностей, поскольку он не принадлежит ни к одной из них в чистом виде. Сами современники нередко определяли подобного рода постройки понятием Old English Manor House (староанглийский усадебный дом). Типичным примером такого рода стилистического решения может служить усадьба Треберфид в Бреконшире (Treberfydd, Breconshire, кон.1840-х - нач.1850-х гг.)

Семейство Рейксов, которому принадлежал дом, отличалось исключительной набожностью, поэтому логично было бы ожидать, что оно будет строить в готическом вкусе. Действительно, в этом стиле ими был выстроен целый ряд зданий в деревне, в первую очередь, приходская церковь. Однако сам дом не несет в себе почти ничего специфически средневекового. Единственным исключением может служить пара невысоких зубчатых башен. В целом же силуэт дома с многочисленными островерхими шпицами кровель и высокими каминными трубами воспроизводит тип жилища, веками культивировавшийся в этой стране. Удобство, относительная дешевизна и возможность гибкой планировки при наличии необходимых национальных коннотаций делают такого рода решение весьма популярным, особенно среди семейств со средним достатком.

Поскольку работа над интерьерами продолжалась до 1852 года, можно предположить, что Дж.Л.Пирсон вдохновлялся экспозицией Средневекового двора на Всемирной выставке 1851 года. Декор центрального холла и расположенных по сторонам от него парадных помещений (гостиная, библиотека и бильярдная слева и столовая справа) совершенно очевидно выполнены не без влияния О. Пьюджина. Это прежде всего касается лестницы, каминов и отчасти сохранившейся мебели (шкафов, кроватей, столов и стульев), совершенно очевидно изначально созданной в едином стиле.

В последующие десятилетия «староанглийский дом» не только не исчезает как явление, но, напротив, его популярность возрастает. При этом здесь со временем тоже формируется достаточно широкий спектр возможностей оформления фасадной композиции. Образцами для подражания становились традиционные английские дома, построенные владельцами среднего достатка: от скромных сквайров до богатых фермеров. Во второй половине века стилизация своего жилища под типичный фермерский дом становится достаточно популярной. Для подобного рода явления в английской литературе возникает термин *vernacular style*³²⁹. Ярким примером в это роде может служить усадебный дом Раундик Хаус в Сассексе интерьеры (Roundwick House, Sussex), построенный Дж.Л. Пирсоном для капитана Пэнфолда в 1868 году. Использование такого традиционного конструктивного приема как фахверк создает главный декоративный эффект вытянутой по горизонтали фасадной композиции, некоторая монотонность которой удачно уравновешивается вертикалями каминных труб. Интересно, что в отличие от коттеджного строительства рубежа XVIII-XIX веков, когда господствовала мода на пикчуреск и асимметрию, архитектурный объем дома, не отличаясь полной симметрией, все же тяготеет к ней. Этот дом можно считать одним из ранних образцов в подобном вкусе. В поздневикторианский период это направление приобретет чрезвычайную популярность в творчестве У.Э. Несфилда

³²⁹ Достаточно сложно найти аналог этого термина в русском языке. Слово «vernacular» переводится как «сельский», «местный». В данном случае оба значения важны, поскольку этот стиль ориентируется, во-первых, на достаточно демократические образцы, такие, как фермерский дом, а во-вторых, на локальную строительную традицию того графства, в котором строится дом.

и Р.Н. Шоу.

2. Судьба классической традиции³³⁰

Вопрос о месте и роли классической традиции в английской архитектуре XIX столетия достаточно сложен и дискуссионен. То или иное его решение зависит от самого понимания термина «классическая традиция». Дж.М. Крук в своей монографии «Дилемма стиля: архитектурные идеи от пикчуреска до пост-модернизма» предлагает крайне расширительное толкование данного понятия: «Со времени упадка палладианского движения до момента рождения современной архитектуры классическая архитектура в Англии проходит восемь стадий: 1. Римскую, 2. Греческую, 3. Греко-римскую, 4. Итальянизирующую, 5. Барочную, 6. Маньеристическую, 7. *Beaux arts* и 8. Нео-георгианскую.

Первые три... относятся к георгианской эпохе и периоду регентства, четвертая... к ранне- и высоковикторианскому периоду, последние четыре... к поздневикторианскому и эдвардианскому. Эти стадии параллельны различным периодам готического возрождения. Обобщая, можно первые три из них назвать неоклассическими, а последующие пять неоренессансными»³³¹.

Подобная точка зрения представляется нам достаточно спорной в силу, в первую очередь, произвольного толкования понятия «классическая традиция», а во вторую, весьма неточного обозначения выделенных автором этапов. Она подразумевает под понятием «классическая» фактически любую ордерную архитектуру, противопоставляя ее, как подчеркивает автор, возрождению готической традиции как национальной. Но подобное противопоставление

³³⁰ Содержание данного раздела частично отражено в статьях: 1. «Итальянская тема» в английской усадебной архитектуре эпохи королевы Виктории // Актуальные проблемы теории и истории искусства, издательство ФГБОУ ВО Санкт-Петербургский государственный университет, № 6, с.508-514 (0,3 п.л.).2. "Итальянизмы" в викторианской усадебной архитектуре. Судьба классической традиции в эпоху историзма // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2010 г. Издательство Московского университета Москва, том 3, с. 318-329 (0,5 п.л.).3. Английский загородный дом: развитие идеи власти и покровительства от эпохи абсолютизма к викторианскому времени // Исторические исследования. Журнал исторического факультета МГУ, 2015, N 2, с.115-126 (0,5 п.л.), а также в монографии: Викторианский загородный дом. Структура. Семантика. Стиль. Москва, БуксМАРТ, 2021, ISBN 978-5-907267-26-8, 320 с

³³¹ Eastlake Ch. L. *Op.cit.*, p.128-129.

некорректно, поскольку именно в викторианское время весьма часто возникают проекты, где соседствуют элементы архитектуры как готической, так и елизаветинской эпохи. Обращение к обеим из них означало в глазах викторианцев обращение к национальному наследию, несмотря на то, что елизаветинской архитектуре вполне может быть присущ ордер. Кроме того, обозначенные автором «стадии» сложно назвать таковыми: речь может идти скорее не об этапах развития классической традиции, а о параллельно существующих стилистических тенденциях. Все они в той или иной степени присущи и викторианскому времени, классическая традиция не прекращает полностью своего существования в этот период, хотя ее место и роль в архитектуре загородного дома, безусловно, меняется.

На фоне пышного расцвета исторических стилей и, в первую очередь, вспыхивающего с новой силой интереса к готическому прошлому классическая составляющая в английской архитектуре середины XIX столетия выглядит малозаметной. На первый взгляд представляется, что это всего лишь одна из многочисленных стилистических возможностей, используемых архитектором наравне с прочими. Столь долго удерживаемую роль первой среди равных в усадебной архитектуре Альбиона классическая составляющая явно утрачивает, а классическая архитектура отвергается большинством заказчиков, в первую очередь, в силу своей непрактичности. Как замечает Ч. Истлейк, «даже те джентльмены, которые имели вкус к классической архитектуре, начали спрашивать себя, стоит ли достоинство греческого портика или итальянского фасада тех неудобств, которые они неминуемо повлекут за собой»³³².

Неоднозначную характеристику классического стиля дает в своем руководстве Р. Керр: «Палладианский стиль был введен в Англию Иниго Джонсом около 1600 года, когда произошло быстрое избавление от старого английского стиля в целом. Стиль главным образом основан на ордерной системе ...Система эта...была следующей: антаблемент с выступающим карнизом над колоннами (особенность, искупающая недостатки даже худшего палладианства) ...венчающий парапет,

³³² Crook J.M. Dilemma of Style: Architectural Ideas from the Picturesque to the Post- Modern. Chicago, 1987, p.193.

возможно, с балюстрадой, постаментами, вазами, статуями, установленный, чтобы скрыть крышу; ...над портиком фронтон, возможно, купол, отмечающий центр композиции... колонны могут относиться к любому из «пяти орденов»...; совершенная симметрия в любом случае господствовала; и результат, даже будучи бездушным... был, по крайней мере, величественным... В течение семнадцатого и восемнадцатого веков повсеместно этот стиль преобладал повсюду в Англии, как и во всей Европе. В менее развитых странах континента он все еще преобладает, в значительной степени пропорционально сохранению их старых социальных систем; но в Англии... он сошел на нет и теперь мало используется... Пожалуй, наиболее характерные и знакомые отечественные произведения в этом стиле - это террасные дома и виллы Риджент-Парка в Лондоне, построенные Нэшем, безусловно, элегантные и совершенные в своем роде...»³³³

Архитектура палладианской традиции, любопытным образом, еще в первой четверти столетия начинает восприниматься как архитектура городская по преимуществу. Вот как отзывается в 1824 году архитектор К.Р. Кокерел об усадебном доме Брайнстон Хаус в Дорсете (Bryanston House, Dorset), построенном Дж. Уайеттом: «Этот дом построен для города – вся его архитектура приподнята на цоколе, который подобен темнице, окна таким образом становятся недостижимыми, неприветливыми, здесь нет никакой связи с садом или газоном»³³⁴.

Классическая традиция оказывается не в чести еще и в силу того, что у «нового» заказчика не хватает образования и вкуса, чтобы оценить ее по достоинству. Как пишет об этом Д. Дюрант: «...простота классического стиля не привлекала викторианцев, у них были деньги, чтобы их тратить, и простота у них ассоциировалась со скудостью»³³⁵.

В отличие от готической традиции, о которой К.Кларк писал, что в английской архитектуре она фактически неиссякаема³³⁶, язык классики, казалось бы, до конца

³³³ Kerr R. Gentleman's House, or, How to Plan English Residences, From the Parsonage to the Palace. L., 1865, p. 348-350.

³³⁴ Aslet C., Powers A. Op.cit., p.103.

³³⁵ Durant D.N. The Handbook of British Architectural Styles. L., 1992, p.157.

³³⁶ Clark K. The Gothic Revival. An Essay on the History of Taste. L., 1928, p.1.

исчерпал к этому времени свои выразительные возможности, и палладианской архитектуре уже не суждено в этой стране воскреснуть. Однако так ли это на самом деле? Примеры, которые хотелось бы рассмотреть, помогают, на наш взгляд, пролить свет на вопрос о месте, роли и, главное, перспективе дальнейшего развития классической традиции в архитектуре усадебной Англии.

Безусловно, наиболее распространены дома в классическом вкусе в ранневикторианский период, что объясняется тем, что новые стилистические предпочтения достаточно медленно получают распространение, особенно на севере страны, где еще достаточно долго сохраняется консервативная приверженность к традициям георгианской архитектуры. Еще одна причина выбора классического стиля носит, на наш взгляд, экономический характер. Перестраивая старый усадебный дом эпохи Георгов, владелец далеко не всегда был готов идти на разорительные траты, необходимые для того, чтобы придать его фасадному облику совершенно новый вид. Мощнейший взлет торгово-промышленного капитала только еще начинался, и для небогатого владельца, будь то скромный сельский сквайр или бизнесмен средней руки, приемлемым казалось придать своему жилищу более современный облик, не отягощая себя излишними расходами. С другой стороны, и обладающий значительными средствами аристократ зачастую предпочитает язык классической архитектуры всем иным стилистическим возможностям, поскольку именно он в наибольшей степени способен озвучить идею сословной исключительности, которая в начале царствования Виктории еще не теряет своей актуальности.

Для такого рода заказчика оптимальным оказывалось обратиться к Ч. Берри. Клиентура Берри – это, как правило, аристократы, принадлежавшие к партии виггов. Как мы помним, политическая принадлежность традиционно оказывала в Англии определенное влияние на эстетическое суждение. Неслучайно, фактически все лучшие палладианские дома построены для представителей вигской оппозиции. Представители партии либералов отличались наиболее широкими, так сказать, «космополитическими» воззрениями и известной симпатией к Континенту.

Творчество Берри можно в некоторой степени рассматривать как продолжение

итальянизирующей тенденции в британской архитектуре. В своем обращении к ренессансной Италии он чаще всего ориентируется на римские образцы. Характерным примером может служить перестроенный для баснословно богатого герцога Сазерлэнда Трентем Холл в Стаффордшире (Trentham, Staffordshire, 1834-1842, RIBA 21026, 84105, **Рисунок 77**). Огромное трехэтажное палаццо декорировано гигантскими пилястрами и балюстрадой с вазонами. Эффектный мотив аркады служит связующим звеном между этим зданием основного блока и подобным ей по форме двухэтажным служебным корпусом. Завершающий акцент в композицию вносит высокая башня-бельведер со сквозной аркадой, с одной стороны, привносящая в ансамбль уже описанные нами во второй главе коннотации, а с другой - придающая достаточно монотонной композиции эффект живописности.

В подобном вкусе решен Берри и Кливден Хаус в Букингэмшире (Cliveden House, Buckinghamshire, RIBA 21032, 32943-32945, 66344-66345, 68818, 89813, **Рисунок 78**), выстроенный для этого же заказчика несколько позже, в 1850-1851 гг. В плане здание представляет собой абсолютно симметричную композицию, величественно возвышающуюся над Темзой: к центральному объему примыкают два крыла. Архитектор избегает здесь обычных для него приемов, делающих классическую композицию несколько более живописной. Такой когда-то традиционный для архитектуры английского усадебного дома прием фасадного оформления как использование портландского цемента для облицовки кирпичных стен выглядит в середине столетия своего рода анахронизмом. Несколько более «живой» композицию этого дома делает построенная Х.Клаттоном десятилетием позже, в 1862 году, башня с часами, отличающаяся маньеристической причудливостью композиции.

Характерно, что первоначальный интерьерный облик дома также совершенно не соответствовал общераспространенной моде на обращение к «национальным стилям». Большой холл, как и прочие существующие на сегодняшний день интерьеры, обязаны своим возникновением перепланировке дома в 1894-1895 гг. Ф.Пирсоном. От проекта Ч.Берри в интерьерах дома фактически ничего не

сохранилось.

Э. Сэльвин прославился главным образом как автор проектов в елизаветинском стиле. Однако и этому архитектору довелось построить усадьбу в классическом вкусе. Речь идет об имении Пенойр Хаус в Уэльсе (Penoyre House, Breconshire). Дом возведен между 1846 и 1848 годами для полковника Ллойда Воган-Уоткинса. Любопытно сочетание очень сдержанного, строгого фасадного декора с асимметричной живописной планировкой. К трехэтажному «палаццо» основного объема примыкает с одной стороны невысокая башня с бельведером, оформляющая вход в дом, а с другой – приземистое служебное крыло и весьма протяженная оранжерея. В фасадной композиции главного корпуса ясно просматривается обращение к палладианской традиции: высокий рустованный цоколь с лоджией отделен баллюстрадой от второго этажа, украшенного сандриками, завершает композицию аттиковый этаж. Наиболее интересен интерьер холла со стеклянным фонарем, парадной лестницей и ордерным декором галереи. Поскольку здание было превращено в квартирный дом в начале XXI столетия, достаточно сложно судить о сохранности прочих его интерьеров.

Таким образом, можно видеть, что вплоть до середины столетия язык классической архитектуры продолжает быть востребованным. При этом он претерпевает значительные изменения. В первую очередь надо заметить, что представление о нем становится более сложным. Перед заказчиком, решившемся строить в классическом вкусе, и, соответственно, перед его архитектором неизбежно вставал вопрос: каким именно образцам они хотели бы подражать. Для англичанина XVIII столетия вопрос таким образом не стоял: классическая традиция бытовала исключительно в палладианской «редакции». Существенные изменения в эту ситуацию внес в конце века Роберт Адам, пожалуй, первым продемонстрировавший, сколь разнообразно классическое наследие, и сделавший таким образом шаг в сторону эклектики. Однако фигура этого архитектора так и останется стоять особняком. В целом георгианский классицизм следует нескольким хорошо отработанным схемам. Так, например, мода на непременно рустованный цоколь решительно проходит, и портик теперь начинается на уровне

первого этажа. Очень скоро это нововведение становится общераспространенным и столь же «догматичным» как и прежняя палладианская схема фасадной композиции. Теперь же ситуация в корне меняется. Язык классического наследия перестает восприниматься как своего рода архитектурная «догма», сохраняя некоторое время почетное положение первого среди равных, он превращается по сути дела во всего лишь в одну из стилистических возможностей. Но и при использовании этого языка возможностей открывается неисчислимо много. Так, обращение к нему может быть опосредованным национальной палладианской традицией, как в рассмотренной выше усадьбе Э. Сэльвина. Однако оно может быть и непосредственным, когда архитектор использует свой личный опыт изучения итальянских ренессансных памятников. Так чаще всего работал Ч. Берри. Причем, как мы видели, и здесь перед архитектором предстает очень широкий выбор региона, периода и т.д. Здесь, как и в случае обращения к средневековой традиции, по мере расширения и уточнения исторических знаний, спектр стилистических возможностей будет неизменно расширяться.

Также следует заметить, что и обращение с классическими прототипами становится все более и более свободным. Немыслимо себе представить, чтобы, скажем, палладианский или георгианский архитектор включил свое «палаццо» в абсолютно асимметричную композицию, как это сделал Сэльвин. Стремление несколько «оживить» классическую схему, внося в нее элементы живописности, наблюдается, как мы видели, и у Ч.Берри. Подобный компромисс редко оказывался удачным. Приспособить классический стиль к нуждам огромного усадебного дома с его многочисленными службами и пристройками и при этом избежать излишней формальности и сухости архитектурного решения становилось задачей почти неразрешимой.

Однако то, что было почти невозможно сделать в формате большого родового гнезда, оказывалось куда проще в случае, когда размеры строения не были столь внушительными. Весьма скромные дома тоже подчас решались в традиционном классическом ключе. Примером такого скромного, но элегантного усадебного дома может служить Престволд Холл в графстве Лестершир (RIBA 65195, **Рисунок 79**),

перестроенный в 1842-44 годах У. Берном для сельского сквайра Уильяма Пэка. Здание, которое предстояло перестраивать, было возведено в середине XVIII столетия и уже подвергалось переделкам, правда, весьма незначительным, в начале XIX века. Выбор этого архитектора, по видимости, объясняется тем, что Берн был хорошо известен в округе, будучи к этому времени автором проектов двух соседних усадеб: Хэрлекстон Мэнор (1838) и Стоук Рочфорд Холл (Stock Rochford Hall, Lincolnshire, 1839). Однако обе они выполнены в совершенно ином стилистическом ключе, во входящем все больше в моду елизаветинском стиле.

Этот стиль был своеобразным «коньком» архитектора, в то время как классическая традиция в наибольшей степени продолжала свою жизнь в творчестве Ч. Берри. Однако в исходных условиях заказа было нечто, совершенно чуждое Берри и, напротив, соответствующее творческому темпераменту Берна. Большинство заказчиков Берри – представители старых аристократических родов. Работа с такой клиентурой накладывала неизгладимый след на образный строй его проектов. Они отличаются, во-первых, грандиозным масштабом, а во-вторых, некоторой нарочитой пафосностью образного языка. Так, сложно, например, себе представить, чтобы Берри не украсил дом хотя бы одной башней.

Скромностью и сдержанностью отмечены, напротив, работы шотландца Уильяма Берна, в каком бы стилистическом ключе они ни были выполнены. Способность придать очарование усадебному строению камерного масштаба – его отличительная черта. Этого эффекта достигает он и в Престволд Холле, не подвергая кардинальной переделке фасадную композицию, а лишь несколько видоизменяя ее.

Исходное архитектурное решение было достаточно скучным: компактный объем дома с сильно выступающими ризалитами, традиционными английскими вытянутыми окнами с мелкой расстекловкой и высокой кровлей был фактически лишен ордерной декорации, если не считать фронтона, венчающего собой главный фасад и двух колонн, фланкирующих центральный вход. Берн украшает его невысоким четырехколонным портиком, заключенным между двумя ризалитами. Этот же прием в ином варианте повторяется на садовом фасаде, где также

заклученная между двумя ризалитами оранжерея оформлена тосканскими пилястрами.

В целом ордерный декор дома весьма сдержан. Сандрики центральных окон двух ризалитов на уровне второго этажа со стороны главного фасада и венчающая композицию балюстрада напоминают о палладианской традиции. Однако в целом облик дома скорее отсылает нас к более ранней национальной традиции в архитектуре, напоминая дома Тальмана, в частности, Дайрем (Dyrham, Glochestershire, 1698). Архитектор сохранил мелкую расстекловку окон, однако изменил их пропорции, несколько сократив высоту окон второго этажа и, напротив, увеличив ее в окнах третьего. В итоге получилась совершенно новая схема фасадной композиции. Если ранее фасад имел двухъярусную структуру: высокий цоколь и верхний этаж с аттиком, - то теперь он визуально делится на три почти равновеликих яруса, как это было в английской усадебной архитектуре рубежа XVII-XVIII веков. Еще один прием, заимствованный из той эпохи, – оформление рустом угловых частей композиции. Таким образом, в отличие от Берри, Берн очевидно отдает предпочтение национальной традиции, почти не увлекаясь итальянизмами, если не считать мотива аркады, использованного в оформлении окон первого этажа со стороны садового фасада.

Гораздо более «итальянским» дом неожиданно оказывается внутри. Престволд Холл, на наш взгляд, отмечен яркой печатью индивидуальности не только архитектора, но и заказчика, поскольку сопоставляя эту усадьбу с другими произведениями У. Берна, мы нигде не находим ничего подобного данному интерьерному решению. Наиболее оригинальными его чертами являются анфилада из трех комнат библиотеки, а также соединившая старое здание с новыми пристройками светлая бильярдная, освещаемая через окулос. Вместе с пристроенными с восточной стороны просторными гостиной и столовой они образуют минимальный набор помещений, необходимых для достойного существования джентльмена. Однако пропорциональное соотношение их не вполне обычно. В то время как самым значительным помещением дома становится анфилада библиотечных комнат, холл редуцируется до роли обычного входного

вестибюля. В этом отношении Престволд Холл, на наш взгляд, несколько старомоден: судя по такой планировочной схеме, мир личных увлечений владельца занимает его куда больше, нежели его общественная роль.

У этих предпочтений есть ярко выраженный «итальянский акцент», хорошо различимый в декоративном убранстве интерьера. Парадные помещения дома просторные, хорошо освещенные, в особенности гостиная и библиотека, выходят в зимний сад. Декор этих комнат был сильно изменен в поздневикторианское время, что мешает составить точное представление об их оригинальном облике. Однако первоначальная отделка в целом сохранилась в таких помещениях, как холл и бильярдная. Мотив аркады на столбах проходит красной нитью через комнаты дома. Сочетаясь в помещении холла с круглыми барельефными панно, помещенными над столбами между арками, он явно призван напомнить зрителю ренессансные памятники. В качестве возможного источника заимствования британским исследователем был назван Tempio Malatestiano Альберти³³⁷, однако скорее всего подобное заимствование было не прямым, а опосредованным: ведь еще несколькими годами раньше подобного рода архитектурное решение встречается у долго жившего в Италии и прекрасно знавшего ренессансные памятники Томаса Хоупа³³⁸. Над аркадой в медальонах помещены барельефные изображения британских поэтов. В отличие от других помещений дома холл был облицован мрамором, в остальных же комнатах этот материал имитировался стуковой декорацией. Гротесковая роспись потолка с помещенными в люнетах видами поместья делает холл самым «итальянским» помещением в доме.

Если в ранневикторианский период использование классических форм в ряде случаев может объясняться еще сохраняющейся традицией георгианского времени, то во второй половине столетия оно может рассматриваться не иначе как вполне сознательный выбор, сделанный вопреки господствующей тенденции. Обращение к классическому наследию именно как к одной из стилистических возможностей, а не как к некому универсальному языку архитектурной традиции весьма характерно

³³⁷ Girouard M. *Victorian Country House*. New Haven & L., 1985, p. 142

³³⁸ Watkin D. *Thomas Hope and the Neo-Classical Idea*. L., 1968, p.185.

для эпохи эклектики.

Результат, полученный после перестройки, оказался весьма своеобразным. Здесь, на наш взгляд, Берном предвосхищены тенденции, которые получают распространение несколько десятилетий спустя, в поздневикторианский период, когда после всех увлечений неклассическими национальными стилями классика вновь войдет в моду. Именно тогда архитекторами будут вестись поиски некоего компромиссного варианта, который позволил бы сочетать гибкую планировку с симметричной фасадной композицией, ясность и лаконизм фасадного декора с камерностью и уютностью, исключаящими излишнюю строгость и официальность. Этот эффект в последние два десятилетия XIX века будет достигнут в таких архитектурных направлениях как так называемый стиль королевы Анны и неогеогианская архитектура.

Скромное родовое гнездо, архитектурный язык которого вобрал в себя традиции усадебного строительства двух предшествующих десятилетий, невольно ассоциируется с тем кругом представлений о частном человеке и частной жизни, которые были характерны для британского менталитета описываемой эпохи. Активно развивающиеся буржуазные отношения не могли не породить в свое время своего рода культа частной собственности, частного вкуса, частного бытия. Однако дальнейшее их развитие в викторианскую эпоху приводит, как мы видели, к тому, что не отрицая, а напротив, усугубляя роль частного начала в жизни индивида, общество выдвигает ему жесткое условие существования – исполнение общественного долга. Антитеза «частное – общественное» заострена как никогда. В этой ситуации лицо, стоящее на вершине общественной иерархии и более всех обремененное общественными обязанностями будет активно искать возможность уделить хоть какую-то часть времени сугубо частному бытию.

В этом отношении весьма показательным является Осборн-хаус на острове Уайет (Osborne House, Isle of Wight, 1844-1848, арх. Т.Субитт, **Рисунок 80-82**) – один из наиболее ранних памятников эпохи, выполненных в классическом вкусе, его постройка относится к началу правления королевы Виктории. Однако одним из первых в ряду приводимых нами примеров его нужно поставить не только и не

столько ради соблюдения хронологического принципа изложения материала. Осборн стоит особняком в силу того, что владельцем его с 1844 года была сама королева Виктория. И, тем не менее, Осборн можно и нужно, на наш взгляд, рассматривать именно в контексте усадебной архитектуры. Дело в том, что королева с самых первых лет правления мечтала о возможности приобрести усадьбу, которая служила бы ей для отдыха и уединения в летние месяцы. Такая возможность представилась в 1844 году, когда Осборн был приобретен у леди Изабеллы Блечфорд. Тот факт, что покупка была сделана на личные средства королевы, примечателен и свидетельствует о желании августейшей особы выступать в данном случае как частное лицо.

Было принято решение о сносе существовавшего на то момент здания и постройке на его месте совершенно нового архитектурного объема. Вскоре началось активное строительство, завершившееся через два года после покупки имения. Любопытно, что правящая чета, имевшая возможность пригласить любого из наиболее именитых архитекторов своего времени (Берри, например), останавливает свой выбор на Т. Кабитте, более известном своими отменными деловыми качествами, нежели какими-либо выдающимися проектами³³⁹. Объяснение этому можно найти только одно: принц Альберт сам захотел стать автором проекта, и ему был нужен лишь скромный технический исполнитель его замыслов.

Для викторианской Англии подобная ситуация едва ли характерна, скорее она была типична для Англии XVIII столетия (достаточно вспомнить такие имена как лорд Пемброк или Г. Уолпол). Прославленные дилетанты века- предшественника именно потому самолично занимались проектированием, что архитектура в Британии не вполне еще стала профессией к тому времени. Лэндлорд-любитель и профессиональный *master mason*, таким образом, взаимно дополняли друг друга. Заказчик обладал образованием и широтой кругозора, недостававшей исполнителю.

³³⁹ Основные работы Т. Кабитта – застройка центральных кварталов Лондона: Бельгравия, Итон Сквер, значительная часть набережной Темзы.

Принц Альберт безусловно принадлежит к этой же замечательной плеяде английских джентльменов-знатоков и коллекционеров, для которых любовь к изящному составляет существенное содержание их жизни³⁴⁰. Однако общественное положение такого заказчика, также, как и возникающие в викторианском обществе представления о должном соотношении частного и общественного придают рассматриваемой ситуации своеобразный оттенок.

Поражающие нас своим внушительным масштабом загородные дома викторианской эпохи заставляют нас вспомнить о том, что понятие собственности по-прежнему связывается людьми этой эпохи в первую очередь с представлением о земельной собственности. А оно, в свою очередь, неразрывно связано, как мы помним, с сознанием ответственности и общественного служения. Особенно ярко эти тенденции проявляются именно там, где земельная собственность внове, и владельцам необходимо успешно освоиться в новой для них общественной роли.

Но положение принца Альберта совершенно иное. Общественная деятельность государственного мужа и так у всех на виду, а общественная репутация безупречна. В Осборне же он скорее стремится воспроизвести веками существовавший идеал частной жизни, которая может и должна быть неким дополнением и противовесом общественному служению. Однако и здесь особенное положение августейшей четы вносит в ситуацию свои коррективы. Частная жизнь монарха – всегда, в общем-то, оказывается не вполне частным делом. Желание иметь место, где можно на какой-то момент отдохнуть от официальной стороны жизни, издавна воспринималось как вполне законное. Отсюда, собственно, и ведет свое начало весьма древняя традиция эрмитажей, *secret houses*³⁴¹ и т.п. Однако, парадоксальным образом, и это частная жизнь *volens nolens* приобретает несколько демонстративный характер. Эпохе королевы Виктории с ее дидактизмом и морализаторством это особенно присуще. Альберт и Виктория как идеальная супружеская пара и образец семейных добродетелей – образ, культивировавшийся десятилетиями. Неслучайно в

³⁴⁰ Принц Альберт коллекционировал итальянскую, немецкую и фламандскую живопись, был знатоком и коллекционером скульптуры, выступил инициатором реорганизации и каталогизации Королевских коллекций. Подробнее: W.Ames. *Prince Albert and Victorian Taste*. L., 1967.

³⁴¹ Традиция *secret house* (тайного дома) в Англии уходит своими корнями в позднее средневековье. Подробно см.: Girouard M. *Life in English Country House*. Harmondsworth, 1980, p.76.

последние годы жизни потерявшую своего мужа венценосицу нередко именуют «виндзорской вдовой». Причастность коронованной четы всем общечеловеческим горестям и радостям намеренно подчеркивается с целью сделать ее образ в глазах соотечественников еще более привлекательным.

Из вышесказанного вытекает, на наш взгляд, желание ориентироваться как на образец на традиции прошлого столетия, когда тип палладианской виллы не только воспринимался как эталон безупречного вкуса, но и предполагал определенный *modus vivendi*. Но эпоха с ее обычаями, требованиями этикета, наконец, техническими достижениями неизбежно вносит свои коррективы. О своеобразии плана Осборна уже было сказано во II главе, однако парадоксальность сочетаний характеризует не только объемно-пространственную композицию в целом, но и фасадный декор. С одной стороны, налицо желание всячески подчеркнуть «средиземноморский» характер постройки. Уайет – крайняя южная точка Британии, морской курорт. Эта идея мысль обыгрывается в проекте. Форма окон, вазоны, балюстрады, обилие руста, типичное чередование лучковых и треугольных сандриков и, наконец, пожалуй, наиболее яркая деталь – открытая галерея, своими формами призванная напоминать палладианскую базилику, – все свидетельствует об этой тенденции. Однако венчают композицию башни. По своей форме они призваны, вероятно, напоминать итальянские кампанилы, но сама идея высокой башни на фасаде типична для викторианцев, находивших ей зачастую, как известно, весьма остроумное утилитарное применение. Однако мы помним, что башня – это еще и один из наиболее ярко семантически окрашенных элементов композиции викторианского дома, воплощающий собой в наибольшей степени те самые идеи собственности, служения и ответственности, о которых речь шла выше.

Таким образом, можно наблюдать любопытную вещь: классические детали используются в большом количестве и сами по себе отличаются отточенностью и изяществом. Однако архитектурная композиция в целом подчинена принципам, типичным для викторианской эпохи. И архитектор, и заказчик словно не замечают явного несоответствия таких плохо сочетаемых вещей как классические формы и живописная композиция, камерный характер и репрезентативность, открытость

композиции и одновременно ее замковый характер. Осборн, ключевой памятник своей эпохи, как в фокусе собрал в себе противоречия, присущие в целом викторианскому времени.

Интерьеры Осборн Хаус носят камерный характер: парадные комнаты не слишком велики по размеру. Несмотря на то, что набор парадных помещений минимален и расположены они по трем сторонам от холла, анфиладный принцип строго соблюдается. Выдерживается однотипное ордерное оформление в охристых тонах. Колористическая сдержанность и графическая ясность деталей свидетельствуют о сохраняющей свое существование палладианской традиции.

Королевская усадьба на о. Уайетт вызвала волну подражаний и во многом определила характер такого явления как ранневикторианский классицизм. К середине столетия это течение фактически себя исчерпало, уступив место в основном всевозможным видам национального стиля (неоготика, стиль королевы Анны, стиль Тюдор и т.д.) Однако исключения продолжают существовать. Одно из самых ярких – Бродсворт Холл в Йоркшире (Brodsworth Hall, Yorkshire, 1861-1870, **Рисунок 83-85**).

Помимо отмеченного нами в III главе противоречия, явно существующего между образом палладианской виллы, который стремится воспроизвести архитектор, и несоответствующим палладианским принципам планом, этот загородный дом отличает еще одна любопытная особенность: если палладианские дома XVIII века тяготели к одному из двух типов, либо к типу традиционного усадебного дома, либо к типу виллы, то в данном случае очевидно воспроизводится тип городского палаццо. Это свидетельствует о том, что за выбором архитектурного образца вовсе не стоит мысль о воскрешении соответствующего образа жизни. Дворцовый облик здания с его высоким рустованным цоколем, изящными муфтированными колоннами, балюстрадами и вазонами – прихоть богатого наследника.

Если в Осборне выбор классического стиля в архитектуре диктовался функцией здания (приморская вилла), то в Бродсворте ни местоположение дома, ни его предназначение не содержали в себе ничего, что могло бы склонить хозяина к

данному выбору. Итальянские увлечения Ч. Телассена носили достаточно поверхностный характер. В отличие от принца Альберта ни знатоком, ни коллекционером он не был, его собирание современной итальянской скульптуры в лучшем случае можно определить излюбленным английским словом «хобби».

Проект его дома не случайно был заказан итальянскому архитектору: в национальной палладианской традиции он не укоренен. Вкусовые предпочтения заказчика, возможно, отчасти объясняются его своеобразным социальным статусом: Ч. Телассен был одним из богатейших наследников в Англии, однако, скандальная история с завещанием невольно бросала тень на фамилию, а иностранное происхождение делало бессмысленным весьма распространенное в ту пору стремление подражать старой земельной аристократии.

Интерьерное убранство этого «итальянского палаццо» на севере Англии еще красноречивее, нежели его фасадный облик свидетельствует о возврате интереса к ордерной архитектуре. Наиболее показательны в этом отношении холлы, которых в этом доме два, что связано с особенностями планировки дома, а именно помещением парадного входа на боковой фасад. В итоге со стороны этого входа посетитель попадает в просторный входной вестибюль с лестницей. Короткий коридор соединяет его с не меньшим по масштабу и значимости южным холлом, отмечающим собой фактически геометрический центр здания.

Поскольку эти два помещения фактически перетекают одно в другое, оба имеют единообразное оформление колоннами и пилястрами тосканского ордера. Единственное отличие заключается в цветовом решении: в целом господствуют серо-зеленые, золотистые и красноватые оттенки, активно используется искусственный мрамор. При этом ордерные элементы входного холла выполнены в этой технике в терракотовом цвете, в то время как в южном холле ордерная декорация выполнена в желтоватой гамме. Позолота потолка и изразцовые полы, застеленные эксминстерскими коврами, а также скульптура, приобретенная хозяином дома в Италии, дополняют впечатление холодной торжественности, типичной для усадебных домов георгианского времени.

Это впечатление сохраняется и усиливается в других помещениях, благодаря

тому, что ряд элементов, таких, как двери красного дерева и камин, были перенесены из старого здания, снесенного перед строительством нового усадебного дома. Наиболее «георгианской» выглядит гостиная, где эти элементы сочетаются со светлыми колоннами коринфского ордера, обилием позолоты, скульптуры, алым цветом портьер и обивки из дамасской ткани, гротесковой росписью потолка и огромной хрустальной люстрой. Подражая интерьерам георгианского времени, Ф. Уилкинсон, архитектор, осуществлявший строительство дома по проекту Казентини, перенасыщает комнату цветом, пластикой, обилием мелких деталей.

Усадьба Телассена – не единственное исключение в области загородных домов этой эпохи: чуть позже, в 1880-е годы, еще более состоятельное и именитое семейство банкиров, Ротшильды, построят в Англии ряд роскошных «французский замков». В одном случае италянизмы, в другом случае галлицизмы в сочетании с ярко выраженным дворцовым обликом здания – своеобразный выход из положения для владельца, который несмотря на несметное состояние чувствует себя на берегах Альбиона в некотором роде чужаком.

Произошла своего рода аберрация. Еще в начале столетия в качестве стилистической нормы выступает язык классических форм, а попытки строить в национальном стиле воспринимаются как определенный экзотизм, стоящий в ряду прочих внеклассических тенденций. Выбор для архитектуры главного усадебного дома неклассического языка – всегда особый случай, за которым, как правило, стоит нетипичная жизненная ситуация владельца (аббатство Фонтхилл тому наиболее яркий пример). Но к середине столетия ситуация оказывается обратной. Национальный стиль со всеми его разновидностями стал по сути дела общераспространенной нормой, выбор же языка классического наследия – исключение, побуждающее исследователя внимательно всмотреться в биографию владельца.

Мы намеренно остановились на двух имениях, хозяева которых представляют собой в определенном роде диаметрально противоположные слои британского общества. Тонкий знаток, коллекционер и меценат принц Альберт и типичный

нувориш Ч. Телассен, - оба, как мы видели, имели причины остановить свой выбор на языке классической архитектуры. Причины у них были совершенно разные. Показательно, что результат и в том, и в другом случае получился сомнительным. Нельзя не отдать должного качеству исполнения архитектурных деталей, грамотному воскрешению заимствованных архитектурных образцов. Однако в целом создается впечатление, что заказчик (именно заказчик в первую очередь!) не видит очевидного противоречия между внешними формами и идеей дома, которая остается типично викторианской. А архитектор пытается найти компромисс между соответствием современным требованиям приличия и комфорта (они для современников главное) и той стилистической задачей, которая перед ним поставлена.

Складывается впечатление, что кризис классической традиции настолько серьезен, что ее полное угасание со временем неизбежно. Однако история британской усадебной архитектуры опровергает такое предположение. Перефразируя К. Кларка, можно сказать, что несмотря на крайне неблагоприятные условия, классическая струя в английской архитектуре все же не пересыхает, и классическим формам предстоит, по крайней мере, еще один расцвет уже в следующем столетии.

В викторианскую эпоху впервые классическая традиция в загородной жилой архитектуре перестает быть господствующей и оттесняется на задний план многообразными «национальными стилями». Однако, несмотря на неблагоприятные условия для существования она не искореняется окончательно. Особенно сильна она в ранневикторианское время, когда роль аристократического заказчика еще достаточно важна. Архитектором, много строившим в это время в классическом стиле, был Ч. Берри. В дальнейшем такого рода проекты представляют собой в известной мере исключение. Фасадное решение в классическом стиле неизбежно вступает в противоречие с изменившимися в эту эпоху требованиями комфорта и планировки.

3. Стилистические поиски 1860-1880-х гг.³⁴²

«Французская мода»

Хотя классическая традиция и является в рассматриваемую эпоху своего рода «антонимом» национальным стилям в архитектуре, однако не следует упускать из виду, что, будучи давно и прочно укоренена в архитектурной традиции Англии, она в целом воспринимается современниками как нечто вполне естественное, гораздо менее инородное на британской почве, нежели появляющаяся в середине столетия века мода на подражание формам французской архитектуры. Интересны в этом отношении замечания Р.Керра, связывающие особенности архитектурного решения с особенностями национального характера: «Есть определенные аспекты, в которых английские архитекторы современности справедливо имеют право претендовать на превосходство, но есть и другие, в которых французы никогда не могут быть лишены пальмы первенства. Мускульной силе по одну сторону канала противостоит более женственная грация с другой; яркой живописности - более разработанное классического начало...» и решительно не рекомендующего использовать «французский стиль» в Англии, поскольку он «требует ясной атмосферы Франции и во многих отношениях особых материалов и мастерства Франции, чтобы сделать это правильно»³⁴³.

Инородной «французская» архитектура выглядит уже в силу того, что в национальном менталитете издавна укоренился образ Франции как главной стародавней противницы Британии. Соперничество двух мощнейших индустриальных держав не могло не породить некоторой негативно-насмешливой реакции на обывательском уровне. Достаточно вспомнить

³⁴² Содержание данного раздела частично отражено в статьях: 1. Стил и стили в архитектуре викторианского усадебного дома // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2016, № 3, с.114-124 (0,5 п.л.). 2. Трансформация представлений о национальном стиле в поздневикторианской архитектуре загородных домов // Исторический журнал: научные исследования, 2018, N 3, с.89-94. 3. Проблемы стиля в загородной архитектуре Р.Н. Шоу // Человек и культура, 2018, № 1, с.40-45 (0, 25 п.л.). 4. Усадебные дома стиля "королевы Анны" в поздневикторианской усадебной архитектуре: особенности планировки и фасадного декора // Вестник РГГУ. Серия "Философия. Социология. Искусствоведение", 2019 № 3, с. 106-117 (0,5 п.л., импакт-фактор 0,537), а также в монографии: Викторианский загородный дом. Структура. Семантика. Стил. Москва, БуксМАРТ, 2021, ISBN 978-5-907267-26-8, 320 с

³⁴³ Kerr R. Gentleman's House, or, How to Plan English Residences, From the Parsonage to the Palace. L., 1865, p. 362-363.

знаменитые сатирические листки Хогарта, в первую очередь, конечно, его серию «Модный брак». Парадокс заключается в том, что опровергая на словах всякую возможность и желание чему-либо учиться у своих современников, живущих по ту сторону Ла-Манша, англичане тем не менее все время пристально всматриваются в происходящее по ту сторону пролива, в том числе и в области художественной жизни и многое заимствуют.

Следует заметить, что «французская» мода возникает в Британии еще до начала правления королевы Виктории. Появляется она в 1820-е гг. в первую очередь как увлечение архитектурой XVIII столетия. Оно затронуло области как общественного, так и частного строительства. В качестве наиболее ярких примеров можно привести клуб Крокфорд в Лондоне (1827), а также усадьбу Бельвуар Каствл (Belvoir Castle, Leicestershire, 1825). Наконец, начало викторианского царствования ознаменовано сооружением для герцога де Грея в его усадьбе Рест Парк в Бедфордшире (Wrest Park, Bedfordshire) шато в стиле Людовика XV (1834-1839).

Однако новая волна увлечения французской архитектурой, начавшаяся в середине столетия и достигшая наибольшей силы в 1860-70-е гг., ориентируется на иные образцы. В первую очередь отметим, что подобное увлечение носило интернациональный характер и было связано с таким явлением архитектурной жизни эпохи, как т.н. Renaissance Revival, возрождение интереса к ренессансной архитектуре, любопытно, что под таковой зачастую мыслилась архитектура не итальянская, а в первую очередь французская. Нельзя не заметить, что для современников по ту сторону Ла-Манша это означало интерес к своим национальным корням и было вполне закономерным явлением после долгих десятилетий неизменной преданности классической доктрине. В Англии же, где чрезвычайно рано, как мы помним, возникает желание противопоставить свою национальную архитектурную традицию универсальному языку классического наследия, подобное обращение выглядело совершенно иначе. «Французская» архитектура в загородном строительстве, пожалуй, единственная означала решительный отход от национальной традиции, пренебрежение ею, в то время, как и классическая, и «готическая», «елизаветинская», «стюартовская», словом, любая

иная «национальная» архитектура связь с этой традицией подчеркивала. Тем не менее, как замечает Дж.С. Керл, «непосредственное копирование, как и завуалированные аллюзии» имеют место быть и «являют собой парадоксальный аспект викторианского вкуса»³⁴⁴.

В связи с этим неизбежно встает вопрос: в каких случаях, в силу каких причин заказчик решается на подобный разрыв с национальным прошлым? Не связаны ли эти причины с социальным статусом заказчика? В целом ряде случаев это, безусловно, так. Наиболее яркий пример – известное семейство Ротшильдов. Наиболее дорогостоящие проекты во «французском» стиле заказывались именно представителями этого рода. Достаточно назвать усадьбу Уоддесдон Мэнор в Букингемшире (Waddesdon Manor, Buckinghamshire, 1874-1889, архитектор Г.А.Дестейе) барона Фердинанда де Ротшильда, строительство нового дома в которой начинается в 1889 году, или расположенную в том же графстве и принадлежавшую его кузену, Альфреду Чарльзу де Ротшильду, усадьбу Холтон Хаус (Halton House, Buckingham, 1882-1888, архитектор У.Р.Роджерс). Оба проекта отличались неслыханной по своей дороговизне сметой, связанной как со всевозможными техническими новинками, внедренными в них, так и с общим объемом зданий и их великолепной внутренней отделкой.

Ротшильды – безусловно, одиозный пример. Однако на целом ряде менее ярких примеров хорошо прослеживается тенденция: подобный стиль очень часто избирают нувориши, чье социальное происхождение, так же, как и история приобретения состояния темны. Так, печально известный своими сомнительными махинациями финансист, барон Грант, затевает строительство грандиозного дома в этом стиле в одном из наиболее престижных районов столицы, однако внезапное банкротство не дает ему довести стройку до конца. В провинции великолепное Шато Импни (Chateaux Impney, Worcestershire, 1869-1875, архитектор О. Тронкуа) – именно такое название дает хозяин Импни Холла своему дому после завершения строительства - было сооружено по заказу Джона Корбетта, бизнесмена, чье состояние начиналось с небольшого речного суденышка. К середине века, владея

³⁴⁴ Curl J.S. Victorian Architecture. Newton Abbot, 1990, p.137.

огромной сетью, осуществлявшей транспортировку грузов по рекам и каналам Англии, он, понимая, что наступает эпоха железнодорожных перевозок, сумел выгодно продать ее и приобрести солевые месторождения, быстро превратившие его в крупнейшего производителя этого продукта в Англии.

В некоторых случаях отнюдь не низкое социальное происхождение, а нестандартный образ жизни, никак не вписывавшийся в викторианские представления о правилах и приличиях, диктовал подобный стилистический выбор. Так, Джон Баус, для которого был построен Барнард Кастл в Дареме (Barnard Castle, Durham, 1869-1892, архитекторы Ж. Пельше и Дж.Э. Уотсон), получил солидное состояние по наследству. Однако богемная жизнь в Париже, а затем женитьба на французской актрисе, бывшая для сына аристократа совершенным мезальянсом, ставила его в несколько странное положение в обществе.

Учитывая, что выбор стиля, как правило, связан с желанием быть принятым в определенном социальном кругу, можно сделать вывод, что «французские» дома зачастую строились теми, кто либо не имел шанса вписаться в определенную общественную среду, либо имел смелость проявить по отношению к этой среде определенную независимость. Подобное чувство независимости могло быть порождено как весьма твердым финансовым положением (как, например, у Ротшильдов), так и личностными особенностями заказчика.

Следует отметить, что далеко не всегда весь проект выполнялся в духе французского шато. Существовал целый ряд элементов, которые особенно часто заимствовались архитекторами, придавая подчас вполне традиционному для Англии архитектурному решению определенный континентальный «акцент». Как пишет Д. Уоткин, «силуэт, создаваемый высокими щипцовыми кровлями со слуховыми окнами, каминными трубами и башнями, производил романтический эффект»³⁴⁵.

В этой связи весьма характерна усадебный дом Хедсор Хаус в Букингемшире (Hedsor House, Buckinghamshire), построенный для лорда Бостона по проекту Дж.Т.

³⁴⁵ Watkin D. English Architecture: a Concise History. L., 2001, p.251.

Ноулса в 1865-1868 годах. Объемно-пространственная композиция здания вполне традиционна: четыре тяжеловесные башни фланкируют его кубообразный объем. Такое решение весьма было типично как для целого ряда прославленных усадебных домов елизаветинской эпохи, так и для некоторых палладианских усадеб, наиболее яркий пример – Хаутон Холл К.Кэмбелла в графстве Норфолк.

Новшество, однако, заключено не столько в общей композиции здания, сколько в пропорциях и декоре отдельных его элементов. Башни достаточно массивные и высокие, завершаются они балюстрадами, над которыми поднимаются высокие кровли. Заключенный между ними основной, двухэтажный объем, также увенчанный балюстрадой, имеет мансардные окна над ней. Центральный вход отмечен великолепной лоджией с лестницей в глубине ее. И сильно выступающая вперед лоджия, и мощные башни-ризалиты с венчающими их высокими кровлями, и наличие мансардного этажа, а также обилие таких деталей, как балюстрады, картуши и т.д. создают впечатление пластической насыщенности фасадной композиции. Однако этим архитектор не довольствуется и украшает каждую из башен двухэтажным эркером с крупными окнами. В итоге несложный по своему планировочному решению дом производит на зрителя впечатление подавляющего изобилия. При этом, как можно заметить, заимствования, к которым прибегает архитектор, отнюдь не исходят из какого-либо одного источника. Напротив, «французские» высокие кровли и мансарда сочетаются с явно «итальянской» лоджией, а дом в целом отнюдь не напоминает французский ренессансный замок, скорее он призван вызвать ассоциации со сложной и многоречивой архитектурой барочных домов Дж. Вэнбру. Каким образом подобная фасадная композиция соотносилась с интерьерным решением дома, на сегодняшний день установить невозможно, поскольку интерьеры подверглись полной переделке в неогеогианском стиле в 1925 году.

На наш взгляд, этот проект интересен тем, что одновременно отражает и уже сложившиеся, и только лишь намечающиеся тенденции британской усадебной архитектуры этого времени. Сложность объемно-пространственного решения и дробность архитектурного декора типична, как мы помним, для викторианской

усадебной архитектуры в целом. Однако целью ее, как правило, было скрыть вынужденную асимметрию планировки. В данном же случае фасадная композиция подчинена жестким принципам симметрии, что нередко характерно для поздневикторианской эпохи с ее тенденцией возвращаться к традиции регулярности.

Попытку более аутентичного воскрешения образа французского шато можно наблюдать в архитектуре усадебного дома в Вайкхерст (Wykehurst, Sussex, RIBA 20772), спроектированного в 1871-1871 гг. Э.М. Берри для представителя известной банкирской семьи Х. Хата. Интересно, что этот огромный дом был задуман сначала в весьма распространенном стиле эпохи короля Якова и лишь спустя несколько лет проект был радикальным образом переработан. Итогом явился «замок» с высокими кровлями, мансардными окнами и обилием башен всевозможных размеров и форм. В целом ряде деталей, таких как форма окон, отдельные ордерные элементы очевидно более серьезное и тесное знакомство с первоисточником, нежели в предыдущем примере. Однако, чтобы осуществить свою идею, архитектор вынужден был пойти на целый ряд неудобств, в принципе неприемлемых для человека викторианской эпохи. Так, прислугу пришлось поместить в темном и сыром цоколе, что с точки зрения филантропических идей этого времени было отнюдь не гуманно. Любопытно, что в интерьерах мотив высокой французской кровли находит себе продолжение в весьма экстравагантном оформлении одного из каминов. Однако стилистической целостности интерьерного и фасадного решения нет, ярким примером чему может служить гостиная дома с ее гротесковыми росписями стен и ордерным декором (коринфскими колоннами и фланкирующими очаг камина парными колоннами ионического ордера).

Еще один «французский замок» появляется в 1875 году в графстве Беркшир. План Сент-Леонардс Хилл (St. Leonard's Hill, Berkshire) К.Х. Хуэлл также подчиняет идее регулярности. Таким образом, по сравнению со своими предшественниками архитектор делает следующий шаг на пути освоения архитектурного наследия Континента: не только фасадная композиция, но и план

призваны воскресить дух эпохи. По сути дела, возрождается идея анфилады парадных помещений, что для своего времени достаточно редкое явление: сквозной проход через огромные по своему масштабу комнаты никак не соответствовал, как мы помним, викторианскому представлению о том, что свое частное бытие следует ограждать от посторонних глаз. Это требование камерности, закрытости было настолько важным, что архитектору, очевидно, приходится идти на компромисс: основной объем делится на две части – парадную, где из огромного холла с апсидообразным завершением открывается проход в связанные между собой поперечной анфиладой просторные помещения, и частную, где вдоль коридора тянутся комнаты заметно более скромного масштаба. При общей ориентации комнат по горизонтальной оси центральный вход расположен так, что в холл посетитель попадает сбоку, а главный фасад, в отличие от боковых, начисто лишается симметрии.

Что же касается фасадного облика здания, то здесь опять налицо желание соединить заимствования из нескольких источников: французские мансардные кровли соседствуют с итальянской «кампанилой» в духе Ч. Берри. Поскольку дом был снесен, судить об его интерьерах возможно лишь частично на основании сохранившегося фотоматериала, запечатлевшего холл. Снимок дает представление о том, что главным его украшением являлась двухярусная колоннада, где над антаблементом нижнего яруса находилась обрамленная балюстрадой галерея с аркадой на колоннах. Можно предположить, что в интерьерах архитектор, вероятно, отдавал дань скорее итальянскому, нежели французскому ренессансу.

«Французский стиль» в своей чистоте достаточно редко встречается в усадебных домах викторианской эпохи, в то время как отдельные черты его становятся своеобразной его приметой. Исключением являются, пожалуй, упомянутые нами выше постройки семейства Ротшильдов. Отпрыскам богатейшего в Европе банкирского дома не имело смысла декларировать приверженность к ценностям национальной культуры, напротив, думается, что своеобразная «инаковость» архитектурного облика их домов была вполне сознательным выбором. Впрочем, выбор Франции в качестве ориентира для

подражания отнюдь не исключал своеобразного эклектизма в сочетании элементов, принадлежащих к разным периодам в архитектуре этой страны. Так, в Холтон холле ставшие к тому времени уже традиционными высокие кровли с мансардными окнами сочетаются с совершенно очевидными заимствованиями из архитектурного наследия XVIII столетия. Особенно характерен в этом отношении центральный вход, оформленный пилястрами большого ордера, увенчанный балюстрадой и гигантским куполом.

Стиль королевы Анны

Несмотря на то, что подобного рода дома, архитектура которых совершенно явно ориентирована на континентальные образцы, являются важной составляющей частью в пестрой и многоликой картине усадебной архитектуры викторианского времени, не они, безусловно, определяют основные тенденции развития загородного строительства в указанное время. Основопологающей остается ориентация на национальную традицию, а наиболее остро стоящим вопросом о том, как эта традиция интерпретируется.

В связи с этим невозможно обойти молчанием такое явление как так называемый стиль королевы Анны. Как многие из терминов, ставших общеупотребительными в британской историографии викторианской эпохи, он не имеет ни четко очерченных хронологических рамок, ни точных признаков, по которым этот стиль возможно было бы однозначно определить. Под понятием «Queen Anne Revival» подразумевается не только определенное направление в архитектуре, но и достаточно широкий спектр явлений в культурной жизни Британии поздневикторианского времени, таких как «садово-парковое искусство (воскрешение «старомодного» сада), дизайн мебели... и даже детская книжная иллюстрация»³⁴⁶. Сложность каких-либо дефиниций в отношении этого явления замечали еще современники. Неслучайно Дж. Г. Скотт предпочитал говорить о нем не как о стиле, а скорее о в своем роде целом «семействе стилей». Существенно,

³⁴⁶ Aslet C., Powers A. Op cit., p.167.

что в качестве отличительных черт такой архитектуры автор указывает не на какие-либо характерные детали декора, а на в целом «богатый цвет и живописность»³⁴⁷. Что же касается используемых прототипов, то они, по словам Скотта, далеко не всегда действительно принадлежат к анненскому времени, будучи весьма разнообразны: начиная от домов елизаветинского времени вплоть до построек середины XVIII столетия. «Так называемый анненский дом в гораздо большей степени теперь являет собой воскрешение прошлого, нежели любой современный готический дом... Целью архитекторов анненского стиля, кажется, стало показать, что ничто не может быть для него чересчур старомодным»³⁴⁸.

«Стиль королевы Анны имеет относительно мало общего с самой королевой Анной, - писал во вступлении к своей монографии «Милость и свет: стиль королевы Анны: 1860-1900» М. Жируар, – так прозвали стиль, который стал чрезвычайно популярным в 1870-е гг. и продолжал существовать вплоть до начала XX столетия. Вместе со стилем королевы Анны в моду вошли здания из красного кирпича с белыми наличниками, скругленным щипцом и изразцами с изображением подсолнухов, трофеев, херувимчиков, с мелкой расстекловкой, островерхими крышами и изгибающимися остекленными эркерами, деревянными балконами и маленькими фантастическими выступами там, где их меньше всего можно было ожидать. Это был своего рода архитектурный коктейль, в котором смешалось отчасти действительно наследие эпохи королевы Анны, отчасти нечто голландское, нечто фламандское, квинтэссенция стиля Роберта Адама, значительные заимствования у К. Рена и немного из эпохи Франциска I. Он сочетал в себе все эти элементы и некоторые другие, создавая при этом весьма своеобразную смесь, особенно когда элементы эти были смешены с искусством и жизнерадостностью, как это частенько бывало»³⁴⁹.

Действительно, применительно к архитектуре, в общем, речь идет об обращении к национальным памятникам XVII - XVIII столетий, находящимся вне палладианского движения. Британское загородное строительство, опирающееся не

³⁴⁷ Aslet C., Powers A. Op cit., p.167.

³⁴⁸ Ibid, p.373-374.

³⁴⁹ Girouard M. Sweetness and Light: The Queen Anne Movement, 1860-1900. New Haven and L., 1977, p.1.

столько на классическую традицию, сколько на общие для Северной Европы тенденции, составляет значительный пласт архитектурного наследия этой эпохи. Вряд ли возможно говорить о каком-либо специфически британском характере подобной архитектуры или, тем более, привязывать эти тенденции исключительно к годам царствования Анны. Существенное воздействие Континента - закономерное следствие усиливающих с начала правления Вильгельма Оранского (1689) тесных торговых и культурных связей с североевропейским регионом. Собственно же в эпоху королевы Анны создается ряд памятников, не имеющих ничего общего с вышеуказанными тенденциями, например, загородные дома Дж. Вэнбру. Выбор наименования стиля, по всей вероятности, связан с тем, что именно эта эпоха, наряду с елизаветинской, мыслилась англичанами как своего рода золотой век в развитии страны в самых разных его аспектах, политическом, экономическом, культурном.

При очевидной условности термина исследователю приходится пользоваться им как давно ставшим общеупотребительным. Однако фактически картина оказывается весьма сложной. В то время как тип «елизаветинского» дома викторианского времени можно описать достаточно точно, применительно к «анненскому» дом подобное типологическое описание составить не удастся. Большинство исследователей останавливаются главным образом на особенностях фасадного оформления, оставляя в стороне вопрос о планировках и объемно-пространственной композиции дома. М. Жируаром было предложено определение стиля как сочетания «принципов группировки, заимствованных из готического возрождения, свободной планировки и асимметрии, и деталей, заимствованных в целом из английской и голландской архитектуры XVII – начала XVIII веков...»³⁵⁰. Подобное определение не может не вызывать вопросов. Если, несмотря на разнообразие трактовок, попытаться дать обобщенную характеристику направления, становится ясным, что в целом наблюдается, напротив, стремление к введению определенной регулярности и в планировочное решение здания, и в систему оформления фасада, которая предполагает применение таких

³⁵⁰ Girouard M. Sweetness and Light: The Queen Anne Movement, 1860-1900. New Haven and L., 1977, p.1.

традиционных приемов как сочетание кирпича и белокаменной отделки, мелкая расстекловка окон и т.д.

Сложности и разногласия в вопросе о возможности приписать тот или иной конкретный памятник к данному направлению возникают в связи с тем, что вышеуказанные черты характерны отнюдь не только для эпохи правления Анны. Использование кирпича в сочетании с белым камнем - в Англии многовековая традиция, а регулярная планировка продержалась на Британских островах фактически до конца георгианской эпохи. Соответственно, не совокупность отдельных формальных приемов, а общий образ загородного жилища, напоминающий родовые гнезда рубежа XVII -XVIII вв., позволяют отнести тот или иной памятник к данному стилистическому направлению.

Границы интересующего нас явления недостаточно четко очерчены, а вопрос о времени возникновения стиля в литературе остается открытым. Как правило, в качестве своего рода отправной точки называют 1873 год, когда в Королевской Академии были выставлены чертежи Р.Н. Шоу, сделанные для New Zealand Chambers на Лиденхолл стрит, а также ряд проектов Дж. Стивенсона и Э.Р. Робсона. Однако существует точка зрения, что истоки стиля появляются еще в 1850-е годы и связаны с такими домами, как знаменитый Красный дом в Кенте Ф. Уэбба, а также ряд проектов У. Баттерфилда³⁵¹.

С последним утверждением, на наш взгляд, совершенно невозможно согласиться, поскольку единственное, что объединяет «анненские» дома с вышеуказанными проектами 1850-х гг., - это приверженность к работе в традиционном для Англии материале, кирпиче. Ни композиционные принципы, ни планировочные решения, ни, в конце концов, фасадный декор этих домов не имеют ничего общего с проектами нового стиля. Скорее они, как и так называемый «vicarage» или «parsonage style» (буквально стиль приходского дома) являются прототипам для иного, развивающегося в эти годы направления, так называемого Old English style, староанглийского стиля.

В нашей работе мы не останавливаемся подробно на такого рода проектах

³⁵¹ Girouard M. Victorian Country House. New Haven & L, 1985, p.74.

высоковикторианского времени, вкратце разбирая лишь Милтон Эрнест Холл У. Баттерфилда по следующей причине: «приходской стиль» был ориентирован на заказчика с достаточно скромным достатком, мы же изначально ограничивали свое исследование домами аристократии и верхушки среднего класса. Однако в поздневикторианское время ситуация меняется существенным образом. Весьма состоятельные заказчики, представители банковского и промышленного капитала, владельцы старых родовых имений, заказывая архитектору дом, не стремятся больше ориентироваться на елизаветинские или стюартовские дома, дворцовые по своему масштабу и великолепию отделки. В качестве образца выбирается нечто более камерное.

В чем причины этих изменений? На наш взгляд, их несколько. Первая, очевидная, экономическая. Сельскохозяйственный кризис, поразивший страну во второй половине 1870-х гг., приводит к тому, что земельная собственность перестает восприниматься как надежнейшая основа финансового благополучия. Дом как хозяйственный центр постепенно теряет свое значение, все больше и больше превращаясь лишь в место отдыха и развлечений. Это неизбежно приводит к стремительному спаду загородного строительства, который продолжается вплоть до конца 1880-х гг. В этой ситуации его масштаб, там, где оно все равно ведется, заметно сокращается. Исключения есть, но они немногочисленны.

Однако эта причина не представляется нам главной. Заказчики Р.Н. Шоу, верхушка банковского капитала, обладают широкими финансовыми возможностями, однако зачастую предпочитают стилизовать свое жилище под скромный коттедж, фермерский дом или усадьбу скромного сельского сквайра. Это не могло не приводить, как увидим, подчас к весьма парадоксальным результатам, когда масштаб здания и его стилистика приходят в явное противоречие друг с другом. Причину подобных вкусовых предпочтений следует видеть, на наш взгляд, в заметно изменившейся за прошедшие десятилетия картине социальной жизни. Идеи сословной исключительности, столь значимые еще в начале царствования Виктории, теряют свою ценность. Земельная собственность, веками воспринимавшаяся как основа власти, перестает восприниматься и, главное, быть

таковой. Сама структура жизни в доме становится не столь сложной и изощренной. Жесткая социальная стратификация, характеризовавшая викторианское общество и, как зеркало этого общества, викторианский дом, уходит в прошлое. Как результат упрощения образа жизни не может не встать вопрос о необходимости столь обширных площадей дома. Парадоксальная ситуация, при которой служебное крыло более, чем в два раза превосходило объем основного корпуса, по сути дела лишала викторианцев столь ценимой ими «privacy», закрытости частного существования от посторонних глаз. Сколь бы изощренной ни была система, стремившаяся установить незыблемые перегородки между миром слуг и миром хозяев, она не отменяла того факта, что дом превращался в гигантский муравейник, в котором обитало по меньшей мере около полусотни человек. В этой связи вполне закономерно, что к концу века стремление к камерности и простоте возрастает.

Вышесказанное позволяет, на наш взгляд, развязать достаточно сложный узел стилистических противоречий, где одни и те же архитекторы оказываются авторами проектов в «сельском» (vernacular) и анненском стилях. При этом все большую роль играет индивидуальный стиль мастера, изменяется сама система проектирования, отношения с заказчиком. Шоу и его поколение гневно протестуют против «поточного метода», царившего, например, в мастерской Дж. Г. Скотта, таким образом, вопрос соотношения индивидуального и типического в проекте приобретает особенную остроту.

В области усадебной архитектуры наиболее ранней постройкой в стиле королевы Анны является памятник, который во многом отличается от того, что будет делаться в этом ключе в ближайшие десятилетия. Кинмел Парк в Денбишире (Kinmel Park, Denbighshire, 1868-1874, **Рисунок 86**) У.Э. Несфилда уже был упомянут нами в связи с феноменом появления регулярных планировочных решений в усадебной архитектуре поздневикторианского времени. С точки зрения отделки в проекте используется ряд приемов, типичных для эпохи королевы Анны. Вытянутые окна с мелкой расстекловкой, а также выделяющий углы руст, выполненный в белом камне, сочетается с такой характерной для своего времени чертой как высокие мансардные кровли. Заметим, что хотя они и являются

типичными для анненской эпохи, однако в рассматриваемый период мода на них носит, как мы помним, интернациональный характер, с чем, как нам представляется, следует связать в первую очередь использование подобного приема в данном проекте.

Таким образом, в Кинмел Парке уже намечены отдельные черты, которым предстоит в будущем откristаллизоваться в определенное стилистическое направление. В то же время дом этот не без оснований нередко называют и в числе предшественников так называемого неогеогианского стилия. Масштабный и представительный он словно бы предвосхищает неоклассическую моду, которая возникнет на исходе столетия.

К сожалению, первоначальная интерьерная отделка помещений сохранилась не полностью: здание было переоборудовано под нужды медицинского учреждения еще в 1929 году, а в середине 1970-х гг. сильно пострадало от пожара, после чего было продано с аукциона и закрыто для публики по сей день. Сохранившиеся старые фотографии позволяют судить о том, что парадные помещения дома имели ордерный декор. Так, в помещении лестничного холла присутствует мотив аркады на столбах, а в простенках между высокими «анненскими» окнами появляются коринфские пилястры, ордерное оформление присуще и столбам лестницы. Необычны для типичного викторианского дома и очень большие размеры комнат, сопоставимые по масштабу с парадными апартаментами старых родовых гнезд. Таким образом, именно интерьерное решение этого дома позволяет понять, почему этот памятник принято считать не только одним из наиболее ранних примеров архитектуры в «стиле королевы Анны», но и своеобразным провозвестником неогеогианского стилия, который получит развитие в Англии в начале XX века.

Если архитектура Кинмел Парка лишь в некоторых отношениях предваряет собой новый стили, то проект Лаутон Холла в графстве Эссекс (Loughton Hall, Essex, 1878) показывает нам, каким образом идеи этого стилия были переосмыслены Несфилдом десятилетие спустя. Дом не столь велик, поэтому ориентации на дворцовую архитектуру здесь быть не могло. Однако невозможно сказать, что дом был ориентирован на какие-либо определенные образцы усадебной или, входящей

сейчас в моду, коттеджной архитектуры. «Анненским» дом может быть назван с целым рядом существенных оговорок. Здесь использовано типичное для этого времени сочетание материалов (кирпич и белокаменная отделка), а также весьма характерные окна с мелкой расстекловкой. Однако наряду с этими типичными для стиля элементами и приемами фасадной композиции архитектор применяет и ордерное оформление центрального входа, и весьма часто использовавшееся палладианцами трехчастное венецианское окно. Важнейшими элементами фасадной композиции становятся выделенные белым камнем эркеры, украшенные широкими «елизаветинскими» окнами и завершенными островерхой кровлей. Как видим, фасадное решение представляет собой сложный конгломерат стилей. Однако дом трудно назвать эклектичным. Элементы, заимствованные из самых разных стилистических эпох перерабатываются архитектором в чрезвычайно целостную и оригинальную композицию. Принцип фасадной симметрии соблюдается, но не абсолютизируется, поскольку вход смещен в сторону, а эркеры имеют разное оформление. Целостный образ дома ни в коей мере не напоминает зрителю типичное усадебное гнездо какой-либо из известных исторических эпох. Его также сложно назвать «староанглийским». Своей компактной массой, эффектным сопоставлением архитектурных объемов, простотой и лаконизмом архитектурного языка он наряду с современными ему проектами Р.Н. Шоу открывает совершенно новую страницу поздневикторианской архитектуры, в которой индивидуальный стиль мастера оказывается много важнее заимствованных исторических стилей. В связи с переоборудованием дома под нужды медицинского учреждения его интерьеры были существенно изменены, детали интерьерного убранства не сохранились. Однако важно отметить, что Большой холл в этом доме, вопреки сложившейся традиции, одноэтажный и скорее всего он мыслился просто как наиболее просторное помещение.

Если в творческом наследии У.Несфилда встречаются лишь отдельные элементы стиля королевы Анны, то постройки шотландца Дж.Дж. Стивенсона являют нам его классические образцы. Любопытно, что в сходном стилистическом ключе этот архитектор решает не только загородные, но и городские постройки, в

том числе и общественные, как например, здание лондонское Board School (1873-1875, совместно с арх. Э.Р. Робсоном). В графстве Норфолк он строит в 1879-1880 гг. Кен Хилл для Эдварда Грина, сына известного йоркширского изобретателя и промышленника. Заметим, что на приобретенной новым хозяином земле был помещичий дом начала XVIII столетия. Однако, несмотря на то, что дела вынуждали Грина проводить большую часть времени в столице, лишь ненадолго наведываясь в свое поместье поохотиться и отдохнуть, он не поскупился на то, чтобы затеять строительство нового дома всего в миле от старого здания. Возможно, именно старый дом анненского времени вдохновил заказчика и архитектора на соответствующее стилистическое решение нового архитектурного объема.

На поверку «анненским» дом оказывается не столько с точки зрения планировки и объемно-пространственной композиции (план лишен симметрии, а сочетание разнообразных по форме и высотности объемов напоминает проекты в «готическом» вкусе, выполненные в предшествующие десятилетия), сколько в своем наружном облике, где используются такие типичные элементы фасадного оформления, как вытянутые окна с мелкой расстекловкой с наличниками выполненными в кирпиче, белокаменный декор, руст по углам здания и т.д.

Интерьерное решение необычно уже тем, что все парадные помещения этого небольшого дома перенесены на второй этаж, что делает возможным разновысотность помещений. Так, поскольку над столовой расположена мансарда со спальнями, а над гостиной в силу особенностей Г-образного плана дома, ее нет, в гостиной потолки оказываются существенно выше. Еще один любопытный момент связан с тем, что салон, занявший место традиционного в викторианском доме холла и являющийся самым масштабным помещением, решен в общем-то как обычная уютная жилая комната с обилием лепного декора на карнизах и не очень высоком потолке. Единственное, что несколько утяжеляет композицию, - массивные дубовые балки, разбивающие потолок на квадратные ячейки. В целом облик салона и гостиной однотипны. Единственное, что отличает последнюю – более дробный лепной декор потолка, изобилующий гротесковыми мотивами.

Именно с точки зрения фасадного декора «анненские» дома являют собой достаточно единообразное впечатление, позволяющее идентифицировать этот неостиль среди пестрой стилистической картины конца викторианского царствования. Выбор стиля, который может на первый взгляд показаться исключительно следствием вкусовых предпочтений хозяина, не в последнюю очередь диктуется практическими соображениями. Зачастую актуальной остается задача замаскировать асимметрию плана. Однако если огромный дом середины века удобно было стилизовать под елизаветинский дом с его дворцовым масштабом и роскошью, либо под средневековый монастырский комплекс, более камерные постройки конца царствования явно нуждались в ином образце для подражания. Эпоха королевы Анны, загородные строения которой обычно не столь масштабны, становится одним из подходящих образцов такого рода.

Рассмотренные выше примеры могут являться свидетельством того, что, как уже было отмечено выше, с начала 1870-х годов в поздневикторианской архитектуре намечаются тенденции к регулярности. Однако ни один из вышеописанных домов не обладает строгой симметрией фасадной композиции, даже в Кинмел Парке симметричен только центральный блок. Асимметричные решения преобладают, исключения есть, но они в указанную эпоху малочисленны. Так, еще в 1872 г. Ф. Уэбб начинает строительство Раунтон Грэндж в графстве Йоркшир (Rounton Grange, Yorkshire, 1872-1876). Примечателен южный фасад этого несохранившегося до наших дней дома, где вход зажат между двумя массивными, сильно выступающими эркерами, увенчанными островерхими кровлями, над которыми возвышается кровельный щипец центральной части. Отдельно следует отметить необычную для своего времени высотность дома: 4 основных этажа плюс мансардное пространство в центральной его части. Фланкирование центрального входа башнями, - мотив, широко использовавшийся в тюдоровской архитектуре и неоднократно заимствованный викторианскими архитекторами. Однако в данном случае эти «башни» весьма массивны, что придает фасадному облику здания очевидные замковые черты.

Дом был снесен в 1953 году, поэтому судить о его интерьерном решении можно

по двум фотографиям, опубликованным в журнале «Country Life» 26 июня 1915 года. На них представлены «длинная» и «общая» комнаты, как гласят подписи к фото. К сожалению, черно-белые снимки не дают возможности судить о таком важнейшем средстве художественной выразительности в проектах Ф. Уэбба, как цвет. Тем не менее можно представить себе, что комнаты были достаточно светлыми за счет того, что облицовка деревянными панелями была осуществлена лишь на треть их высоты, а также за счет открытости и взаимосвязанности отдельных помещений благодаря связывающим их огромным аркам. Простая форма камина, а также отсутствие типичной для викторианского интерьера затесненности пространства мебелью также весьма характерны для творческого почерка архитектора.

К симметричному решению фасадной композиции прибегает архитектор и в Смитон Мэнор в Йоркшире (Smeaton Manor, Yorkshire, 1877-1879). Стилистическое решение дома не имеет ничего общего с рассмотренным выше проектом. Аналоги ему можно найти среди лондонских домов XVII столетия, выполненных в так называемом «ремесленном стиле» (Artisan Style). Наиболее близкая аналогия, на наш взгляд, Бомс Хаус (Baulms House) в Хэрни, выстроенный в предместьях столицы для сэра Джорджа Уайтмора в 1635 году. Дом был уничтожен в 1853, однако вероятность, что Уэбб был знаком с ним по гравюрам, велика. Характерная черта обоих проектов – высокая кровля с мансардными окнами. Уэбб, однако, упрощает фасадное решение, лишая свое здание цокольного этажа и гигантских пилястр, типичных для домов этого направления. Это заметно меняет облик дома, делая его более сельским и демократичным. В интерьерах, к сожалению, значительно видоизмененных уже во второй половине XX столетия, архитектор использовал такие типичные для него приемы, как облицовка стен окрашенными в светлую краску панелями и изразцовый декор каминов.

Высокая мансардная кровля появляется в эти же годы в проекте перестроенного У. Несфилдом на севере Уэльса дома, Бодриддэн во Флинтшире (Bodryddan, Flintshire, 1872-1874). В результате этой перестройки парадный фасад также приобретает облик, напоминающий усадебные дома эпохи королевы Анны.

Наиболее близкая аналогия, на наш взгляд, - усадебный дом Нетер Лайпайат Мэнор в Глостершире (Nether Lypiatt Manor, Gloucestershire, 1700-1705). Однако такие черты национальной традиции как вытянутые окна с мелкой расстекловкой и выделение рустовкой в белом камне углов здания сочетается здесь с оформленным в духе французской архитектуры эпохи Второй Империи центральным эркером. В этом контексте мансардная кровля начинает «звучать» несколько иначе, сам проект в определенной степени приобретает более «континентальный» характер.

Поскольку в основе проекта У.Э. Несфилда лежит уже существовавший архитектурный объем и заказчик, по-видимости, не желал кардинального изменения внутренней структуры дома, архитектору пришлось сохранить в помещении холла исходную достаточно небольшую высоту потолка. В результате обширный по площади холл производит несколько диспропорциональное впечатление, усиливающееся благодаря его достаточно тяжеловесному декору: дубовым балкам потолка, обивке стен тесненной кожей и выгороженному в его пространстве согласно моде эпохи уголку у камина.

Удивительным исключением в ряду домов этого времени станет Крэббет парк в Сассексе (Crabbet Park, Sussex, 1872-1873). Во-первых, это редчайший для поздневикторианской эпохи случай, когда дом проектировался самими хозяевами, супругами У. и А. Блант. Во-вторых, здесь налицо совершенно явное декларативное отвержение самой идеи живописной композиции и возвращение к традициям национальной архитектуры рубежа XVII-XVIII столетий с ее характерным сочетанием кирпича и белого камня, в котором выполнены оформляющие окна с мелкой расстекловкой наличники, карнизы, а также акцентированы углы здания. Собственно, ордерные элементы на фасаде как таковые отсутствуют за исключением фронтона над слегка выступающим центральным ризалитом. Здание двухэтажное на невысоком цоколе, и оба этажа фактически равны по высоте. Дома с подобного рода фасадной композицией были весьма распространены в Англии XVII столетия и встречаются в самых разных графствах, например, Рэйнхэм Холл в Норфолке (Raynham Hall, Norfolk, ок.1635),

Хонингтон Холл в Уорикшире (Honington Hall, Warwickshire, ок.1671), Рэмсберри Мэнор (Ramsbury Manor, Wiltshire, 1680-1683, Р. Хук) и Реддиш Хаус в Уилтшире (Reddish House, Wiltshire, нач. XVIII в.), Эрддиг в Уэльсе (Erddig, Wrexham, Wales, 1684-1687). Однако наиболее близкая аналогия находится в том же графстве Сассекс, что и Крэббет Парк. Это усадебный дом Аппарк (Appark), построенный предположительно У. Тальманом около 1690 года, безусловно, хорошо известный авторам проекта. При этом следует заметить, что в викторианском фасаде тщательно убираются барочные элементы, украшающие центральный ризалит дома XVII века, такие как картуши, волюты, спаренные колонны, отчего облик викторианской усадьбы значительно суше и скучнее исходного образца.

Отдает дань увлечения и регулярной композицией, и образами домов XVII-XVIII столетий и Р.Н. Шоу в проекте Брайнстон Хаус (Bryanston House, Dorset, 1890, RIBA 30245-30251,4280). Однако, как всегда у этого архитектора, весьма характерные для своего времени и часто использовавшиеся проектировщиками элементы перерабатываются в совершенно новое, неожиданное в своей оригинальности композиционное решение. В отличие от приведенных выше примеров, Брайстон не обладает чертами буквального сходства с каким-либо конкретным из домов предшествовавших столетий. Используемые здесь, как и в большом количестве современных ему проектов, высокие мансардные кровли и характерное сочетание кирпича с белокаменным декором, помещаются Шоу в совершенно неожиданный контекст. Он, по сути дела, использует здесь весьма распространенную в палладианской архитектуре схему: главный корпус, соединенный с четырьмя симметрично расположенными флигелями. Эту схему предлагает К. Кэмбелл в проекте Ностелл Прайори (Nostell Priory, Yorkshire, 1733), позже ее использует У. Кент в имении Холкхэм Холл в Норфолке (1734). Однако палладианские заимствования не ограничиваются лишь достаточно типичной для домов этого направления объемно-пространственной композицией. На фасаде флигелей использована такая типичнейшая палладианская деталь как трехчастное венецианское окно.

Среди интерьеров Брайстона, сохранивших лишь частично свой

первоначальный облик, поскольку здание было приспособлено к нуждам школы еще в 1928 году, наиболее выразителен холл, стилистику которого К. Эслет определил как «pallatial»³⁵² (эпитет, применимый обычно к ранневикторианским постройкам Ч.Берри). Некоторая нарочитость и тяжеловесность ордерного декора, огромные арочные проемы, сложные криволинейные очертания придают его облику характер некоторой драматической напряженности, свойственной барочной архитектуре.

Таким образом, в 1890-е уже намечается тенденция воскрешения классической традиции, которая получит мощное развитие в начале следующего столетия.

«Сельский стиль»

Стиль королевы Анны – одно из важнейших стилистических направлений в викторианской архитектуре последней четверти XIX века, однако все же не ему принадлежит первенствующую роль в сложении образа загородного жилища. Наиболее полное развитие он получает в городском жилищном строительстве, а также в архитектуре общественных зданий. Образ же загородного дома преимущественно ориентирован на национальные образцы иного рода. Еще Р. Керр в своей книге 1864 года выделял коттеджный стиль, где «главной особенностью являются значительные по размеру, сильно нависающие крыши. Проемы, как правило, просты по форме и окружены простыми наличниками. Арка иногда вводится, но бывает лишена художественного оформления. ...уклон крыши обычно крутой... Всякий раз, когда лепные украшения используются... они ...неприхотливы... Масштаб строительства не должен быть большим...Материалы могут быть экономичными ...и стоимость соответственно низкой. Декор прост и аккуратен. Интерьер оформлен в обыденном стиле. В отношении планировки... и симметрия, и свободное расположение в равной степени подходят»³⁵³.

В 1870-е годы уже знакомый нам термин «Old English» (староанглийский)

³⁵² Aslet C. Last Country House. L., 1982, p. 312.

³⁵³ Kerr R. Gentleman's House, or, How to Plan English Residences, From the Parsonage to the Palace. L., 1865, p.374-375.

активно входит в употребление. Это понятие возникает на страницах книги Ч. Истлейка «История готического возрождения» (1872), где им обозначен целый ряд проектов. Что же вкладывали современники в это понятие в конце столетия, и отличается ли содержание этого термина от того, которое вкладывали в него викторианцы предшествующего поколения?

Для того, чтобы ответить на этот вопрос, следует обратиться к проектам двух усадебных домов, не сохранившихся до настоящего времени, но сыгравших ключевую роль в развитии этого направления в поздневикторианской архитектуре, Кloverли Холл в Шропшире (Cloverley Hall, Shropshire, Р.Н. Шоу, У.Э. Несфилд, 1864-1870)³⁵⁴ и Лейс Вуд в графстве Кент³⁵⁵ (Leys Wood, Kent, Н. Шоу, 1868, RIBA 12406, 17665). Новаторским Cloverли Холл был прежде всего с точки зрения своей планировочной системы, что отмечено нами в III главе. Однако и его фасадная композиция, и интерьерное оформление отличались свежестью и новизной. В первую очередь следует отметить, что дом невозможно определить термином «готический», «елизаветинский» или еще каким-либо из известных исторических стилей. Его фасадный декор сочетает в себе стрельчатые арки с типично елизаветинскими окнами и входящими сейчас в моду мансардными кровлями. Кроме того, декоративное убранство отразило увлечение японской культурой, появившееся в это время в среде интеллектуальной элиты, самым ярким примером чему становится мотив подсолнуха, появляющийся здесь впервые и затем становящийся модным декоративным мотивом.

Еще более новаторским выглядел проект Лейс Вудс. Его образный строй определялся смелым планировочным решением: в основе лежала идея воскрешения средневековой традиции свободной группировки помещений вокруг просторного открытого двора. В таком решении Г.Р. Хичкок усматривает возвращение к идеям пикчуреска, господствовавшим в первой половине столетия³⁵⁶. В результате образ усадьбы складывался из сложного конгломерата

³⁵⁴ Г.-Р. Хичкок датирует дом 1865-1868 гг. Hitchcock H.-R. Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries. Harmondsworth. 1982, p. 360.

³⁵⁵ В монографии Г.-Р. Хичкока этот несохранившийся дом обозначен как находящийся в графстве Сассекс. Разночтения связаны с тем, что владение находилось фактически на границе двух графств. Ibid.

³⁵⁶ Ibid.

весьма разнообразных и по конфигурации, и по высотности архитектурных объемов. В фасадном оформлении дома, также, как и в случае Кловерли Холла, не было стилистического единообразия. Готические арки вновь сочетаются с большими елизаветинскими окнами, высокие кровли напоминают об английских домах XVII столетия, а башни придают усадьбе отчасти замковый характер.

Стремление воскресить традиции национальной архитектуры побуждает архитекторов в это время обращаться, как было уже замечено, к образам не только старых усадебных резиденций, но также скромных приходских домов и сельских коттеджей. В этой связи отдельного рассмотрения заслуживает такое явление как *vernacular style*. Наибольшее распространение этот стиль получает в последней четверти столетия, однако истоки этого направления возникают во второй половине 1850-х годов.

Именно в это время Дж. Деви, еще в начале десятилетия строивший в графстве Кент многочисленные коттеджи в традиционном стиле, решается выстроить в этом стиле достаточно обширный дом, Хэммерфилд в Пеншрасте (Hammerfield, Kent, 1856-1859, RIBA 20274, **Рисунок 87**). Своеобразным неологизмом в архитектурном языке этого дома стало введение традиционного мотива фахверка. Важно заметить, что архитектор ориентируется на локальные традиции, используя опыт знакомства с памятниками, сохранившимися в таких юго-восточных графствах как Кент, Сассекс, Саррей и Хэмпшир. Таким образом, стилистика сельского коттеджа впервые переносится на дом значительного масштаба. Частично сохранившиеся до наших дней интерьеры совершенно лишены характерной для высоковикторианского времени тяжеловесности. Так, стены лестничного холла традиционно облицованы деревянными панелями, но они достаточно светлого оттенка, максимально проста форма лестничных перил.

В более позднем проекте, Кумб Уоррен в соседнем графстве Саррей (Coombe Warren, Surrey, 1870, RIBA 53975), Деви пристроит к уже существующему объему крыло в этом стиле. Пристройка вполне органично вписывается в уже существующее архитектурное решение, поскольку новый стиль предполагал некоторую живописную неуравновешенность композиции. Впечатление

постепенно разраставшегося домовладения – как раз тот эффект, к которому призван стремиться архитектор. Деви применяет характерную для стиля комбинацию материалов: камень, кирпич и дерево в верхней части дома. Поскольку дом был снесен, об интерьерах этого дома в настоящее время судить практически невозможно.

В те годы, когда Деви работал над проектом Хэммерфилда, чеширские архитекторы Т.М. Пенсон и Дж. Харрисон занялись реставрацией средневековых построек этого графства. Процесс воссоздания фасадного облика средневекового Честера был долгим, он завершается лишь к началу XX столетия. За это время новый вкус распространяется далеко за пределы графства. Дома подобного рода строятся в Сассексе (Раундик Хаус, Roundwick House, Sussex, 1868, арх. Дж.Л. Пирсон), северном Уэльсе (Бечри во Флинтшире, Betchry, Flintshire, арх. Э. Оулд), Букингемшире (Эскот Лодж, Ascott Lodge, Buckinghamshire, 1874-1878, арх. Дж. Деви), Хэмпшире (Мэлвуд, Malwood, Hampshire, 1884, арх. Э. Крисчен), Стаффордшире (Уитик Мэнор, Wightwick Manor, Staffordshire, 1887-1893, арх. Э. Оулд).

Архитектура Чешира чаще всего оказывалась образцом для тех, кто строил в этом новом стиле. Неслучайно одним из наиболее успешных архитекторов, работавших в этом направлении, был уроженец Честера Джон Дуглас. Однако, поскольку суть нового стилистического направления заключалась именно в следовании локальным традициям, влияние местной строительной традиции прослеживается достаточно ясно. Практика Дж. Дугласа помимо Чешира распространялась главным образом на близлежащие территории, такие как северный Уэльс, Ланкашир и некоторые другие, расположенные на западе центральной Англии графства. На юге страны, в таких графствах как Беркшир, Хэмпшир и Сассекс, при использовании тех же материалов (так называемый half-timbered house, т.е. дом, построенный из кирпича и дерева) совершенно очевидна ориентация на местные памятники, заметно отличающиеся от елизаветинских домов центральной Англии.

Один из наиболее ранних примеров подобного рода на юго-востоке страны –

ранее упомянутый нами Раундик Хаус в графстве Сассекс (1868). Несмотря на свои внушительные размеры, постройка своим внешним обликом призвана напоминать скорее не старое усадебное гнездо, а добротный фермерский дом. Такой выбор неслучаен, поскольку поместье носило характер большого сельскохозяйственного угодья, что нашло себе отражение и в отсутствии традиционного для жилища джентльмена парка. Фасадное оформление дома достаточно просто и аскетично. Ближайшие прототипы ему, безусловно, можно видеть не в чеширских памятниках с их изысканным, предельно декоративно усложненным орнаментальным решением, а в находящихся в Сассексе постройках. Поскольку автор проекта, Дж.Л. Пирсон состоял в дружеских отношениях с Дж. Деви, работавшем в эти годы в соседнем графстве Кент, возможность творческих контактов и влияний весьма вероятна.

Уже в Раундик Хаус есть некоторое несоответствие масштаба дома прототипу, на который архитектор ориентируется: дом слишком велик, чтобы походить на скромное жилище фермера. Однако апогея эта тенденция достигнет в последующие десятилетия. Вероятно, наиболее яркий пример – построенный Дж. Деви в 1874-1888 годах для Лионеля де Ротшильда Эскотт Лодж в Бакингемшире (Ascott Lodge, Buckinghamshire). В основе лежит старый фермерский коттедж эпохи Якова I, полностью перестроенный архитектором и значительно расширенный. Дочь Глэдстона несколько насмешливо замечала, что это «подобный дворцу коттедж, наиболее роскошная и прелестная вещь, когда-либо виданная мною»³⁵⁷. Сравнение с дворцом возникло у нее, по-видимому, в силу грандиозных масштабов этого дома, выполненного наполовину в кирпиче, наполовину в дереве. Облик же ее напоминает скорее целый комплекс построек, своим масштабом приближающийся к размерам небольшой деревушки, атмосферу которой автор проекта стремится воскресить. В отличие от предыдущего случая здесь, безусловно, невозможно говорить о строгом следовании определенной локальной традиции. Появляющийся на фасаде мотив квадрифолия совершенно очевидно отсылает зрителя к чеширским памятникам, таким, например, как Литтл Моретон

³⁵⁷ Girouard M. Op cit., p. 394.

Холл (Little Moreton Hall, Cheshire, кон. XV- сер. XVI вв.). Сохранившиеся на сегодняшний день интерьеры дома были полностью обновлены в 1937 году при наследнике, А.Г. де Ротшилльде.

Работа Деви, выполненная им для весьма заметного в общественной жизни заказчика, не могла не вызвать целого ряда подражаний. Так, в 1884 году сэр Уильям Хэркурт, представитель партии вигов, в это время министр английского правительства, отвергнув кандидатуру Деви в силу дороговизны, обращается к Э. Крисчену с просьбой выполнить проект для своего загородного дома Мэлвуд в Хэмпшире (Malwood, Hampshire). В отличие от работы Деви, этот дом представляет собой достаточно компактный объем. От монотонности его фасадную композицию спасает обилие эркеров, завершающихся традиционной высокой щипцовой кровлей. Архитектор использует рисунок деревянных балок как основной декоративный мотив, но при этом обилие крупных окон приводит к тому, что ему на фасаде отведено не слишком много места.

Отдельные элементы подобного декора использует и Р.Н. Шоу в Крэгсайде (1883-1884), хотя в целом дом, безусловно, выдержан в несколько ином стиле. Мода на «vernacular style» продолжается и в 1890-е годы, причем в это время она распространяется и среди среднего класса. Один из типичных примеров – Уитик Мэнор в Стаффордшире (Wightwick Manor, Staffordshire, арх.Э. Оулд). К началу строительства архитектор имел опыт строительства домов, выполненных в подобного рода стиле. Кроме этого он выпустил в 1885 году книгу «Старые коттеджи, фермерские дома и другие фахверковые постройки Шропшира, Херфордшира и Чешира»³⁵⁸. Заказчик, Т. Мэндер, был сторонником идей Дж. Рескина, высказанных им в «Семи светочах архитектуры» (экземпляр этой книги появился в его библиотеке в год начала возведения дома).

Первоначальный проект (1887) предполагал строительство сравнительно небольшого дома, Г-образного в плане. Его фасадное оформление отличалось сдержанностью: лишь отдельные его элементы были выполнены в новомодной

³⁵⁸ Ould E. A. Old Cottages, Farm houses and Other Half-timber Buildings in Shrop-shire, Herefordshire and Cheshire. L., Reprint: Huddersfield, 2007.

фахверковой технике. В 1893 году к дому пристраивается крыло, призванное вместить обширные гостевые апартаменты. По сравнению с более ранней постройкой оно отличается гораздо более активным использованием приемов и декоративных мотивов, характерных для строительной традиции соседнего Чешира. В результате, как и в доме Ротшильда, здание получило вытянутый фасад, напоминающий облик, который улицы Честера приобрели именно к этому времени благодаря «реставрациям» Т.М. Пенсона и Дж. Харрисона.

В интерьерах дома заметно влияние У. Морриса и, в целом, «Движения искусства и ремесел». Важная роль здесь принадлежит К.Э. Кемпе, которому были заказаны витражи холла и гостиной, к его консультациям прибегали и по вопросам оформления интерьеров нового крыла, в частности, лепного фриза в гостиной. Наиболее впечатляющие витражные композиции помещены в холле и гостиной нового крыла. В холле рядом с типичным для этой эпохи уголком у камина, выделенным аркой с ордерным декором, находится огромное окно, верхнюю часть которого заполняет витражный фриз с изображением аллегорических женских фигур. Фризообразная композиция украшает и второй ярус готических кон гостиной в новом крыле. И в том, и в другом помещении использован традиционный прием облицовки стен деревянными панелями. Вкупе с активно используемой в интерьерах керамикой (изразцы, посуда) и обилием стукковой декорации создается типичный для интерьеров поздневикторианского времени эффект, где синтез рождается на основании сочетания элементов совершенно разных эпох и стилей.

4. Проблема стиля в поздневикторианской архитектуре³⁵⁹

³⁵⁹ Содержание данного раздела частично отражено в статьях: 1. Стиль и стили в архитектуре викторианского усадебного дома // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2016, № 3, с.114-124 (0,5 п.л.). 2. Трансформация представлений о национальном стиле в поздневикторианской архитектуре загородных домов // Исторический журнал: научные исследования, 2018, N 3, с.89-94. 3. Проблемы стиля в загородной архитектуре Р.Н. Шоу // Человек и культура, 2018, № 1, с.40-45 (0, 25 п.л.). 4. Усадебные дома стиля "королевы Анны" в поздневикторианской усадебной архитектуре: особенности планировки и фасадного декора // Вестник РГГУ. Серия "Философия. Социология. Искусствоведение", 2019 № 3, с. 106-117 (0,5 п.л., импакт-фактор 0,537), а также в монографии: Викторианский загородный дом. Структура. Семантика. Стиль. Москва, БуксМАРТ, 2021, ISBN 978-5-907267-26-8, 320 с

Несмотря на то, что отдельные элементы «сельского стиля» использовались в поздневикторианский период достаточно часто, число домов, чье стилистическое решение целиком ему подчинено, не очень велико. После почти полувекового господства исторических стилей в викторианской усадебной архитектуре наступает период, когда буквальная стилизация под определенную эпоху престаёт быть привлекательной, на первый план выступает индивидуальная творческая манера архитекторов, таких как Дж. Деви, Р.Н. Шоу, Ф. Уэбб. Сказанное, безусловно, не означает, что эти мастера никогда не работали ни в одном историческом стиле. Однако помимо подобных работ у них появляются проекты совершенно иного характера. Насмешливо вложенная Р. Керром в уста обывателя просьба построить ему дом «вовсе без стиля, если таковое возможно» стала осуществима на практике.

Для Дж. Деви в целом характерно следование местным традициям и стремление создавать эффект внезапно разраставшегося родового гнезда, с этим, по всей вероятности, и связано его увлечение «сельским стилем». Однако в его творческом наследии существует одно значимое исключение – Сент Элбанс Корт в Кенте (St. Albans Court, Kent, 1875-1878). Здание настолько не похоже на прочие проекты архитектора, что невольно наводит на мысль о существенном влиянии весьма яркой и неординарной личности заказчика. Отличие заключается, во-первых, в том, что в планировке дома заметна тенденция к регулярности, о чем нами было сказано во III главе. Во-вторых, его фасадный облик чрезвычайно сдержан, почти аскетичен. Стилистически он наиболее близок к домам елизаветинского времени, однако следует заметить, что архитектор совершенно иначе, нежели его предшественники, интерпретирует эту эпоху. Сложность силуэта, обилие декора, словом все, в чем обычно состояла привлекательность этого исторического стиля для викторианцев, совершенно отвергается Деви. Дом достаточно прост, в отличие от большинства проектов Деви, его объемно-пространственная композиция обладает цельностью. Группировка помещений подчинена П-образному плану. Ни леса башен, ни перепадов высот, характерных для «елизаветинских» домов высоковикторианского времени здесь нет. Лишь одна невысокая башня-эркер

акцентирует угол на дворовом фасаде. Ряд щипцов, однообразных по ширине и высоте, завершает композицию. Архитектор применяет такой прием декоративного решения фасадной композиции дома как комбинация камня и красного кирпича.

Наиболее значительным помещением дома является Большой холл. При своих внушительных размерах (помещение занимает два этажа и имеет обходную галерею по периметру) он абсолютно лишен мрачного характера, свойственного типичным «баронским» холлам викторианского времени. Комната прекрасно освещена, благодаря сплошному застеклению эрседры. Дубовые панели и балясник перил золотисто-коричневого оттенка, становящегося все более распространенным в отличие от господствовавшего в более раннюю эпоху мореного дуба.

Аналоги этому дому можно найти не среди наиболее прославленных памятников елизаветинской эпохи, на которые, как мы видели, чаще всего ориентировались викторианские архитекторы, а среди более скромных усадебных гнезд, в которых собственно ренессансные черты практически отсутствуют. Типичным примером может служить Чэстлтон в Оксфордшире (Chastleton, Oxfordshire, 1602), кирпичный дом со скромным белокаменным декором на углах и наличниках, заостренными щипцами кровель и сравнительно небольшими окнами. Выбор такого рода весьма характерен, поскольку очевидно указывает на переориентацию на иные прототипы, нежели это было принято прежде. Не менее важно, что черты исторического стиля постепенно стираются, дома становятся в общем «староанглийскими», а в скором времени и это расплывчатое определение окажется плохо применимым к ряду проектов.

Первенствующая роль в этом процессе принадлежит, безусловно, Р.Н. Шоу. Именно он в своих проектах, начиная с середины 1860-х гг., отталкиваясь от идеи сельского коттеджа, создает нечто совершенно новое и оригинальное. Один из его наиболее ранних проектов загородного жилища – Глен Эндред в Сассексе (Glen Andred, Sussex, 1866-1867, RIBA 17663, 102844-102854). Если Шоу наследует нечто из архитектурного языка Деви, то совершенно очевидно, что ориентируется

он не на усадебные дома своего старшего коллеги, а на построенные им в большом количестве в Кенте коттеджи. Учитывая географическую близость двух графств, подобное прямое влияние невозможно исключить. Сложность заключалась в том, что Шоу приходилось работать теперь совершенно в ином масштабе. Глен Эндред – далеко не самый большой из домов, построенных архитектором, но и он отличается достаточно внушительными размерами. Сохранить очарование скромной сельской постройки и при этом создать целостную композицию, которая бы не распадалась на ряд плохо связанных объемов – вот трудноразрешимая задача, которая стояла перед архитектором. Неизбежным следствием этой задачи стала необходимость жертвовать обилием живописных деталей, «аутентичного» декора, которые так любил Деви. В проекте практически ничего не остается от «сельского» стиля кроме использования ставшего уже традиционным к этому времени сочетания материалов. Такие типичные элементы фасадного решения, как островерхие кровли и большие «елизаветинские» окна подвергаются существенному переосмыслению. Щипцов в доме всего несколько, они ставят своеобразные акценты в его асимметричной объемно-пространственной композиции. Большие окна, оформленные не белокаменным декором, а выкрашенными в белый цвет деревянными рамами, выглядят очень просто и современно, они же обеспечивают дому прекрасную инсоляцию, бывшую слабым местом проектов Деви.

Дальнейшее развитие вышеназванных тенденций наблюдается в проекте Чингвелл Холл в графстве Эссекс (Chingwell Hall, Essex, 1875). Архитектор вновь демонстрирует способность использовать и творчески перерабатывать отдельные архитектурные мотивы, относящиеся к тому или иному историческому стилю. Особенно показательны то, как он обыгрывает здесь тему оконного проема. За основу берется традиционное английское окно, вытянутое с мелкой расстекловкой, характерный элемент стиля королевы Анны. Однако в традиционном виде оно встречается лишь на уровне первого этажа, причем архитектор удваивает такие окна, достигая эффекта единого большого оконного проема. На уровне второго этажа и в мезонине сохраняется такой же оконный переплет с мелкой

расстекловкой, но форма рамы меняется, их горизонтальное очертание задает ритм фасадной композиции. Однако интереснее всего, что архитектор использует этот же рисунок переплета в эркерах, применяя прием сплошного остекления.

Оба дома создают у зрителя очень целостное стилистическое впечатление, однако этот ранний стиль Шоу претерпевает значительные изменения в последующие годы. Проблема заключалась в том, что размеры домов, выстроенных архитектором в 1880-е годы таковы, что «мимикрия» под скромный сельский коттедж должна была выглядеть несколько нелепо. В каждом отдельном случае Шоу находит оригинальный выход из положения. Категорически невозможно согласиться с мнением Г.Р. Хичкока, пытающегося представить творческую биографию архитектора как последовательную смену нескольких авторских стилей³⁶⁰. Несостоятельность подобной оценки легко обнаружить, обратившись к такой поздней работе мастера, как Бэнстид Вуд в графстве Саррей (Banstead Wood, Surrey, 1884-1890, RIBA 4525). Впоследствии дом подвергся достаточно серьезной перестройке и планировке. Однако старые фотографии сохранили нам первоначальный облик его фасадной композиции. Здесь архитектор использует тот же архитектурный язык, что и в рассмотренных выше проектах, осуществленных на юго-востоке страны: традиционные материалы, щипцовые кровли равной высоты по всему периметру здания, большие прямоугольные рамы в белом цвете.

Поскольку все три дома выстроены в одном регионе, Уилдене (Wealden), возможно предположить воздействие его строительной традиции. Речь идет не о буквальном заимствовании определенных приемов и мотивов, а об их творческой переработке. Однако и такого рода подход перестает оправдывать себя, когда у архитектора появляются заказчики, имеющие высокий социальный статус.

Если ранние дома Шоу строились для клиентов со средним достатком, то заказчиками таких домов как Пьерпонт (Pierrepont, Surrey, 1876), Эдкот (Adcote, Shropshire, 1876, RIBA 5386, 102155-102179), Флит (Flete, Devonshire, 1878, RIBA 14136) становятся в основном представители промышленной и банковской элиты.

³⁶⁰ Hitchcock H.-R. Architecture: Nineteenth and Twentieth Centries. Harmondsworth, 1982, p.294.

Не скромный сельский коттедж, а старое родовое гнездо является для них образцом, которому желательно подражать в архитектуре собственного жилища. Однако и в этой ситуации, которая, казалось бы, напоминает ту, что существовала в высоковикторианской архитектуре, Шоу предлагает совершенно новое, оригинальное решение. Эдкот в Шропшире (Adcote, Shropshire, 1891-1894, **Рисунок 88-89**) – один из наиболее ярких примеров.

В основу дома положена модная, как мы видели, в это время идея постепенно разраставшегося домовладения, однако архитектор осмысливает ее совершенно иначе, чем Дж. Деви. Буквальное следование этой тенденции в проектах последнего приводит к тому, что, как было показано, объемно-пространственная композиция дома начисто лишается целостности. Особенно это относится к домам, значительным по размеру. Этот существенный недостаток, по видимости, связан с тем, что, обучение у двух ведущих мастеров акварельной живописи своего времени, Дж.Д. Хардинга и Дж.С. Котмэна, привило архитектору определенную манеру видения и творческого мышления. Переведенная с акварельного эскиза на жесткий язык архитектурного проекта живописная композиция нередко оказывалась рыхлой и бесформенной.

Проектируя «елизаветинский» дом со «средневековым» холлом, Шоу, по сути дела, и не думает создавать иллюзии аутентичности. Дом современен. Различные элементы средневековой и елизаветинской архитектуры, так же, как и различные материалы, достаточно свободно комбинируются архитектором. Так, камень соседствует с фахверком, контрфорсы, стрельчатые арки, зубцы с типичными елизаветинскими окнами и аркадой на колоннах при входе. Такое сочетание плохо сочетаемых элементов должно было бы рождать впечатление эклектичности, однако этого не происходит в силу того, что и сами эти элементы подвергаются существенному переосмыслению.

Наиболее яркий пример – окна. Использование окон самых различных размеров и конфигураций в высоковикторианских проектах нередко приводило, как мы помним, к ощущению стилистического разнобоя, эклектичности. В проекте Шоу этого не происходит, поскольку постановка окон строго подчинена задаче создания

определенной фасадной картины. Так, на строгом главном фасаде, несколько сходном с фасадным решением Сент-Элбанс Корта с его ровным ритмом трех одинаковых по форме и высоте щипцов крупные «елизаветинские» окна на уровне второго этажа создают фактически сплошную ленту остекления, а два остекленных эркера лишают композицию монотонности. Совершенно иная картина открывается с садового фасада, где посетитель видит четыре различных по высоте и конфигурации объема. Она обусловлена планировочным решением, весьма типичным для Шоу и ранее отработанным им в целом ряде проектов, когда каждая комната обладает определенной формой. Таким образом, складывается сложная «многоступенчатая» композиция, имеющая почти крепостной облик. Соответственно с этим окна на фасаде немногочисленны и разнохарактерны: длинные и узкие окна холла на уровне второго этажа, широкое окно гостиной, почти глухая стена над аркадой библиотеки. Однако наиболее интересно решение стены холла со стороны главного фасада, где применено фактически сплошное остекление.

В целом композиция Эдкота, как и вообще большинства домов Шоу этого времени, достаточно сложна и изощрена. Создание разнообразных фасадных картин позволяет архитектору преодолеть почти неизбежную при таком колоссальном размере монотонность. Однако, несмотря на это в проекте присутствует известная тяжеловесность. Перестав походить на скромные сельские коттеджи, дома Шоу не становятся похожими на уютное родовое гнездо. При всем остроумии и элегантности архитектурного решения оно обладает одним существенным недостатком, сходством дома с неким общественным зданием. Своеобразная игра с формами старой архитектуры ведется несколько нарочито. Декларативность архитектурного языка, достигшая своего апогея в середине столетия, а к концу его заметно уменьшающаяся, возрождается в этом проекте. Однако если в высоковикторианских домах эта декларативность несколько смягчалась за счет сознательно культивировавшегося архитектором образа старой доброй Англии, то в Эдкоте она приобретает более жесткий, лишенный гуманистического начала оттенок. В известной степени работа Шоу знаменует

собой кризис, который переживает в этот период загородная архитектура. Усадебный дом не может далее оставаться приемлемым эталоном, поскольку ценность земельной собственности и, соответственно, значимость земельной аристократии значительно понизилась, при этом никакого иного образца для подражания не найдено.

В отличие от дома барона Армстронга строительство и отделка Эдкота были завершены в достаточно сжатые сроки. Эта ситуация в известной степени повлияла на характер его внутреннего убранства: если в отношении Крэгсайда можно совершенно ясно выделить несколько его этапов, на протяжении которых происходит явное изменение индивидуального стиля мастера, то в данном случае образ дома отличается большей целостностью.

Крэгсайд был, по сути дела, первым масштабным заказом в области загородного жилого строительства в практике Р.Н. Шоу, в то время как к моменту начала работы над интерьерами Эдкота у архитектора сложился уже ряд своеобразных фирменных приемов, которые он применяет в отделке помещений. Это, в первую очередь, безусловно, его *inglenooks* (уголки у камина), своего рода пространство в пространстве комнаты. Такой уголок в столовой практически идентичен аналогичному помещению в Крэгсайте: вновь большая каменная арка выгораживает пространство, украшенное изысканными моргановскими изразцами и освещенное через витражные окна, выполненные фирмой У. Морриса. Единственное отличие от Крэгсайда – меньшая глубина этого пространства, делающая его не очень удобным для практического использования в отличие от более просторного каминного уголка бильярдной. Надо заметить, что далеко не во всех помещениях камины выдержаны в готическом вкусе, архитектор отдает дань входящему в моду стилю королевы Анны, выполняя в духе этой эпохи ряд элегантных каминов спальных комнат. Отделка стен дубовыми панелями, ставшая классическим приемом интерьерного декора викторианского времени так же, как и в Крэгсайте, широко применяется архитектором.

Особенность, отличающая Эдкот, - наличие огромного холла. Как в большинстве усадебных домов раннего и зрелого викторианского времени именно

он становится главным помещением дома. Выполнен он, на первый взгляд, вполне традиционно: огромная высота потолков с колоссальными стрельчатыми арками, галерея менестрелей, на которую устроен эффектный подъем по лестнице, массивный камин и отделка резным дубом, - все это стало весьма типично для «баронских» холлов еще в 1840-е гг. Существенное отличие заключается в том, что в проектах О. Пьюджина и его современников подобный холл становился своего рода духовным центром дома, его образ зримо являл собой определенные идеологические постулаты, легко считывавшиеся современниками. В Эдкоте холл оказывается в совершенно ином контексте. Дом не несет на себе печати какой-либо определенной стилистической принадлежности. Как в фасадном облике, так и в интерьерах сочетаются элементы различных стилей и эпох. В этой ситуации Большой холл превращается просто в самую масштабную комнату. Сохранившиеся фотографии начала XX века, сделанные до того, как дом был продан и превращен в школу, демонстрируют нам меблировку этого помещения: изящный чайный столик со стульями у камина. Налицо парадоксальная попытка превратить гигантское и торжественное пространство холла в уютную жилую комнату. Готические формы становятся для архитектора всего лишь одним из вариантов причудливой игры, которая ведется им с использованием разнообразных стилистических элементов.

Еще ярче новые социальные тенденции находят себе отражение в творчестве Ф. Уэбба. Этот архитектор был дружен с У. Моррисом и его кругом, от него он почерпнул как свои эстетические пристрастия, так и свои социалистические симпатии. Биография архитектора складывалась непросто. Творческая независимость Уэбба, его нежелание идти на поводу у состоятельного заказчика зачастую отталкивала от него клиентуру. Там же, где все-таки работе удавалось состояться, она зачастую шла медленно и тяжело из-за противоречий, существовавших между пожеланиями хозяина и идеалами архитектора.

Ф. Уэбб, пожалуй, был первым, кто сознательно отказывается от следования какому-либо определенному стилю. «Если господа Сэльвин и Уайетт «не могут определить, к какому именно стилю или периоду архитектуры» я обращался, я

считаю это настоящим комплиментом»³⁶¹, - заявлял архитектор. Подобно сторонникам «сельского стиля», он прежде всего стремился опираться на местные строительные традиции. В отличие от них, он никогда не старался сделать свою архитектуру утрированно сельской и живописной. Напротив, подобно Пьюджину, архитектор порицал любую искусственность и лживость замысла: функциональные задачи, удобство были для него абсолютно приоритетной ценностью.

Это не могло не создавать сложностей в отношениях с заказчиками. В первую очередь существовало несомненное противоречие между демократическими идеалами архитектора и тем фактом, что ему приходилось иметь дело в основном с весьма состоятельными клиентами. Скромный по размерам Смитон Мэнор в Йоркшире (Smeaton Manor, Yorkshire 1877-1879), о котором шла речь выше, - скорее исключение, чем правило. Построенный для преуспевающего юриста Стэнден в Сассексе (Standen, Sussex, 1891-1894) внушителен по размерам, а завершенная непосредственно перед этим резиденция младшего сына лорда Ликонфилда, Клаудс в Уилтшире (Cloude, Wiltshire, 1879-1891, RIBA 20016-20018, 36054-36055, 36074-36079, 41134, 41386-41388), огромна.

Совершенно очевидно, что добротные фермерские дома, вызывавшие восхищение архитектора, никак не могли в таком случае стать образцом для подражания. Клаудс неизбежно должен был приобрести облик старого аристократического гнезда, и в этом случае образ елизаветинской усадьбы оказывался наиболее приемлемым. Однако в отличие от своих предшественников архитектор воскрешает этот образ в целом, не связывая себя необходимостью точного следования ему в деталях. Пропорции здания, его общий силуэт с острыми щипцовыми кровлями, башенками разных конфигураций и высокими каминными трубами напоминает зрителю об этой эпохе. В то же время на фасаде нет, например, ни одного «елизаветинского» окна. Используя типично «анненское» вытянутое окно с мелкой расстекловкой, архитектор на уровне первого этажа вставляет его в непривычный контекст: ниши с полуциркульным завершением

³⁶¹ Aslet C., Powers A. Op.cit., p.160.

создают иллюзию ордерной аркады, а использование трехчастного окна сродни приемам палладианской архитектуры.

Интерьеры Клаудс сохранились плохо, поскольку дом пострадал в пожаре, а затем уже в XX столетии неоднократно подвергался переделкам. Старые фотографии дают представление о том, что в отделке вопреки викторианской традиции доминировал белый цвет, а использовавшиеся для обшивки стен деревянные панели были украшены простейшим геометрическим орнаментом. Мебель в основном достаточно простых форм не загромождает пространство, оставляя его свободным.

Более свободным должен был чувствовать себя архитектор, работая над проектом Стэндена (RIBA 20033-20034, 96816-96817, 97343-97344, 105362, **Рисунок 90-94**) поскольку здесь у заказчика не было претензии на создание аристократической резиденции. В этом случае Уэбб находит достаточно остроумный выход, позволяющий ему решить проблему организации архитектурных объемов этого отнюдь не маленького дома. За основу берется идея богатого фермерского подворья с целым комплексом построек, сгруппированных вокруг хозяйственного двора. Подобные планировочные решения в это время – не редкость. Интересно, что архитектор выбирает совершенно иную постановку дома, нежели ту, что использовал в своих проектах, осуществленных в этом же графстве, Р.Н. Шоу. Шоу, как правило, стремится поставить дом на самую верхнюю точку рельефа. Романтический образ дома на скале, окруженного лесами, - идея, которая встречается почти во всех его работах.

Уэбб выбирает совершенно иной путь. Очевидна, на первый взгляд, деромантизация образа, однако на самом деле архитектор поэтизирует и идеализирует скромную повседневную жизнь. Спрятанный в низине, окруженный хозяйственными постройками и уютным садом, дом производит впечатление не гордо возвышающегося жилища лэндлорда, а центра процветающего хозяйства. Здесь применена хорошо отработанная в викторианской архитектуре планировочная схема: служебный блок примыкает к основному объему под прямым углом. Однако это традиционное решение по-новому осмысливается с

точки зрения объемно пространственной композиции. В усадьбах высоковикторианской эпохи, как правило, служебный блок значительно ниже и, поскольку он занимает около 70 процентов от общего объема дома, он оказывается очень растянутым. В данном случае службы также многочисленны, но расположены они достаточно компактно, благодаря тому, что группируются вокруг кухонного двора, чему в викторианской архитектуре, как мы помним, были прецеденты. Соединяющим элементом становится высокая прямоугольная башня на углу здания. Именно благодаря ей, композиция, состоящая из ряда самостоятельных объемов, не рассыпается окончательно, что особенно хорошо это заметно при взгляде на дом с юго-западного угла.

Вообще же Уэбб строит композицию так, что она распадается на ряд автономных фасадных картин. Со стороны главного фасада, расположенного в глубине просторного двора дом напоминает типичное жилище в стиле королевы Анны, кирпичное, с белокаменным декором, характерными вытянутыми окнами с мелкой расстекловкой и высокой мансардной кровлей. Хозяйственные постройки частично закрывают угловую башню, отчего она не кажется тяжелой и массивной. Совершенно иначе смотрится эта же башня с внешней стороны. Архитектор использует перепад высот. Благодаря тому, что здесь дом оказывается на некотором возвышении, и соответственно, все архитектурные объемы хорошо просматриваются, невысокая башня поднимается над округой и приобретает солирующее звучание в ансамбле, приобретая ту значимость, которой этот элемент традиционно обладает в композиции викторианского дома.

Однако и этим разнообразие фасадного решения не исчерпывается. Наиболее оригинален его южный фасад, на котором использована комбинация материалов: местный камень на уровне первого этажа, черепица на уровне второго, кирпичные наличники и крашеные в белый цвет деревянные рамы. Характерной чертой становятся завершающие композицию щипцы над каждым окном. На этом фасаде наиболее последовательно проведен принцип сопоставления разновысотных объемов. Высотной доминантой служит башня, она поднимается над высокой мансардной кровлей основного блока. На фоне кровли ясно вырисовываются пять

щипцов выступающего вперед объема, за фасадом которого находятся парадные помещения дома, столовая и гостиная. Наконец, примыкающий к нему одноэтажный зимний сад с большими термальными окнами становится последней ступенью этой сложной композиции.

Заметим, однако, что сложность решения, предложенного Уэббом, принципиально отличается от сложностей изощренных композиций его предшественников. Он отнюдь не собирается намеренно создавать у зрителя «живописное впечатление». Известная разрозненность его композиции продиктована не намерением имитировать постепенный рост домовладения в течение веков, а желанием выделить в доме основные функциональные зоны.

С точки зрения стилистической архитектор принципиально отказывается от попытки следовать какому-либо историческому стилю в его чистоте. При этом он весьма охотно использует элементы эпох и стилей, комбинируя их самым неожиданным образом. В результате его дома никогда не выглядят эклектично в силу того, что исходный элемент существенно перерабатывается архитектором и ставится им в совершенно неожиданный контекст. Архитектор, заявлявший: «Я никогда не успокоюсь прежде, чем не найду, что моя работа выглядит вполне обычной»³⁶², стремится к тому, чтобы создать образ простых, светлых и просторных помещений, по сути своей противоположный ставшему к этому времени типичным викторианскому интерьеру. Прежде всего меняется цветовое решение: светлые тона начинают доминировать, мебель, камин и прочие элементы интерьера лишаются тяжеловесности. Такого эффекта Уэбб достигает в первую очередь за счет отделки стен. В ряде помещений отделка дубовыми панелями заменяется обоями фирмы У. Моррис и Ко, в других случаях деревянные панели окрашиваются в светлые тона: белый в холле и бильярдной, бирюзовый в столовой.

Еще одно новшество Уэбба, позволяющее ему выиграть пространство, - широкое использование встроенных шкафов. Материал, в котором они выполнены, - традиционный для Англии дуб, однако в отличие от излюбленного в середине

³⁶² Lethaby W.R. Philip Webb and his Work. L., 1935, p.136.

столетия мореного дуба архитектор выбирает древесину светлого оттенка, что создает совершенно иной образ. Уэбб активно сотрудничает с фирмой У. Морриса, заказывая у нее не только обои, но также и гобеленовые шторы для столовой. В традиции Движения искусств и ремесел и примененная в интерьере этого помещения вышивка на ткани стульев, выполненная семейством Билль.

Столовая – единственная комната в доме, где над камином помещена резная деревянная панель, однако в отличие от изощренных композиций высоковикторианского времени здесь использован предельно простой геометрический мотив. Сам же камин, как здесь, так и в других помещениях дома, выполнен архитектором в весьма простых и сдержанных формах. Лепнина используется изредка и весьма умеренно. Еще один прием, весьма характерный для этой эпохи – создание своеобразного пространства в пространстве, причем в отличие от Крэгсайда Р.Н. Шоу, это необязательно только уголки у камина. Своеобразная ниша-«альков» появляется, например, в столовой.

В целом Уэбб стремится к тому, чтобы как в фасадном облике здания, так и в его интерьерах создать достаточно простой и демократичный образ, что не удивительно, учитывая левые политические симпатии архитектора. В дальнейшем эта тенденция, безусловно, получит дальнейшее развитие в связи с тем, что сам образ жизни в загородном доме претерпит существенные изменения. Как мы видели, и Р.Н. Шоу, и Ф. Уэбб подчас оказывались перед трудноразрешимой задачей: стилизовать под скромный коттедж весьма вместительный дом состоятельного заказчика. Подчас именно масштабы здания и чрезвычайно сложная структура жизнеустройства препятствовали внедрению стилистических новшеств: для сопоставимого по масштабу со старыми родовыми гнездами здания образцом для подражания скорее мог служить старый усадебный дом. Это справедливо не только в отношении планировочного решения и объемно-пространственной композиции, но также и в отношении интерьерной среды.

Проекты Р.Н. Шоу и Ф. Уэбба ознаменовали собой важную тенденцию в архитектуре поздневикторианского времени: дом больше не ориентирован ни на определенный архитектурный памятник, который зачастую раньше брался в

качестве исходного образца, ни на определенный стиль или эпоху. Может сложиться впечатление, что историзм практически исчерпал себя. Однако это не совсем верно, наряду с этой тенденцией, зарождается и получает развитие несколько иная, где воспроизведение некоего исторического образца сохраняет свое значение, однако и образцы нередко заимствуются из совершенно иного времени, и интерпретируются они по-новому. В целом эту тенденцию принято характеризовать, как возвращение к регулярности. Однако, на наш взгляд, такое определение не вполне точно. Относительно рубежа столетий все сложнее говорить об общих стилистических тенденциях, поскольку вопрос стиля перестает быть для загородной архитектуры этого времени главным. В корне изменившаяся в социальном отношении ситуация меняет отношение к загородному дому и к его облику. Поскольку такой дом перестает быть неременным условием для успешной карьеры и завоевания или утверждения своего положения в обществе, а его покупка и содержание во многих случаях теперь – дорогостоящая прихоть, прихотью владельца по большей части и объясняется выбор, который делается в сторону того или иного его облика. Соотношение «частное - общественное», как в зеркале отражаемое в нем, становится совершенным иным. Соображения частного вкуса в большинстве случаев приоритетны, исключения, разумеется, существуют, но за ними, как правило, стоит весьма специфическая ситуация. Как замечает К. Эслет, «во многих случаях, скорее форма, нежели реальность земельной собственности была привлекательна для тех, кто строил новые загородные дома; и поддерживать подобный миф было недешево»³⁶³.

Своеобразным зеркалом вышеуказанных тенденций становится архитектура загородного дома, где находит себе отражение одновременно как неизбежный теперь во многих случаях отказ от громоздкости планировочных решений и помпезности внешнего облика, характерных для викторианской архитектуры предшествовавших десятилетий, так и своеобразная ностальгия по уходящей в прошлое усадебной культуре Британии.

Все это заставляет искать новые источники вдохновения в истории

³⁶³ Aslet C. Last Country House. New Haven and London, 1982.

национальной архитектуры. Последнее десятилетие XIX века – своего рода заключительный этап в этом процессе. Своеобразная ностальгия по образу неизбежно уходящей в прошлое усадебной Англии породит и пестроту стилистики, и смелое экспериментаторство, и возрождение, казалось бы, давно отживших архитектурных решений.

Своеобразный консерватизм стилистического решения чаще всего, на наш взгляд, обнаруживается там, где дом построен для аристократического заказчика, каковым был, например, хозяин поместья Тилни Холл в Гэмпшире (Tulney Hall, Hampshire, 1898-1902, арх. Р.С. Уорнам, **Рисунок 95**), сэр Л. Филлипс. Внешний облик дома скорее напоминает типичные фасадные решения 1850-60х годов, нежели гораздо более новаторские и смелые проекты таких мастеров поздневикторианского времени, как Р.Н. Шоу, У.Э. Несфилд или Ф. Уэбб. Об этом свидетельствует и выбор весьма популярного в высоковикторианское время «тюдоровского» стиля, и наличие высокой башни, элемента, который будучи весьма распространенным в композиции усадебного дома предшествующих десятилетий, к 1890-м гг. фактически выходит из употребления.

Однако было бы неверно утверждать, что приверженность «тюдоровскому» стилю характерна исключительно для аристократических заказчиков. Поскольку именно этот стиль был, вероятно, наиболее популярен на протяжении нескольких десятилетий викторианского царствования, в конце этой эпохи он по-прежнему находит себе адептов среди представителей разных социальных слоев. Однако все реже, архитектор стремится к буквальному подражанию историческому образцу. Так, в эти же годы в доме значительно меньшего масштаба, построенном для золотопромышленника Х.Э.М. Дэвиса, Кэйвенэм Холле в графстве Саффолк (Cavenham Hall, Suffolk, 1899, арх. Э.Н. Прентайс, не сохранился) фасадная композиция, в отличие от Тилни Холла, не несет на себе печати этого стиля в его чистоте, вполне в духе времени сочетая в себе традиционные для него приемы с такими, получившими интернациональную популярность элементами, как высокие мансардные кровли.

Наконец, еще большее упрощение мы видим в проекте Мотком Мэнор в Дорсете

(Motcombe Manor, Dorset, 1893, **Рисунок 96**), выполненном крупнейшей строительной фирмой конца столетия Джордж энд Пэто (George & Peto). Любопытно, что, несмотря на то, что дом выстроен для железнодорожного магната лорда Столбриджа, он весьма скромных размеров. «Дом тюдоровского типа, обдуманно простой и достойный»³⁶⁴, - так этот дом был охарактеризован в «Building News». Поскольку в настоящее время дом выставлен на продажу, его интерьеры полностью модернизированы, что не позволяет судить об их первоначальном облике. Как было замечено выше, выбирая тюдоровский стиль в качестве весьма популярного образца для подражания, викторианские архитекторы конца столетия все чаще ориентируются не на так называемые «prodigy houses», известнейшие и наиболее роскошные резиденции елизаветинского времени, а на скромные провинциальные памятники.

В этом отношении особенно характерна деятельность Э. Лаченса, в известной степени повлиявшего на формирование на рубеже веков романтического представления о загородном доме и саде в староанглийском стиле. Существенную роль здесь сыграло предпринятое им в сотрудничестве с Э. Хадсоном издание ставшего вскоре весьма популярным журнала «Country Life». Среди проектов этого архитектора особенного внимания заслуживает Динери Гарден в Беркшире (Deanery Garden, Berkshire, **Рисунок 97**), созданный Э. Лаченсом между 1899-1902 годами. К. Хасси назвал его «архитектурным сонетом на тему идиллических вечеров, проводимых холостяком-романтиком у берегов Темзы»³⁶⁵, «дом человека, чье хобби – выращивать розы...»³⁶⁶. Образ этого небольшого, камерного жилища, рассчитанного не на большое семейство, а на одинокого джентльмена-дилетанта воскрешает в памяти георгианскую эпоху, когда частной жизни лэндлорда с ее увлечениями и причудами была отведена совершенно особая роль, утраченная впоследствии в викторианское время, и в данном случае не столь уж важно, что сам дом выстроен в тюдоровском, а не в георгианском стиле.

Поскольку в настоящее время дом находится в частной собственности и

³⁶⁴ Building News, 19 May 1893.

³⁶⁵ Aslet C. Op.cit., p.315.

³⁶⁶ Ibid, p.43.

совершенно закрыт для посещения, единственным источником информации о его интерьерном решении являются фотографии, размещенные в журнале «Country Life» 9 мая 1903 года, то есть вскоре после окончания строительных работ. Далеко не все помещения были отсняты, однако можно себе составить общее представление о стиле интерьеров. В первую очередь обращает на себя внимание нарочитая простота и даже грубоватость архитектурных деталей. Это прежде всего заметно в том, как оформлена деревянная лестница с тяжелым балясником. Холл дома совершенно не схож с «баронскими» холлами викторианского времени. В силу небольшого размера дома он достаточно камерный и светлый благодаря огромному окну. Камин с огромным очагом решен максимально просто. Обшивка дубовыми панелями выполнена только на одну треть высоту помещения. Выполненный на фоне каменной стены с помощью дубовых досок орнамент в упрощенном виде воспроизводит характерный для архитектуры «сельского стиля» мотив традиционной коттеджной архитектуры. Тяжелые, открытые лишённые всякого декора балки становятся лейтмотивом галереи. Насколько позволяют судить старые фотографические снимки, мебель в доме выполнена в соответствии со стилистикой интерьеров.

Как видим, именно за тюдоровским стилем прочно закрепились ассоциации, связанные с образом старой доброй усадебной Англии, и изменившаяся общественная ситуация конца столетия, никоим образом не уничтожает их, внося лишь несколько иной акцент в восприятие подобной архитектуры: все чаще образ такого дома становится камерным. Однако было бы неверным представлять себе, что этот стиль сейчас безраздельно господствует в архитектуре загородного дома. Напротив, это время отмечено достаточно смелыми экспериментами не только в области планировочных решений, но и в области стилистики.

Самый экстравагантный проект фасадного решения предлагает в конце столетия Р.Н. Шоу. Перестраивая Честерс в Нортумберленде (Chesters, Northumberland, 1891-1894, **Рисунок 98**), он впервые, как мы помним, использует план в форме бабочки. Для того, чтобы осуществить свою идею, Шоу прибегает к многочисленным ухищрениям. Так, портику из четырех сдвоенных колонн на

главном фасаде вторит дугообразная колоннада, соединяющая бильярдную и гостиную со стороны бокового фасада. В целом дом с его пластически насыщенной композицией фасада (эркеры, активное использование руста) несет на себе печать увлечений барочной архитектурой, характерных для Шоу в эти годы.

Наконец, завершает викторианскую и открывает эдвардианскую эпоху такое стилистическое явление, как так называемый неогеогианский стиль, являющийся по сути дела ничем иным, как очередным возрождением классической традиции. В 1901 году, в год смерти королевы Виктории Дж.Кинросс начинает перестраивать для сэра Джеймса Миллера его родовое гнездо в Шотландии, Мэндерстон (Manderston, Berwickshire, **Рисунок 99**). Строгий фасад этого огромного аристократического дома, украшенный гигантским четырехколонным ионическим портиком и увенчанный балюстрадой, станет наиболее ранним образчиком этого стиля, получившего развитие в последующее десятилетие.

Подобный «финальный аккорд» в весьма длительной истории развития викторианской загородной архитектуры способен создать ложное впечатление, что усадебное строительство в Британии ждал еще один новый расцвет. Однако на самом деле, подобного рода явление свидетельствует скорее о том, что ощущая его неизбежный упадок, хозяева новых загородных домов так или иначе выражают в их архитектуре ностальгию по уходящему в прошлое явлению. Камерный дом британского интеллектуала и великолепная аристократическая резиденция в неогеогианском стиле по-разному отразили одну и ту же тенденцию.

Проблема стиля в викторианской загородной архитектуре чрезвычайно сложна. Параллельное существование многообразных стилистических направлений характерно для эпохи историзма в целом. Однако следует отметить и определенную национальную специфику этого явления. В английской архитектурной традиции к викторианскому времени сложилось весьма своеобразное соотношение категорий «классическое - неклассическое». Язык классической архитектуры достаточно поздно получает распространение на Британских островах. До появления фигуры И. Джонса лишь отдельные

элементы ренессансной архитектуры присутствуют в фасадных композициях усадебных домов, этому архитектору первому принадлежит заслуга усвоения классической традиции в ее чистоте. Однако затем эта традиция оказывается надолго прерванной, чтобы воскреснуть уже в начале XVIII века в архитектуре палладианцев. Однако не отметить и противоположной тенденции: именно это время было эпохой зарождения неоготических увлечений на Британских островах. Начавшиеся в рамках стилистики рококо, готические увлечения вскоре принимают куда более серьезный характер. Готика видится, прежде всего, как национальное наследие. Таким образом, уже в XVIII столетии в качестве национальной традиции в архитектуре воспринимается и традиция классическая, с одной стороны, и традиция «готическая», с другой. Стилистические категории в английском обществе ассоциируются с определенными нравственными и политическими представлениями.

В числе вторичных стилей, используемых в архитектуре викторианского дома, особое место занимают направления, связанные в представлении современников с идеей возрождения национальной архитектурной традиции. Это готическое возрождение, стиль Тюдор и староанглийский стиль. Становясь в XVIII веке предметом пристального внимания, она вызывает неугасающий интерес и в эпоху романтизма, отмеченного своеобразной модой на строительство в «замковом» стиле. Однако именно викторианское время становится эпохой так называемого готического возрождения, когда готический стиль становится одним из наиболее распространенных в архитектуре как общественных зданий, так и частных домов. Поскольку именно готика теперь воспринимается как официальный художественный язык Империи, своего рода идеологема, включающая в себя целый комплекс должных политических и нравственных представлений, такого рода архитектурный язык становится общераспространенной нормой. Идеи и представления, ассоциировавшиеся с образом готической архитектуры в целом очевидны: патриотизм, набожность, политическая благонадежность.

Внутри неоготического направления можно выделить целый ряд течений. Для ранневикторианского времени ключевой является О. Пьюджина, поскольку именно этот архитектор в своих теоретических трудах обосновывает целесообразность обращения к готической традиции и объясняет, каков тот ряд идей, который должен быть языком этой традиции выражен. Пьюджин предпринимает попытку осмыслить готическую архитектуру как некую стройную систему с присущими ей правилами и закономерностями и донести ее принципы до своих современников. Он также настаивает на принципах национального своеобразия. В осуществленных проектах архитектор стремится наглядно воплотить в усадебном доме миф о золотом веке старой доброй католической Англии. Идеи О. Пьюджина оказывают существенное воздействие на современников и, в частности, на практику усадебного строительства. На 1850-1860-е гг. приходится пик увлечения готическими мотивами в викторианской Англии. В это время она завоевывает себе фактически все области архитектуры.

Отдельного рассмотрения заслуживают замковые формы в викторианской усадебной архитектуре. Необходимо также отметить влияние зарубежных источников на архитектуру готического направления. Если в начале викторианского царствования увлечение готической традицией базировалось в основном на памятниках национального средневековья, то в высоковикторианское время круг источников, которыми вдохновляются викторианские архитекторы, значительно расширяется. Первостепенное значение в этом отношении имели книга Дж. Рескина «Камни Венеции» (1853). Также следует отметить, что и география путешествий английских архитекторов в это время значительно расширяется. Новые впечатления не могли не отразиться в характере загородного строительства.

Эпоха Тюдоров оказывается для викторианцев особенно привлекательной в силу того, что именно за ней прочно закрепилась слава золотого века Британии, времени, когда зарождается феномен великой Империи, а культура страны

достигает в известном роде своего зенита. Образ архитектурного сооружения, выполненного в подобном стиле, замечательно соответствовал господствовавшим в викторианском обществе идеям национального самосознания. Викторианские архитекторы активно используют памятники елизаветинского времени в качестве прототипов в своих проектах как в отношении образного решения в целом, так и в отношении отдельных деталей фасадной композиции

Классическая традиция в загородной жилой архитектуре викторианского времени впервые перестает быть господствующей и оттесняется на задний план многообразными «национальными стилями». Однако, несмотря на неблагоприятные условия для существования она не искореняется окончательно. Особенно сильна она в ранневикторианское время, когда роль аристократического заказчика еще достаточно важна. В дальнейшем такого рода проекты представляют собой в известной мере исключение. Фасадное решение в классическом стиле неизбежно вступает в противоречие с изменившимися в эту эпоху требованиями комфорта и планировки.

Многообразные стилистические искания 1860-1880х годов не ограничиваются исключительно поисками национального стиля и своеобразной интерпретацией классической традиции. В это время в загородном строительстве появляется ряд проектов, выполненных во «французском вкусе», что является для британской архитектурной традиции, безусловно, новшеством и свидетельствует о влияниях Континента на английское зодчество.

В области же «национальных стилей» такое явление, как «стиль королевы Анны» свидетельствует о том, что в качестве своеобразного «золотого века» Британской Империи викторианцам видится теперь не столько елизаветинское время, сколько начало XVIII столетия. Параллельно с интересом к архитектуре эпохи королевы Анны и, шире, к североевропейской архитектурной традиции XVII – начала XVIII столетий, возникает увлечение коттеджной архитектурой

и локальными традициями. Так возникает так называемый «сельский стиль» (vernacular style), в самом названии которого обозначен одновременно интерес и к фермерскому коттеджу, и к локальным строительным традициям. Примечательно, что авторами проектов в «сельском стиле» и «стиле королевы Анны» становились подчас одни и те же архитекторы.

В последнем десятилетии царствования королевы Виктории после почти полувекового господства исторических стилей в викторианской усадебной архитектуре наступает период, когда буквальная стилизация престаёт быть привлекательной, на первый план выступает индивидуальная творческая манера архитекторов, таких как Дж. Деви, Р.Н. Шоу, Ф. Уэбб. Первенствующая роль в этом процессе принадлежит Р.Н. Шоу. Именно он первым в своих проектах демонстрирует способность использовать и творчески перерабатывать отдельные архитектурные мотивы, относящиеся к тому или иному историческому стилю. Еще ярче новые социальные тенденции находят себе отражение в творчестве Ф. Уэбба. Он сознательно отказывается от следования какому-либо определенному стилю, опирается на местные строительные традиции и никогда не стремится сделать свою архитектуру утрированно сельской и живописной, функциональные задачи, удобство являются для него приоритетной ценностью.

Наряду с этой тенденцией, зарождается и получает развитие иное направление, которое можно охарактеризовать, как возвращение к регулярности. В целом же относительно рубежа столетий все сложнее говорить об общих стилистических тенденциях, поскольку вопрос стиля перестает быть для загородной архитектуры этого времени главным. В корне изменившаяся в социальном отношении ситуация меняет отношение к загородному дому и к его облику. Поскольку такой дом перестает быть неременным условием для успешной карьеры и завоевания или утверждения своего положения в обществе, а его покупка и содержание во многих случаях теперь – дорогостоящая прихоть, соображения частного вкуса в большинстве случаев становятся приоритетными.

Происходит неизбежный отказ от громоздкости планировочных решений и помпезности внешнего облика, характерных для викторианского загородного дома предшествовавших десятилетий. Своеобразная ностальгия по образу неизбежно уходящей в прошлое усадебной Англии породит и пестроту стилистики, и смелое экспериментаторство, и возрождение, казалось бы, давно отживших архитектурных решений.

Таким образом, мы приходим к выводу, что проблема стилистического выбора в архитектуре частного загородного жилища приобретает в викторианскую эпоху особенную значимость. На основании выявленных нами особенностей применения вторичных стилей в британской загородной архитектуре и их связи с определенными идеологическими паттернами мы можем отметить определенную закономерность. Если стиль общественных зданий во многих случаях традиционно избирался в соответствии с его функцией (например, неоготика считалась особенно уместной в церковном и университетском строительстве), то в загородном доме выбор оставался за владельцем, который руководствовался как общепринятыми соображениями моды, приличий и т.д., так и личными вкусовыми пристрастиями. Соотношение этих двух аспектов и определяло стилистический облик жилища.

Нами была проанализирована проблема стиля в теоретическом наследии британских архитекторов, рассмотрен феномен национальных стилей, выявлены основные стилистические предпочтения в этой области и причины, их обуславливающие. В итоге мы неизбежно приходим к выводу, что предпочтение среди множества неостилей, вполне типичных для эпохи историзма, отдаваемое стилям национальным – вполне закономерное явление для такой мощной империи, которой является викторианская Британия. Интерес к национальному, пробуждающийся повсеместно еще в эпоху романтизма, а на Британских островах и значительно раньше, берется на вооружение официальной идеологией, трактующей такой интерес как обращение к своего рода золотому веку великой державы.

Мы стремились продемонстрировать, что представления о том, с какой именно эпохой ассоциировать этот «золотой век» могут быть различными и меняться с

течением времени. Так на заре викторианского царствования именно готика ассоциируется с национальными ценностями. Чрезвычайно значимым является выбор «готического» проекта для здания английского Парламента, за ним стоят не просто определенные эстетические предпочтения, но и утверждение определенных нравственных и политических ценностей, в первую очередь, британского свободолюбия. Воздействие идей одного из авторов проекта, О. Пьюджина, на устроения эпохи колоссально. Однако впоследствии акценты несколько сменяются: не готика, а тюдоровский стиль, эпоха королевы Елизаветы и короля Якова становятся ориентиром для огромного числа проектов высоковикторианского времени, поскольку именно этот период видится большинству британцев как эпоха рождения великой империи, в то время как готика все больше ассоциируется с личным благочестием владельца. Подобным же образом идея национального величия ассоциируется в конце викторианского царствования с эпохой королевы Анны, что приводит к рождению одноименного стиля.

Выбор внутри достаточно широкого спектра национальных стилей остается за землевладельцем, и этот выбор весьма значим. Более того, одно и то же стилистическое направление может быть совершенно по-разному «озвучено» в разных усадебных домах. Подчас именно определенная интерпретация того или иного исторического стиля позволяет хозяину добиться желаемых представлений о нем в обществе, заметим, они далеко не всегда соответствуют действительности. Однако нарисованная нами картина отнюдь не является универсальной. Наряду с обозначенной выше общей тенденцией существует масса исключений. Более того, вопрос о том, что же на самом деле является для Британии исконной архитектурной традицией, остается на протяжении всего царствования открытым. На основании прослеженной нами судьбы классического наследия в английской загородной архитектуре следует сделать вывод, что сосуществование классической и «готической» тенденций в архитектуре Британии характерно не только для викторианской эпохи, но для Нового времени в целом. В этой связи интересна судьба классической традиции, имеющей в Англии давние палладианские корни.

Утрата этой традиции уникального положения первой среди равных и превращение во всего лишь одну из стилистических возможностей при проектировании, в том числе, и жилой архитектуры – общеевропейская тенденция, как и отказ от классического наследия в пользу наследия национального. Однако важно отметить, что именно в британской усадебной архитектуре след, оставленный палладианскими архитекторами, слишком значителен, чтобы подобный отказ произошел быстро и решительно. В начале викторианского царствования «удельный вес» проектов, выполненных в классическом стиле в области загородного жилого строительства, во многом еще следующего архитектурной традиции георгианского времени, достаточно велик. Постепенно он уменьшается, однако именно под конец викторианского царствования возникает феномен неогоргианского стиля, воскрешающего традиции ордерной архитектуры.

Невозможно не обратить внимания на то, что выбор стиля в Англии в определенной степени связан с политическими пристрастиями заказчика. Из двух политических партий тори как консерваторам близка национальная традиция, в то время как виги традиционно отличаются большим космополитизмом (неслучайно рождение палладианской архитектуры на Британских островах связывают с представителями этой партии). Активное обращение к архитектурной традиции Континента начинается еще в высоковикторианский период. Важно, что по мере все большей изученности памятников, круг возможных заимствований будет неизменно расширяться.

Описанная нами эволюция стилистических предпочтений в викторианской загородной архитектуре делает очевидным тот факт, что и внутри отдельного стилистического направления происходит все большая дифференциация, связанная с уточнением представления современников о том или ином историческом периоде развития архитектуры. Так, классическое наследие, ранее представленное почти исключительно в палладианской «редакции», интерпретируется все более разнообразно. Еще в позднегеоргианский период возникает интерес к греческой античности. Усиливающийся же уже в викторианское время интерес к архитектурному наследию Ренессанса, порождает такое любопытное явление в

усадебном строительстве как «pallatial style». Термин «Gothic», использовавшийся прежде для обозначения всего средневекового наследия и даже шире, всякой неклассической тенденции в архитектуре, требует теперь уточнений, дискуссии по поводу предпочтительного использования той или иной фазы в развитии этого стиля нередки в викторианское время.

Однако в конце викторианского царствования пышный расцвет вторичных стилей приходит к концу. Дома Р.Н. Шоу или, например, У.Э. Несфилда невозможно идентифицировать как определенно принадлежащие к одному из них. Все чаще архитекторы помышляют не о подражании какой-то определенной исторической эпохе, но о создании оригинального образа, который может свободно синтезировать в себе черты разных стилистических эпох. Показателен в этом отношении стиль королевы Анны, который отнюдь не является воскрешением архитектурного языка этой эпохи. Буквальная реконструкция исторических памятников сменяется смелой фантазией на тему архитектурного наследия Британии. Частный вкус и личные пристрастия владельца, как некогда в эпоху знаменитых английских «дилетантов», вновь утверждают свое первенствующую роль при выборе архитектурного облика загородного жилища.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Феномен британского загородного дома эпохи королевы Виктории позволил нам сфокусировать свое внимание на чрезвычайно важных процессах, происходящих в это время, как в английской, так и в европейской культуре в целом. Викторианская архитектура – частный случай такого, охватывающего практически все европейские страны явления как историзм. Как и повсеместно в Европе она порождение эпохи чрезвычайно интенсивного эконогического развития. Как таковой ей предстояло решать совершенно новые задачи, создавать новые типы архитектурных сооружений, чему, безусловно, способствовало появление новых материалов и конструкций. В этом отношении в Британии как в одной из наиболее промышленно развитых стран подобные процессы идут весьма активно. Картина архитектурной типологии викторианского времени очень развита и разнообразна, и, в первую очередь, ее составляют всевозможные виды общественных зданий: железнодорожные вокзалы и госпитали, клубы и фабрики, торговые и зрелищные сооружения. Своего рода символом эпохи становится здание Вестминстерского дворца, чей «готический» облик призван воплотить в себе и увековечить идеи свободолюбия и парламентаризма как исконно присущие британской нации.

В нашей диссертации нам предстояло ответить на вопрос: какое же место в этой картине занимает архитектура загородного жилого дома? Почему она, несмотря на первостепенность задач общественного строительства, может служить своего рода лакмусовой бумажкой, позволяющей выявить определенные характерные для своей эпохи тенденции? Для этого следовало в первую очередь выяснить, какое место именно этот архитектурный тип занимает в достаточно обширной сфере английского строительства. Викторианское время как эпоха экономического бума является периодом активного роста городов, решения градостроительных задач и, соответственно, развития типовой застройки. В городской среде продолжает свое существование традиционный для Британии тип террасного дома, если говорить о сельской местности, то и здесь типовые проекты коттеджей и так называемых *detached houses* (домов на две семьи) возникают еще в начале столетия (достаточно

вспомнить спроектированные Дж. Нашем коттеджи в Блез-Хэлмет). В этой ситуации частный городской особняк или усадебный дом составляют достояние либо старых дворянских семейств, либо верхушки среднего класса, то есть промышленной и банковской элиты. Именно свобода в средствах порождает ту самую свободу стилистического выбора, которая делает каждый такой проект уникальным.

Однако мы остановили свой выбор именно на загородном доме, поскольку из этих двух типов жилья именно ему принадлежит в Англии совершенно уникальное место, обусловленное веками складывавшимися традициями и определенным образом жизни. Об этом так пишет в своей книге «Дом джентельмена» Р. Керр: «Нетрудно понять, что среди народов Европы у каждого своя своеобразная модель планировочного решения – вилла в Италии, например, шато во Франции, усадебный дом в Англии... отличаются друг от друга по своему устройству настолько, насколько их обитатели отличаются в привычках жизни. Также должно быть очевидно, что каждое подобное устройство имело свой особый процесс развития... мы находим, что эти различные процессы были параллельными, начинаясь вместе из одной точки, и продолжая следовать параллельным курсом вплоть до настоящего времени»³⁶⁷. Среди особенностей британского жизнеустройства и менталитета, безусловно, важнейшая - уникальная роль земельной собственности, во многом определяющей социальное положение индивида. Фактическая невозможность для человека, не обладающего земельной собственностью избираться в Парламент и, соответственно, принимать активное участие в политической жизни страны, делало ее приобретение важнейшим условием успешного продвижения по карьерной лестнице. Приобретая земельную собственность, ее владелец автоматически получал принципиально иной, по сравнению с прежним, социальный статус, включаясь в определенную социальную среду с ее правилами и представлениями.

Кроме того, важно отметить, что в викторианское время сельское хозяйство продолжало давать владельцам поместий не очень высокий, но стабильный доход.

³⁶⁷ Kerr R. Gentleman's House, or, How to Plan English Residences, From the Par-sonage to the Palace. L., 1865, p.63.

Соответственно, забота о рентабельности своего хозяйства заставляла владельцев проводить за городом значительную часть времени, а в некоторых случаях и жить здесь постоянно. В то же время на протяжении викторианского царствования наблюдается процесс, когда по мере экономического развития Империи земельная собственность становится вполне доступна верхушке среднего класса, который активно покупает ее не столько в силу выгоды подобного приобретения, сколько из соображений престижа.

Однако помимо того, что загородный дом становится своеобразным *must have* практически всякого состоятельного британца не в последнюю очередь в силу причин конъюнктурного и экономического характера, он является ценностью, культивировавшейся британцами на протяжении столетий. Многовековые традиции усадебной жизни в Англии играют важнейшую роль в том расцвете загородного строительства, который наблюдается в викторианское время. На наш взгляд, нашими предшественниками недостаточно подчеркивалась особая роль принадлежащая в этом отношении непосредственно предшествующей этому времени георгианской эпохе. Нам важно было отметить, что именно в этот период значимость частной жизни и частного бытия, с одной стороны, и сознательное культивирование природных впечатлений, с другой, становятся характерными приметами времени. Если раньше вся общественная жизнь была сосредоточена в Лондоне, а пребывание в столице с вынужденными периодическими визитами в свое поместье было условием успешной карьеры, то именно в XVIII столетии идет активнейшее развитие провинции. Кроме того, эта эпоха отмечена появлением многочисленных лэндлордов-дилетантов, для которых обустройство своего родового гнезда: проектирование дома, разбивка парка, – зачастую превращается из хобби едва ли не в важнейшее дело жизни.

Как мы стремились показать, именно эти тенденции продолжают свое существование, несколько видоизменяясь в викторианский период. На протяжении большей части викторианского правления загородный дом, продолжающий оставаться местом долговременного, а подчас и постоянного пребывания викторианской семьи, требует фундаментального подхода к жизнеустройству в

нем. Немаловажную роль сыграла и британская система наследования, исключавшая дробление крупных земельных владений. Именно тот факт, что поместье переходило, не делясь в руки старшего сына, способствовало тому, что загородный дом превращался в весьма крупное домовладение, где помимо, как правило, большой викторианской семьи, постоянно появляется многочисленная родня и циркулируют гостевые потоки.

Последнее явление тоже можно характеризовать как типично британский феномен. Еще Г.Мутезиус³⁶⁸, посетивший страну в 1904 году, замечал, что в силу отдаленности большого количества британских домов от городов, гостевой визит в них превращается в достаточно длительное по времени мероприятие, поскольку добраться до такого дома, равно как и выбраться из него, не столь уж и просто. Развивающаяся сейчас сеть железнодорожных коммуникаций несколько упрощает этот процесс, однако гостевое крыло по-прежнему составляет предмет особой заботы хозяина, а необходимость размещения в доме значительного количества визитеров, равно как и огромного штата прислуги делает структуру викторианского дома чрезвычайно развитой и разветвленной.

Задача усложняется еще и теми высокими нравственными и гигиеническими требованиями, которые предъявляет эпоха к размещению обеих этих категорий в доме. В итоге нам важно было отметить несколько парадоксальную ситуацию, при которой частный дом превращается в своего рода центр общественной жизни, где бесконечная череда гостей обслуживается многочисленным персоналом, чья деятельность позволяет домовладению жить фактически самостоятельной жизнью. При известной изолированности поместья это становится необходимым условием его нормального функционирования

Кроме того, существуют очень прочные взаимоотношения, связывающие хозяина загородного дома с его арендаторами, предполагавшие своеобразный протекторат лэндлорда по отношению к ним. Именно викторианская эпоха с ее весьма развитой системой благотворительности отмечена особенным размахом всевозможных предприятий со стороны хозяев усадьбы, как то реставрация

³⁶⁸ Muthesius H. The English House. Frogmore, 1979, p. 71-74.

приходских церквей, строительство школ, больниц, создание всевозможных филантропических обществ и т.д. Именно загородный дом становится своеобразным координационным центром подобных затей, неслучайно хозяин поместья, как правило, в обязательном порядке, собирает и угощает здесь своих арендаторов по крайней мере несколько раз в году.

В то же время именно в викторианское время налицо тенденция, когда загородный дом становится по сравнению с эпохой-предшественницей более закрытым. Несмотря на обилие гостевых визитов, они со времени появления железных дорог становятся более кратковременными, а хозяева достаточно бдительно контролируют этот процесс, поскольку чувствуют свою ответственность за состав и поведение своих гостей.

Все вышеназванные тенденции социальной жизни мы стремились увязать с непосредственными проблемами планировки викторианского дома. Ведь планировочная структура весьма отчетливо отражает определенную закрытость викторианской домашней жизни и попытку очертить в ней роль каждого из домочадцев, строго разграничив их по определенным возрастным и социальным группам (родители - дети, хозяева – слуги, хозяева – гости, джентльмены – леди и т.д.), определив каждому свое место и время пребывания в пространстве дома. В ситуации роста семей за счет снижения детской смертности и соответствующего этому увеличения числа необходимой прислуги, а также активизации гостевых визитов с появлением железных дорог эта мера становится совершенно необходимой, чтобы как-то защитить оказывающуюся под угрозой неприкосновенность частного бытия.

Анфиладный принцип, несмотря на свою эффектность, постепенно уходит в прошлое, заменяясь по сути дела системой коридоров. Несмотря на подчас колоссальные размеры викторианских усадебных домов, масштаб комнат уменьшается, По сути единственным грандиозным помещением остается Большой холл, своеобразное средоточие общественной жизни в доме. Хозяйский и служебный блоки максимально изолируются друг от друга, что призвано охранить частную жизнь хозяев от досужих наблюдателей, но на практике приводит в ряду

весьма ощутимых неудобств.

Это не имеющее аналогов на Континенте сочетание в английском загородном доме функций частного и общественного здания находит себе отражение зачастую в яркой выраженной риторичности его архитектурного языка. Здесь нами было выделено несколько элементов архитектурной композиции, несущих основную семантическую нагрузку в доме. Башня (или несколько башен) на фасаде здания и Большой холл как его главное помещение – совершенно очевидно своеобразный жест, обращенный к общественности, с помощью которого декларируются столь значимые для викторианцев ценности как набожность, социальная ответственность, патриотизм. В высоковикторианское время, когда эпоха находится в своем зените и ее нравственные ориентиры уже совершенно четко обозначены, эти элементы становятся едва ли не общеобязательными, а их формы достаточно четко откристаллизовавшимися.

Однако, как мы стремились продемонстрировать, феномен британского загородного дома характеризуется тем, что своеобразным противовесом вышеперечисленным идеологическим постулатам выступает основной приоритет викторианской архитектуры в области жилого строительства – требования комфорта. Еще в ранневикторианское время О. Пьюджин³⁶⁹ настаивает на том, что устройство здания должно быть целесообразным в отношении соответствия его формы функции. А в высоковикторианское время такие авторы, как Дж.Г. Скотт³⁷⁰ и Р. Керр³⁷¹, чьи сочинения стали предметом нашего детального рассмотрения, неоднократно подчеркивают, что цель жилой архитектуры в первую очередь – комфортное жизнеустройство, к которому в той или иной степени возможно приспособить определенный архитектурный стиль. Подобная ситуация самым прямым образом влияет на структуру дома, где зачастую достаточно аморфный, на первый взгляд, и хаотичный план является прямым следствием желания обеспечить главным образом бесперебойное функционирование дома как отлично отлаженного механизма. Кроме того, подобный план оставляет возможность для

³⁶⁹ Pugin A.W.N. True Principles of Pointed or Christian Architecture. L., 1841, p.1.

³⁷⁰ Scott G. Remarks on Secular and Domestic Architecture Present and Future. L., 1857, p.142.

³⁷¹ Kerr R. Op.cit., p.1.

дальнейших перестроек и переделок, которые в викторианское время происходят весьма часто (наследник, как правило, перестраивает оставшийся ему от отца дом). Попытки буквально следовать определенным образцам усадебной архитектуры прошлого (например, елизаветинского времени) в скором времени приводят архитекторов к выводу об их безуспешности в силу кардинального различия образа жизни отдаленных эпох от реалий современности.

Эта дилемма порождает в умах современников многочисленные рассуждения о том, насколько «правдивыми» или «лживыми» оказываются всевозможные исторические стилизации. Впервые эта мысль появляется на страницах такого исполненного высокого нравственного пафоса сочинения, как «Истинные принципы христианской архитектуры» О. Пьюджина, где автор настаивает на том, что «средневековому стилю» призван соответствовать определенный жизненный уклад, следующий идеалам христианской морали³⁷². Однако затем эта идея вырождается во вполне прозаическое соображение, заключающееся в том, что определенная «фальшь» будет присутствовать в архитектурной практике всегда, иначе проектировщику придется идти против требований здравого смысла, превращая дом в практически непригодный для жизни в нем. Наиболее ясно эту мысль развивает в своих «Личных и профессиональных воспоминаниях» Дж.Г. Скотт³⁷³. Таким образом нам важно было отметить, что проблема неостилей, общая, безусловно, для европейской архитектуры эпохи историзма, приобретает в Англии своеобразную интерпретацию в традиционном для этой страны ключе, когда эстетические проблемы рассматриваются в свете этических.

Обращение к своей национальной традиции характерно для европейской культуры эпохи романтизма, однако в Британии подобные явления наблюдаются, по крайней мере, на столетие раньше. В качестве своеобразной точки отсчета может быть назван 1707 год, когда основывается «Общество Антиквариев», ставившее своей задачей изучение памятников национальной старины. С этого времени в глазах британцев понятия «готическое» и «национальное» становятся

³⁷² Pugin A.W.N. Op.cit., p.48.

³⁷³ Scott G.G. Personal and Professional Recollections. L., 1879, p.213.

едва ли не синонимичными. Однако не менее значимой оказывается в эту эпоху и классическая традиция: возникает практика Grand Tour, основывается Общество Дилетантов (1734), происходит расцвет палладианской архитектуры. Соответственно «готическое» и классическое воспринимаются последующими поколениями англичан в равной мере как выражение национальной архитектурной традиции. Обе эти традиции сосуществуют подчас в творчестве одних и тех же архитекторов.

Однако викторианская эпоха вносит в восприятие стилистической традиции некоторые коррективы. В нашей работе мы стремились показать, в чем главная особенность этих изменений. В первую очередь, как справедливо замечает своей книге «Дом джентльмена» Р. Керр³⁷⁴, собственно эта эпоха впервые в истории ставит проблему стилистического выбора с невиданной доселе остротой. Особенно сложным этот выбор оказывается именно в области жилой архитектуры, поскольку в отличие архитектуры общественной, где целесообразность подобного выбора во многом определяется функцией здания, здесь решающими оказываются личные пристрастия и вкусы заказчика, подчас не обладающего достаточными знаниями и компетенцией, чтобы подобный выбор было легко осуществить.

Здесь следует подчеркнуть значимость личной независимости суждения как важнейшей категории, традиционно существовавшей в британской системе этических ценностей. Своеобразная оппозиция «частное – общественное» находит себе зримое воплощение в архитектуре британского жилища, где некие общеобязательные элементы его планировочной структуры и фасадного облика удовлетворяют общепринятым в социуме стандартам и в то же время остается место частным вкусам и причудам. В этой связи весьма любопытно, каким образом меняется пропорциональное соотношение проектов в классическом и «национальном» стиле на протяжении царствования. Так, выбор неклассического архитектурного решения, бывший изначально достаточно смелой инновацией, становится практически общепринятым и, напротив, классическая традиция, постепенно теряя свою первостепенную значимость, лишь в некоторых весьма

³⁷⁴ Kerr R. Op.cit., p.340.

примечательных случаях становится предметом осознанного выбора владельца. Несомненно, немаловажную роль здесь играют те особенности планировочного решения, о которых было сказано выше: «живописная» фасадная композиция оказывается в наибольшей степени соответствующей нерегулярному планировочному решению.

Однако наряду с общим для эпохи эклектики отношением к выбору стиля, как произвольному волеизъявлению заказчика, подобному, по словам Р. Керра, «выбору шляпы»³⁷⁵, совершенно очевидно возникает иная тенденция: стиль воспринимается как выражение определенной идеологической программы, популярность того или иного вторичного стиля означает признание той или иной эпохи в жизни страны как своего рода «золотого века». В этом отношении весьма любопытно смещение приоритетов на протяжении викторианского царствования, начало которого проходит под знаком инициированного О. Пьюджином «готического Возрождения», тюдоровский стиль оказывается на пике популярности в высоковикторианскую эпоху, в то время как в поздневикторианский период рождается такое своеобразное явление как «стиль королевы Анны». Политические и религиозные мотивы играют в случае подобных стилистических предпочтений немаловажную роль. Однако к концу викторианского царствования их роль заметно ослабевает, что находит себе непосредственное выражение в архитектуре загородного жилища. Эпоха блистательного экономического расцвета и политической мощи к 1880-м годам близится к завершению, что приводит как к сокращению объема и масштаба строительства, так и ослаблению влияния официальной идеологии.

Помимо этих особенностей национальной жизни и развития в вышеуказанный период на практике загородного строительства сказывается тот факт, что эпоха историзма с ее пристрастием ко всевозможным неостильям фактически завершает сейчас свое существование в европейской архитектуре, уступая место эпохе модерн, предполагающей переработку заимствованных подчас из совершенно разных источников элементов в некий целостный архитектурный образ. Дома,

³⁷⁵ Ibid, p.340-341.

построенные Р.Н. Шоу, У.Э. Несфильдом, Ф. Уэббом невозможно соотнести ни с одной из любимых викторианцами стилистических эпох, в лучшем случае их стиль можно определить как «староанглийский».

Ностальгия по образу старой усадебной Англии усиливается в последнее десятилетие викторианского царствования, когда загородный дом определенно начинает терять ту роль, которую он на протяжении веков традиционно играл в британской жизни. Из важного «узла» общественной жизни и места постоянного проживания викторианской семьи он превращается, с одной стороны, в место отдыха и развлечений, куда в лучшем случае приезжают провести уик-энд. С другой стороны, это своего рода дорогостоящая прихоть: поскольку земельная собственность перестает приносить стабильный доход, строительство такого дома невозможно окупить даже за весьма длительный период.

С завершением блистательной эпохи викторианского царствования в британской архитектуре завершается и блистательная история усадебного строительства, насчитывающая много веков. В дальнейшем английскому загородному дому еще предстоит недолгий расцвет в предвоенные десятилетия XX века. Но происходить он будет совершенно в иных исторических условиях, поэтому и функции такого дома, и его место в развитии британской архитектуры будут уже совершенно иными.

БИБЛИОГРАФИЯ

ИСТОЧНИКИ

(архитектурная теория, воспоминания современников)

1. Barry A. Lectures on architecture, delivered at the Royal Academy, by the late Edward M. Barry. Printed by author, London, 1881
2. Barry A. The Life and Works of Sir C. Barry. L., 1867.
2. Blomfield R. Memoirs of an Architect. L., 1932.
3. Eastlake C.L. A History of the Gothic Revival. L., 1872. (Reprint: NY., 1970).
4. Eastlake C. Hints on Household Taste. L., 1867.
5. Ferrey B. Recollections on A.N. Pugin and His Father A. Pugin. L., 1861.
6. Kerr R. The Gentleman's House, or, How to Plan English Residences, From the Parsonage to the Palace. L., 1865.
7. Loudon J.C. Encyclopedia of Cottage, Farm and Villa Architecture. L., 1863.
8. Mordaunt Crook J. William Burges and the High Victorian Dream. John Murray Pubs Ltd, 1981
8. Morris W. Gothic Architecture; A Lecture for the Arts and Crafts Exhibition Society. L., 1893.
9. Pullan R.P. Architectural Designs of William Burges. L., 1883.
10. Pugin A.W. Contrasts. L., 1836.
11. Pugin A.W. True Principles of Pointed or Christian Architecture. L., 1841.
12. Pugin A.W. An Apology for the Revival of Christian Architecture in England. L., 1843.
13. Ruskin J. Seven Lamps of Architecture. L., 1849.
14. Ruskin J. Stones of Venice. L., 1853.
15. Scott G.G. Personal and Professional Recollections. L., 1879.
16. Scott G.G. Remarks on Secular and Domestic Architecture. L., 1858.
17. Shaw R.N., Jackson T.G. Architecture, a Profession or an Art? L., 1892.
18. Пьюджин О. Истинные принципы остроконечной, или христианской

архитектуры // Вестник ПСТГУ, 2012.

19. Рёскин Д. Семь светочей архитектуры. Азбука-классика, Санкт-Петербург, 2007.

20. Рёскин Д. Камни Венеции. Азбука-классика, Санкт-Петербург, 2007.

АРХИТЕКТУРА ВИКТОРИАНСКОГО ДОМА

1. Airs M (ed.). The Victorian Great House. Oxford, 2000.

2. Calder J. The Victorian Home. L., 1977.

3. Calder J. The Victorian and Edwardian Home from Old Photographs. L., 1979.

4. Dutton R. The Victorian Home. L., 1954.

5. Flanders J. Inside the Victorian Home: A Portrait of Domestic Life in Victorian England. NY, 2005.

6. Franklin J. The Gentleman's Country House and its Plan, 1835-1914. L., 1981.

7. Franklin J. The Victorian Country House // Mingay G. E. (ed.). The Victorian Countryside. L., 1981.

8. Girouard M. Victorian Country House. New Haven & L., 1985.

9. Logan T. Victorian Parlour. Cambridge, 2001.

10. Long H.L. Victorian Houses and Their Details: The Role of Publications in Their Building and Decoration. Oxford, 2002.

11. Mordaunt Crook J. The Rise of the Nouveaux Riches: Style and Status in Victorian and Edwardian Architecture. John Murray Pubs Ltd, 1999

12. Muthesius H. Das englische Haus. Berlin, 1904.

13. Tange A.K. Architectural Identities: Domesticity, Literature and the Victorian Middle Classes. Toronto, 2010.

14. Wainwright C. The interiors at Harlaxton // Harlaxton Manor. Jarrold Publishing, 2000. p. 16-19

15. Полунина Н. Д. Предварительные проекты Энтони Сэлвина для поместья Харлакстон-мэнор в контексте раннего творчества архитектора // Клио, издательство Полтораки (СПб.), 2020, № 1, с. 48-53

16. Полунина Н. Д. Проекты Чарльза Бэрри и Томаса Эллома для Хайклер-касл: проблемы атрибуции и преемственность идей // Истори-ческие исследования, 2019, № 13, с. 66-75

ВИКТОРИАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА

1. Brooks M. W. John Ruskin and Victorian Architecture. L., 1989.
2. Curl J.S. Victorian Architecture. Newton Abbot, 1990.
3. Crowley D. Introduction to Victorian Style. Royston, 1998.
4. Dixon R., Muthesius S. Victorian Architecture. L., 1978.
5. Ferriday P. (ed.) Victorian Architecture. L., 1963.
6. Girouard M. Sweetness and Light. The Queen Anne Movement 1860-1900. Oxford, 1977.
7. Gloag J. Victorian Comfort. A Social History of Design from 1830-1900. NY, 1961.
8. Gloag J. Victorian Taste. Some Social Aspects of Architecture and Industrial Design from 1820-1900. NY., 1962.
9. Hersey G. L. High Victorian Gothic: A Study in Associationism. Baltimore, 1972.
10. Hitchcock H.-R. Early Victorian Architecture in Britain. 2 vols. New Haven & L., 1954.
11. Hitchcock H.-R. High Victorian Gothic // Victorian Studies 1 (1957), p.47-71.
12. Jordan R. F. Victorian Architecture. Harmondsworth, 1966.
13. Macleod R. Style and Society, Architectural Ideology in Britain 1840-1914. L., 1971.
14. Muthesius S. The High Victorian Movement in Architecture 1850-1870. L., 1972.
15. Stamp G. Lost Victorian Britain: How the Twentieth Century Destroyed the Nineteenth Century's Masterpieces. L., 2010.
16. Steegman J. Victorian Taste. A study of the Arts and Architecture form 1830-1870. L., 1970.
17. Summerson J. Victorian Architecture: Four Studies in Evaluation. NY., 1970.
18. Wheeler K. Victorian Percieptions of Renaissance Architecture. Farnham, 2014.
19. Дегтярёв В. В. Архитектор Огастес Уэлби Пьюджин и готика как неостиль //

Культура и искусство, №4, 2018 С. 8-15.

20. Дегтярев В. Архитектор Огастес Уэлби Пьюджин и антикварная традиция // Обсерватория культуры, № 14 (4), 2017 С. 445-451.

СПРАВОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Aslet C., Powers A. English House. Harmondsworth, 1986.
2. Colvin H. A Biographical Dictionary of British Architects, 1600-1840. New Haven & L., 2008 [1st ed.1954].
3. Currie C.R.J., Lewis C.P. A Guide to English County Histories. Thrupp, 1997.
4. Durant D.N. The Handbook of British Architectural Styles. L., 1992.
5. Dutton R. The English Country House. NY., 1936.
6. Elton A., Harrison B., Wark K. Researching the Country House – a Guide for Local Historians. L., 1992
7. Fedden R. The Country House Guide: Historic Houses in Private Ownership in England, Wales and Scotland. L., 1979.
8. Girouard M. A Country House Companion. New Haven & L., 1987.
9. Girouard M. Historic Houses of Britain. L., 1979.
10. The Golden Age of the Country House. NY., 1980.
11. Goodenough R. Researching the History of a Country House: A Guide to Sources and Their Use. Canterbury, 2008
12. Greeves L. Houses of the National Trust: Outstanding Buildings of Britain. L., 2008.
13. Harris J.F. A Country House Index: An Index to over 2000 Country Houses Illustrated. Shalfleet Manor Isle of Wight, 1971.
14. Holmes M. The Country House Described: An Index to the Country Houses of Great Britain and Ireland. Winchester, 1986.
15. Jackson-Stops G. The English Country House: A Grand Tour. Washington, 1985.
16. Jenkins S. England's 1000 Best Houses. Harmondsworth, 2004.
17. Kenworthy-Browne J., Reid P., Bence-Jones M. Burke's Guide to Country Houses.

L., 1978.

18. Pevsner N. (ed.) *The Buildings of England*, v.1-46. L., 1951-1974.

19. Priestley H.E. *The English Home*. L., 1970.

20. Ware D. *A Short Dictionary of British Architects*. L., 1967.

21. Yorke T. *The Country House Explained*. Newbury: Countryside Books, 2003.

ОБЩАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ВОПРОСАМ

АНГЛИЙСКОГО УСАДЕБНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА И УСАДЕБНОЙ ЖИЗНИ

1. Airs M. *The Making of the English Country House*. L., 1975.

2. Barstow P. *The English Country House Party*. Wellingborough, 1989.

3. Beckett J.V. *Country House Life* // *Historical Journal*, 45:1 (2002), p.235-44.

4. Bence-Jones M. *Great English Homes: Ancestral Homes of England and Wales and the People Who Lived in Them*. L., 1984.

5. Bryant J.J. *London's Country House Collections*. L., 1993.

6. Cannadine D. *The decline and fall of the British aristocracy*. New Haven & L. 1990.

7. Chapman D. *The Home and Social Status*. L., 1955.

8. Clemenson H.A. *English Country Houses and Landed Estates*. L. & Canberra, 1982.

9. Cohen D. *Household Gods: The British and Their Possessions*. New Haven & L., 2006.

10. Cook O. *The English Country House: an Art and a Way of Life*. L., 1974.

11. Coope R. *The «Long Gallery»: Its Origins, Development, Use and Decoration* // *Architectural History*, 29 (1986), p.43-84.

12. Cross S. «The Country House is Just Like a Flag» // Arnold, Dana (ed.). *Cultural Identities and the Aesthetics of Britishness*. Manchester, 2004.

13. Durant D.N. *Life in the Country House: A Historical Dictionary*. L., 1996.

14. Dutton R. *The English Country House*. L., 1936.

15. Escott T.H.S. *Society in the Country House*. L., 1907.

16. Garnett O. *Country House Pastimes*. L., 1998.

17. Gerard J.A. *Invisible Servants: The Country House and the Local Community* // *Bulletin of the Institute of Historical Research*, 57 (1984), p.178-88.
18. Gerard J. *Country house life: family and servants*. Oxford, 1994.
19. Gill R. *Happy Rural Seat: The English Country House and the Literary Imagination*. New Haven & L., 1972.
20. Girouard M. *Life in the English Country House*. New Haven & L., 1978.
21. Girouard M. *Town and Country*. L., 1992.
22. Gomme A., Alison M. *Design and Plan in the Country House: From Castle Donjons to Palladian Boxes*. New Haven & L., 2008.
23. Hall M. *The English Country House: from the archives of «Country Life», 1897-1939*. L., 1994.
24. Harris J. *The architect and the British Country House, 1620-1920*. Washington, 1985.
25. Hearn K. *In Celebration: The Art of the Country House*. L., 1998.
26. Horn P. *Ladies of the Manor: Wives and Daughters in Country-House Society, 1830-1918*. Wolfeboro, 1992.
27. Jackson-Stops G., Gordon J., Schochet L. Cowen Orlin and Elisabeth Blair MacDowgall (eds). *The Fashioning and Functioning of the British Country House*. Washington-Hanover-London, 1989.
28. Jackson-Stops G. *The Treasure Houses of Britain: Five Hundred Years of Private Patronage and Art Collecting*. New Haven and L., 1985.
29. Jackson-Stops G. *The English Country House in Perspective*. NY, 1990.
30. Jervis S.S. *The English Country House Library* // *Library History*, 18:3 (2002), p.175-90.
31. Kelsall M. *The great good place: the country house and English literature*. N.Y, 1993.
32. Langford P. *Public life and the propertied Englishman, 1689-1798: the Ford Lectures delivered in the University of Oxford, 1990*. Oxford, 1991.
33. Littlejohn D. *The Fate of the English Country House*. Oxford & NY, 1997.
34. Lummis T., Marsh J. *The Woman's Domain: Women and the English Country House*. L., 1990.
35. Lusdun S. *Victorians at Home*. L., 1981.

36. Mandler P. *The Fall and Rise of the Stately Home*. New Haven and L., 1997.
37. Robinson J.M. *The English Country Estate*. L., 1988.
38. Mingay G.E. *The gentry: the rise and fall of a ruling class*. L., 1976.
39. Palmer M. *The Country House: Technology and Society* // *Industrial Archaeology Review*, 27:1 (2005), p.97-103.
40. Purcell M. *The Country House Library Reassess'd: Or, Did the «Country House Library» Ever Really Exist?* // *Library History*, 18:3 (2002), p.157-74.
41. Reid P.H. *The Decline and Fall of the British Country House Library* // *Libraries and Culture*, p.36:2 (2001), p.345-66.
42. Ricketts A., Clare O., Ricketts S. *The English Country House Chapel: Building a Protestant Tradition*. Reading, 2007.
43. Rubinstein D. (ed). *Victorian Homes*. New Abbot, 1974.
44. Stone L. *The family, sex and marriage in England, 1500-1800*. Harmondsworth, 1979.
45. Stourton J., Sebag-Montefiore C. *The British as art collectors: from the Tudors to the present*. L., 2012.
46. Strong R. *The Destruction of English Country House, 1875-1975*. L., 1974.
47. Sykes C.S. *The Big House: The Story of Country House and its Family*. L., 2004.
48. Tinniswood A. *A History of Country House Visiting: Five Centuries of Tourism and Taste*. Oxford, 1989.
49. Tinniswood A. *A Polite Tourist: A History of Country House Visiting*. L., 1998.
50. Vickery A. *Behind closed doors in Georgian England*. New Haven and L., 2009
51. Waterson M. *The Servants' Hall: A Dowstairs History of a British Country House*. NY., 1980.
52. Watkin D. *The Classical Country House: From the Archives of Country Life*. L., 2010.
53. West S. *Social Space and the English Country House* // Tarlow S., West S. (eds). *The Familiar Past? Archaeologies of Later Historical Britain*. L. & NY., 1999.
54. Wilson M. I. *The English Country House and Its Furnishings*. L., 1977.
55. Wilson R. *Creating Paradise: the Building of the English Country House, 1660- 1880*. L. & NY., 2000.

56. Полунина Н. Д. Строберри-хилл и его значение в английской архитектуре XVIII-XIX веков // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПА, 2020, том 1, № 4, с. 142-152

АНГЛИЙСКАЯ УСАДЕБНАЯ АРХИТЕКТУРА И УСАДЕБНАЯ ЖИЗНЬ ОТДЕЛЬНЫХ ЭПОХ

1. Airs M. (ed.). The Edwardian Great House. Oxford, 2000.
2. Airs M. (ed.). The Later Eighteenth Century Great House. Oxford, 1997.
3. Airs M. The Tudor & Jacobean Country House: A Building History. Stroud, 1995.
4. Arnold D. (ed.). The Georgian Country House: Architecture, Landscape, and Society. Stroud, 1998.
5. Aslet C. The Last Country House. New Haven & L., 1982.
6. Beckett J.V. The aristocracy in England 1660-1914. Oxford, 1986.
7. Cannon J. Aristocratic century: the peerage of eighteenth-century England. Cambridge, 1984.
8. Christie Cr. The British Country House in the Eighteenth Century. Manchester, 2000.
9. Ciro J. Country House Libraries in the Nineteenth Century // Library History, 18:2 (2002), p.89-98.
10. Clemenson H. English Country Houses and Landed Estates. Routledge, 2021.
11. Cliffe J.T. The World of the Country House in Seventeenth-Century England. New Haven & L., 1999.
12. Cruikshank D. A Guide to the Georgian Buildings of Britain and Ireland. L., 1985.
- The fashioning and functioning of the British Country House. Washington D.C.: National Gallery of Art, 1989.
13. Franklin J. Troops of Servants: Labour and Planning in the Country House, 1840-1914 // Victorian Studies, 19 (1975), p.211-39.
14. Gardiner J. The Edwardian Country House. L., 2002.
15. Gerard J. Country House Life: Family and Servants, 1815-1914. Oxford, 1994.

16. Girouard M. *Elizabethan architecture: its rise and fall, 1540-1640*. New Haven & L., 2009.
17. Girouard M. *Robert Smythson and the Elizabethan country house*. New Haven & L., 1983.
18. Harris J. *The architect and the British Country House, 1620-1920*. Washington, 1985.
19. Horn P. *Ladies of the Manor: Wives and Daughters in Country House Society, 1830-1918*. Stroud, 1991.
20. Humphreys M. *Garth: Estate, Architecture and Family*. Welshpool, 2020.
21. Hussey C. *English Country Houses: Early Georgian 1715-1760*. L., 1955.
22. Hussey C. *English Country Houses: Mid Georgian 1760-1800*. L., 1955.
23. Hussey C. *English Country Houses: Late Georgian 1800-1840*. L., 1955.
24. Mackley A. *The Documentary Evidence for Country House Building during the Eighteenth and Nineteenth Centuries* // Margeson, S. (ed.). *A Festival of Norfolk Archaeology: In Celebration of the 150th Anniversary of the Norfolk and Norwich Archaeological Society*. Norwich, 1996.
25. Martin J. *Wives and Daughters: Women and Children in the Georgian Country House*. L., 2004.
26. Prochaska F.K. *Women and philanthropy in nineteenth-century England*. Oxford, 1980.
27. Sambrook P.A. *Keeping Their Place: Domestic Service in the Country House, 1700-1920*. Stroud, 2005.
28. Summerson J. *The Classical Country House in Eighteenth Century England* // *Journal of the Royal Society of Arts*, 107 (1959), p.539-87.
29. Sutton J.M. *Materializing space at an early modern prodigy house: the Cecils at Theobalds, 1564-1607*. Aldershot, 2004.
30. Tipping H.A. *English Homes: Period 2. Vol. 1 Early Tudor, 1485-1558*. L., 1929.
31. Tipping H.A. *English Homes: Period 3. Vol. 1. Late Tudor and Early Stuart*. L., 1922.
32. Tipping H.A. *English Homes: Period 3. Vol. 2 Late Tudor and Early Stuart*. L., 1927.
33. Tipping H.A. *English Homes: Period 4. Vol. 1. Late Stuart, 1649-1714*. L., 1929.
34. Tipping H.A. *English Homes: Period 4. Vol. 2. The Work of Sir John Vanbrugh and*

his School, 1699-1736. L., 1928.

35. Tipping H.A. English Homes: Period 5. Vol. 1. Early Georgian, 1714-1760. L., 1921.

36. Thompson F.M.L. English landed society in the nineteenth century. L., 1963.

37. Thompson F.M.L. Gentrification and the enterprise culture: Britain, 1780-1980. Oxford, 2001.

38. Vickery A. Behind closed doors in Georgian England. New Haven & L., 2009.

Wilson R. Novelty and Amusement? Visiting the Georgian Country House // *The Historian*, 70 (2001), p. 4-9.

39. Wilson R., Mackley A. Creating Paradise: The Building of the English Country House, 1660-1880. L., 2001.

40. Wilson R., Mackley A. How Much Did the English Country House Cost to Build, 1660-1880? // *Economic History Review*, 52, 3 (1999), p. 436-468.

41. Williamson T. Politeness and Palladianism: Archaeology and the Country House // Margeson Sue (ed.). *A Festival of Norfolk Archaeology: in Celebration of the 150th Anniversary of the Norfolk and Norwich Archaeological Society*. Norwich, 1996.

ЛИТЕРАТУРА ПО УСАДЕБНОЙ АРХИТЕКТУРЕ

ОТДЕЛЬНЫХ ГРАФСТВ И ОТДЕЛЬНЫМ УСАДЬБАМ АНГЛИИ

1. Chalcraft A., Viscardi J. Strawberry Hill: Horace Walpole's Gothic Castle. L., 2007.

2. Clarke S. «Lord God! Jesus! What a House!»: Describing and Visiting Strawberry Hill // *Journal for Eighteenth-Century Studies*, 33:3 (2010), p.357-380.

3. De Figueiredo P., Treuherz J. Cheshire Country Houses. Chichester, 1988.

4. Girouard M. Harlaxton Manor // *Harlaxton Manor*. Jarrold Publishing, 2000. p. 3-11.

5. Girouard, M. Merevale Hall, Warwickshire – I // *Country Life*, vol. 145, no. 3758, 1969 Mar. 13, pp. 598-601.

6. Girouard, M. Merevale Hall, Warwickshire – I // *Country Life*, vol. 145, no. 3759, 1969 Mar. 20, pp. 662-665.

7. Harlaxton Manor Archives. Archives Hub. URL: <https://archiveshub.jisc.ac.uk/files/harlaxton/gb3454-gre.xml> (Accessed 10 January 2021)

8. Hereward J., Taylor A. *The Country Houses of Northamptonshire*. Swindon, 1996.
9. Kingsley N. *The Country Houses of Gloucestershire: II, 1660-1830*. Chichester, 1992.
10. Lowery P. *Patronage and the Country House in Northumberland* // Faulkner, T. E. (ed.). *Northumbrian Panorama: Studies in the History and Culture of North East England*. L., 1996.
11. Oswald A. *Country Houses of Dorset*. L., 1959.
12. Oswald A. *Country Houses of Kent*. L., 1933.
13. Pevsner N. *North Somerset and Bristol (Pevsner Architectural Guides: Buildings of England)*. Yale University Press, 1958
14. Pevsner N. *Ruskin and Viollet-le-Duc: Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture*. Thames & Hudson, 1969.
15. Pevsner N. *Shropshire (The Buildings of England, Vol. 16)*. Yale University Press, 1958.
16. Pevsner N. *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*. Clarendon Press, 1972.
17. Pevsner, Nikolaus. *The Buildings of England: Berkshire*. Yale University Press, 1966.
18. Pevsner N. *The Buildings of England: Nottinghamshire*. Harmondsworth, Penguin, 1979.
19. Pevsner N., Richmond I. *The Buildings of England: Northumberland*. Harmondsworth: Penguin, 2nd (rev.) ed.1992.
20. Pevsner N. *Yorkshire: York and the East Riding*. Yale University Press, 1995
21. Piper J. *St. Marie's Grange, the First Home of A. W. N. Pugin* // *Architectural Review* 98 (1945), p.90-93.
22. Smith J.T. *English Houses, 1200-1800: The Hertfordshire Evidence*. L., 1992.
23. Snodin M., Roman C. *Horace Walpole's Strawberry Hill*. L., 2009.
24. Stone L., Jeann C. F. *Country Houses and Their Owners in Hertfordshire, 1540- 1879* // Ayedelotte, W.O. (ed.). *The Dimensions of Quantitative Research*. Princeton, 1972, p.56-123.
25. Tyack G. *Warwickshire Country Houses*. Warwick, 1989.

ИСТОРИЯ БРИТАНСКОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ МЫСЛИ

1. Boex A. From Gothic Revival to Functional Form: A Study in Victorian Theories of Design. Oslo & NY., 1957.
2. Pevsner N. Some Architectural Writers of the Nineteenth Century. Oxford, 1972.
3. Pevsner N. Ruskin and Viollet-le-Duc: Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture. L., 1969.
4. Stanton P. Pugin's Principles of Design versus Medievalism // Journal of the Society of Architectural Historians 13 (1954), p.20-25.
5. Summerson, J. (ed). Concerning Architecture: Essays on Architectural Writers and Writing Presented to Nikolaus Pevsner. L., 1968.
6. Watkin D. The Rise of Architectural History. L., 1990.
7. White, J. F. The Cambridge Movement, the Ecclesiologists and the Gothic Revival. Cambridge, 1962.

ТРУДЫ ПО ИСТОРИИ

И ОТДЕЛЬНЫМ ПРОБЛЕМАМ БРИТАНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

1. Betjeman, J. Ghastly good taste: or, A depressing story of the rise and fall of English architecture. Century Hutchinson, London, 1986 (1st.ed. 1933)
2. Brooks C. The Gothic Revival. L., 1999.
3. Beard, G. The English House Interior. Viking, 1991.
4. Clarke A. What the Tudors Meant to the Victorians: Constructing an Historical Identity in the Nineteenth Century. University of Queensland, 2007
5. Clark K. The Gothic Revival: an Essay on the History of Taste. Harmondsworth, 1964 (1st ed. 1928).

6. Davis T. *The Gothick Taste*. New Abbot, 1974.
7. Girouard M. *The English Town: A History of Urban Life*. New Haven & L., 1990.
8. Macauley J. *The Gothic Revival 1745-1845*. Glasgow & L., 1975.
9. Muthesius S. *The English Terraced House*. New Haven & L., 1982.
10. Pevsner N. *Studies in Art, Architecture and Design*. 2 vols. NY., 1968.
11. Summerson J. *Architecture in Britain 1530-1830*. Harmondsworth, 1983. (1st ed. 1953).
12. Summerson J. *Architecture in England since Wren*. Published for the British Council by Longmans, Green, 1948.
13. Summerson J. *Heavenly Mansions and Other Essays on Architecture*. NY., 1963.
14. Turnor R. *Nineteenth Century Architecture in Britain*. L., 1950.
15. Watkin D. *English Architecture: A Concise History*. L., 2001.
16. Watkin D. *Thomas Hope and the Neo-Classical Idea*. L., 1968.
17. White J. F. *The Cambridge Movement: The Ecclesiologists and the Gothic Revival*. Cambridge University Press, 1962
18. Yarwood D. *The Architecture of Britain*. L., 1976.

ПЕРСОНАЖИИ

1. Allibone J. *Anthony Salvin: Pioneer of Gothic Revival Architecture*. Lutterworth Press, Cambridge, 1987
2. Allibone J. *George Devey: Architect*. Lutterworth Press, Cambridge, 1991.
3. Ahmed Khan I. *Sir Charles Barry at Highclere Castle: An essay in the picturesque*. Architectural Association School of Architecture, 1989.
4. Blomfield R. *Richard Norman Shaw*. L., 1940.
5. Crook J. M. *William Burges and the High Victorian Dream*. L., 2013.
6. Fawcett J. *Seven Victorian Architects*. Pennsylvania, 1976.
7. Fisher M. «Gothic for Ever»: A.W.N. Pugin, Lord Shrewsbury and the Rebuilding of Catholic England. Reading, 2012.
8. The genius of George Devey // *The Victorian*. The Magazine of the Victorian Society, No.63, March 2020.
9. Girouard M. George Devey in Kent – 1 // *Country Life*, 1.4.1971, pp. 744-747;

- Girouard M. George Devey in Kent – 2 // *Country Life*, 18.4.1971, pp. 812-815.
10. Gwynn D. R. *Lord Shrewsbury, Pugin, and the Catholic Revival*. L., 1946.
 11. Harris J.G. *Pugin. An illustrated life of Augustus Welby Northmore Pugin 1821-1852*. Aylesbury, 1973.
 12. Harris E. *William Eden Nesfield (1835–1888) // Less Eminent Victorians*. URL: <https://lesseminentvictorians.com/2020/08/30/william-eden-nesfield-1835-1888/>
 14. Hill R. *God’s Architect: Pugin and the making of Romantic Britain*. Haymondsworth, 2008.
 15. Kirk S. *Philip Webb: Domestic Architecture*. D. Phil. Thesis, Newcastle University, 1990.
 16. Lethaby W.R. *Philip Webb and his Work*. L., 1935.
 17. Pevsner N. *Richard Norman Shaw // Architectural review*, LXXXIX (1941), p.41-46.
 18. Rowley C. *George Devey, Victorian architect, 1820-1886 // Parish Magazine Articles*, Leigh & District Historical Society, 2011.
 19. Saint A. *Richard Norman Shaw*. L., 1976.
 20. Stamp G. *Gothic for the Steam Age: An Illustrated Biography of George Gilbert Scott*. L., 2015.
 21. Stanton P. *Pugin*. N.Y., 1971.
 22. Thompson W. *Willian Butterfield: Victorian Architect*. Cambridge, 1971.
 23. Trappes-Lomax, M. *Pugin, a Medieval Victorian*. L., 1932.
 24. Wedgwood A. *The Catalogue of the Drawings Collection of the Royal Institute of British Architects: Pugin*. Farnborough, 1976.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Британские архитекторы об английской загородной архитектуре

1. ДЖ.Г. СКОТТ. ИЗ КНИГИ

«ЗАМЕТКИ О СВЕТСКОЙ И ЖИЛОЙ АРХИТЕКТУРЕ НАСТОЯЩЕГО И БУДУЩЕГО»

перевод выполнен по изданию: G.G. Scott. Remarks on Secular and Domestic Architecture, Present and Future. L., 1858.

Как в области в морали нет ничего столь ясно указывающего на деградированное состояние общества, как упадок правдивости и распространение обмана, так и в искусстве самые верные признаки деградации – пренебрежение реальностью и правдой, и общее принятие систем обмана и лжи. Если следовать этому принципу, загородная архитектура нашего дня действительно показательна. Лживость кажется укоренившейся в самой ее сердцевине. Она угнездилась в каждой области архитектуры, ей пронизан всякий замысел наших зодчих, занимающихся загородным строительством. Это действительно удивительно, и вряд ли можно в это поверить, пока мы внимательно не изучим то, что происходит каждый день вокруг нас и на наших глазах. Истина и реальность не только недооценены, но почти неизвестны, или известны только затем, чтобы их не любили и высмеивали. Та же ненадежность и отсутствие принципов, которые приводят к мошенничеству в сделках среди коммерсантов или к подделкам в области пищевых продуктов и лекарств, а также в изготовлении всякого рода фальшивых изделий, остается незамеченной в области архитектуры, потому что не считается здесь моральным преступлением, а полагается честным и открытым полем для свободного упражнения вкуса в подлогах, которые так глубоко укоренились в каждой ветви нашего общества.

Кажется, это рассматривается не только как невинный способ дать выход переполняющему нас желанию обманывать, но представляется, что мир в целом, а архитектура в частности выигрывают от этого и что совершенство, к которому мы

привели искусство притворства - это действительно вещь, которой можно гордиться, - один из величайших результатов британской свободы, и что свобода обманывать - это один из наших национальных оплотов наряду со свободой совести или прессы.

Не только наши кирпичные дома покрываются цементом, имитирующим любой вид конструкции, любую архитектурную деталь, свойственную камню, - кирпичные арки похожи на каменные, а в некоторых случаях каменные искусно имитируют кирпичные, - гипс, дерево или бумага окрашиваются, чтобы быть похожими на мрамор и гранит, - дешевая древесина имитирует дорогую, металл выглядит как камень или дерево, а дерево как металл, бумага, как плитка, словом, все на свете кажется не тем, что оно есть на самом деле, - но каждое хорошее и полезное изобретение, которое можно сделать способным обогатить нашу архитектуру новыми приемами, в свою очередь ухудшается, чтобы потворствовать всеобщему предпочтению лжи истине и используется не как новшество, которое с честью можно было бы употребить по достоинству, но только как еще один метод подражания по более низкой цене; или, если новый материал будет слишком ценным или слишком своеобразным, чтобы участвовать в активной имитации, он должен будет пассивно подчиниться ей и подвергнуться вульгаризации, сам становясь подделкой. Хорошая половина того, что делается в нашей области - простое подражание чему-то уже бывшему в архитектуре. Хорошая половина ремесленных навыков тратится на ложные копии чего-то, что само по себе слишком дорого, вместо того, чтобы быть честно направленным в какое-то законное русло; и гораздо больше, чем половина всего, что вы видите, - это не то, чем кажется быть, но что-то более дешевое, сделанное, чтобы выглядеть так, чтобы выглядеть подороже.

Однако не в материалах, строительстве и декоре только проявляет себя эта болезнь: проекты наших зданий часто сами по себе лживы. Здания кажутся не тем, чем что они являются. Характер фасада составляет разительный контраст с теми частями здания, что не столь заметны и выдают тот факт, что здание принадлежит к совершенно иной категории: архитектура не только не возникает как результат

конструкции, но создает о ней ложное впечатление. Вместо честного обращения с необходимыми частями архитектурной композиции, все делается так, чтобы они походили на нечто иное, что не является ни необходимым, ни уместным; всевозможные трюки устраиваются, чтобы произвести впечатление единообразия, - чтобы скрыть двери и окна и т. д. там, где это нужно или имитировать их там, где это на самом деле не нужно; действительно, нет предела обману и отрыву от реальности, к которому бы благородное искусство архитектуры не склонялось.

Против этой преднамеренной и полной деградации нашего искусства прозвучали многие возмущенные протесты за последние несколько лет. Пьюджин впервые разоблачил это явление, этим одним уже вписав свое имя в историю будущих веков как великий реформатор архитектуры. Его благородному протесту последовали другие, и составляет нашу гордость думать о том, что среди тех, кто является адептом идей готического возрождения, принцип строгой правдивости повсеместно признан единственным верным путем: правда, они нередко могут сбиться с него... в эпоху лжи они будут по необходимости иногда заблуждаться, но руководствуясь великим принципом правдивости, они должны в конце концов преуспеть. «*Magna est Veritas et proevalebit*».

Как и следовало ожидать, продолжавшиеся протесты против описанной мною системы, навлекли гнев на головы протестующих. Как можно было предположить, целый класс людей, представляющих собой нечто среднее между строителями и архитекторами, и все, кто практически смотрел на архитектуру как на ремесло, должен был возмутиться таким ущемлением их свободы; но трудно было ожидать той же самой реакции от людей, исповедующих уважение к своей профессии, людей, которые присутствовали на заседаниях Королевского Института Британских Архитекторов, которые посещали берега Италии и Греции, которые писали книги о принципах архитектуры, и являлись корреспондентами архитектурных журналов! Можно было бы предположить, такие люди, переболев изначально подобным недугом, будут весьма благодарны, что их внимание привлекли к нему и предложили средство исцеления.

С некоторыми это было именно так, но у многих сама мысль о правдивости как

свойстве архитектуры вызывает только низкий и глупый сарказм, а демонстрация причин деградации искусства, которому они имеют честь принадлежать, вместо того, чтобы заставить их посвятить себя его возвышению и очищению, только возбуждает ненависть против тех, кто указывает на зло, и побуждает приводить доводы в пользу того, что ложь лучше истины, или, если уж приходится принять обвинение, встретить его в штыки, как будто наши случайные неудачи могут быть убедительным опровержением наших аргументов.

Я бы не стал трудиться, доказывая очевидные вещи ради защиты принципов, которые большинство из тех, кто захотел бы прочесть эту книгу, сочтут очевидными, если бы не желание возразить на один аргумент, который нам постоянно приводят. Он основан на трудности определения в каждом отдельном случае, где истина заканчивается и начинается ложь. При рассмотрении некоторых явных бесчестных подделок, которые никак нельзя считать обоснованными, нам часто предлагают сложный вопрос о границах, которые отделяют правду от лжи, основываясь на том, что не всегда их возможно точно определить; а дальше торжественно заявляется, что если мы не можем решить этот вопрос, если мы клеймим как ложь то, что не может вызывать возражений или признаем правдивым то, что, как кажется, содержит элемент притворства – мы, выходит, сразу отказались от своих принципов, и признаем точку зрения наших противников, а именно, что в искусстве нет такой вещи, как истина или ложь.

Когда, например, мы возражаем против раскраски хвойной древесины для того, чтобы она выглядела как дуб, нас спрашивают, что мы думаем о позолоте; и если мы защищаем это, сразу же говорят, что если мы можем сделать дерево или камень похожими на золото, конечно, мы можем сделать хвойное дерево похожим на дуб или гипс на камень! Если, опять же, мы осуждаем обычай использовать штукатурку для имитации камня, нам в лицо бросают аргумент о том, что существовала средневековая практика прочерчивания красных линий на каменной кладке при штукатурке церквей; и доказанное существование одной подобной практики доказывает необходимость использования и других. Если мы будем спорить против облицовки, нам указывают на древнюю практику облицовки стен

мраморными плитами; и еще сотню таких примеров можно привести против наших возражений, и, возможно, мы, как представляется, в конечном итоге окажемся перед фактом, что, в конце концов, каждый вид живописи - притворство; что изображения листвы или цветов - такое же подражание, как и имитация зернистой фактуры обшивки, что изображение фигур подпадает под ту же категорию, что и имитация литья, что в наших комнатах штукатурка или бумага просто скрывают грубую поверхность стен; и, в сущности говоря, наше рвание за правду и против притворства - это чистый воды пуризм, который легко довести до абсурда.

2. ВЫДЕРЖКИ ИЗ КНИГИ Р. КЕРРА

«ДОМ ДЖЕНТЛЬМЕНА ИЛИ КАК СПЛАНИРОВАТЬ АНГЛИЙСКОЕ ЖИЛИЩЕ: ОТ ПРИХОДСКОГО ДОМА ДО ДВОРЦА»

перевод выполнен по изданию: «Kerr R. The Gentleman's House, or, How to Plan English Residences, From the Parsonage to the Palace. L., 1865.

КРАТКИЙ ОЧЕРК ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ПЛАНИРОВКИ ЧАСТНОГО ЖИЛЬЯ В АНГЛИИ

Глава I. Программа.

*Цель исследования. - Национальные особенности плана жилого помещения. -
Общая история планировки в Европе. - Английская система.*

Хотя основная цель настоящего трактата - не более чем практическое изложение принципов, как составить план современного английского дома, тем не менее, будет интересно и действительно поучительно сделать предварительный обзор обстоятельств, при которых эти принципы выросли и утвердились.

Нетрудно понять, что среди народов Европы у каждого своя своеобразная модель планировочного решения – вилла в Италии, например, шато во Франции, усадебный дом в Англии... отличаются друг от друга по своему устройству настолько, насколько их обитатели отличаются в привычках жизни. Также должно быть очевидно, что каждое подобное устройство имело свой особый процесс развития... мы находим, что эти различные процессы были параллельными,

начинаясь вместе из одной точки, и продолжая следовать параллельным курсом вплоть до настоящего времени.

Основные направления этого развития могут быть изложены следующим образом.

1. Под римским владычеством во всех западных странах бок о бок существовали роскошные виллы римских завоевателей и простые жилища местных жителей.

2. После свержения римской власти невежество возобладало; грубые варварские постройки снова стали единственной практикой строительства; и прогресс в течение нескольких веков был очень медленным.

3. Затем наступила эпоха рыцарства, которая породила феодальные замки, явление совершенно новое, не уступающее предшественникам ни в величии, ни в мастерстве.

4. Но и этому наступил конец: население увеличилось; развитие науки и благосостояния привело к стабилизации жизни в государстве; на смену оплотам воинского могущества пришли отличающиеся изысканной легкостью усадебные дома; и началось стремительное развитие архитектуры частного жилища.

5. Затем произошло крушение средневековой системы, и появление современного подхода, основанного на античности, который называется Возрождением искусства и литературы. Распространение возрожденной классической архитектуры произошло повсеместно в Западной Европе, так же, как и... палладианского плана; изменяясь в большей или меньшей степени при различных обстоятельствах и в различных странах, эти принципы господствовали вплоть до настоящего дня.

6. В последнее время как никогда раньше, эти принципы почти повсеместно оказываются под вопросом. Частично, без сомнения, по причине изменений стиля, влекущих за собой соответствующие изменения в плане, но гораздо больше из-за принятых принципов бытового поведения, отличных от модели, предполагаемой архитектурой Палладио... прогресс в жилом строительстве по всей Европе на данный момент в значительной степени зависит от того, насколько решительно конкретная национальная школа отказалась от палладианской манеры в пользу

планировки, в большей степени отвечающей национальным запросам.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

СОВРЕМЕННЫЕ ПРИНЦИПЫ ПЛАНИРОВКИ

ГЛАВА ВСТУПИТЕЛЬНАЯ

Что такое дом джентльмена? - Схема классификации помещений

«Дом джентльмена» - общее определение, которое мы используем в качестве технического термина (просто потому, что оно используется в обычном разговоре, обозначая предмет, идею которого не так уж и легко выразить) - конечно, подразумевает, что мы ни в коем случае не рассматриваем низкокачественные жилища, такие как коттеджи или фермы. Но в то же время нет необходимости или даже нежелательно применять этот термин в узко ограниченном смысле. Вопрос не в величии, не в количестве декора; не в локальных или индивидуальных особенностях: подразумевается целый класс жилых построек, в которых существуют, несмотря на бесконечное разнообразие размеров, определенные обязательные элементы, расположенные всегда одинаково; основываясь на том, что в определенном смысле не меняется на Британских Островах, а именно бытовых привычках утонченных людей. Нам на практике знакомо, что есть дома, где жилые помещения невелики, а смета была весьма ограниченной, но чей план, тем не менее, таков, что лица, которые привыкли к хорошему обществу, оказываются здесь в своей тарелке; и есть другие, достаточно больших размеров, строительство которых повлекло за собой немалые расходы, но все это, как и тщательно продуманный декор, не смогло придать зданию характер Дома джентльмена.

Сложно предложить схему классификации, которая должна применяться одинаково во всех домах различного социального статуса; но мы позволим себе предложить следующее практическое и простое решение. В первую очередь дом английского джентльмена делится на две части; а именно, помещения для семьи, и

для слуг. В жилищах низшего класса, таких как фермерские дома и дома торговцев, это разделение не так отчетливо... с увеличением социального статуса семьи это разделение усиливается – каждая часть дома становится все более и более разработанной в направлении, противоположном другой. В нескольких особняках очень высокого класса есть еще один блок помещений, его составляют парадные комнаты.

В качестве внешних пристроек, если таковые имеются, можно рассматривать конюшни и здание хозяйственной конторы. Кажется, нет необходимости в более подробной их классификации.

Семейный блок может быть подразделен следующим образом:

Дневные комнаты.

Спальные комнаты.

Детские комнаты.

Прочее.

Также нет необходимости здесь подробно расписывать состав парадной анфилады.

Служебный блок может быть подразделен следующим образом:

Кухонные помещения.

Помещения для высших слуг.

Помещения для низших слуг.

Прачечные.

Помещения пекарни и пивоварни.

Подвалы, склады и флигели.

Отдельные комнаты слуг.

Прочее.

Теперь должно быть очевидно, что в схеме классификации, таким образом, приведены некоторые основные помещения, которые образуют необходимые элементы даже самого маленького дома, остальное же составляет не что иное, как некоторое увеличение состава комнат, степень которого зависит от статуса владельца. Поэтому перед нами стоит задача охватить, насколько это возможно, в

нашем подробном изложении, глава за главой, все классы домов, то есть жилые постройки всех существующих уровней, так что читатель сможет найти ответ на любой вопрос, касающийся требований к подобным жилищам, начиная от дворца и заканчивая приходским домом. Чтобы сделать это более ясным, давайте рассмотрим главу о гостиной или о кухне; это относится ко всем классам этих комнат: читатель должен выбрать сам (он легко может сделать, как мы надеемся) необходимый ему масштаб помещения ... принципы во всех случаях одинаковые.

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

ЗАМЕЧАНИЯ ПО ПОВОДУ АРХИТЕКТУРНОГО СТИЛЯ.

ЧАСТЬ I - Введение.

Колебания на пути выбора стиля. - Что такое стиль?

ГЛАВА XI. О ГРАНИЦАХ ИСТИНЫ И ЛЖИ В АРХИТЕКТУРЕ.

В каком стиле архитектуры вы постройте свой дом? Вопрос, распространенный в наши дни не только в Англии, но и повсеместно; хотя в другие эпохи он не имел бы смысла; здесь возникает проблема, которая, не затрагивает непосредственно нашу тему просто удобного плана, однако разумно предположить, что она будет занимать нас, так что сделаем, по крайней мере, несколько замечаний с целью разъяснить ее. Сам архитектор обычно задает этот вопрос клиенту в начале их общения; и если клиент будет неопытен в этих делах, он может быть несколько удивлен, узнав, что от него ожидают. Услужливый проектировщик не заботится о том, что он должен сделать выбор из полдюжины преобладающих «стилей», более или менее антагонистичных друг другу, каждый из которых имеет своих приверженцев и противников, и, вероятно, когда он начнет их рассматривать, все станет еще более непонятно ему, поскольку чем дольше он их рассматривает, тем становится очевиднее, что они могут противоречить друг другу. Изумленный джентльмен может рискнуть предположить, что он хочет только простой уютный дом, «совсем не в стиле... кроме удобного стиля, если таковой будет». Архитектор соглашается; однако все стили удобны. «Сэр, Вы платите, и поэтому должны

выбирать стиль; вы выберете стиль вашего дома так же, как вы выбираете вашу шляпу... классический, с колоннами или без, с арками... сельский или гражданский, или дворцовый; вы можете выбрать разнообразные варианты елизаветинского стиля; или ренессансного; средневековье в любом из его многообразных форм, одиннадцатый век или двенадцатый, тринадцатый или четырнадцатый, как вам угодно, светский или церковный, и еще много всякой всячины». «Но, на самом деле, я бы предпочел не выбирать. Я хочу обычный, солидный, уютный подходящий джентльмену дом; и, позвольте я повторю, я не хочу никакого стиля вообще. Я бы очень хотел обойтись без стиля; смею сказать, что это будет стоить много денег, и мне, скорее всего, не понравится. Посмотрите на меня; я человек простой; я не чувствую себя человеком ни классической, ни елизаветинской эпохи; я также не осознаю, что я ренессансный человек, и я уверен, что и не средневековый; я не принадлежу ни к одиннадцатому веку, ни к двенадцатому, ни к тринадцатому, ни к четырнадцатому; я не феодал, не монах, не схоластик, не клирик и не археолог ... мне очень жаль, но если бы Вы любезно приняли меня таким, каков я есть, и построили мой дом в моем собственном стиле...»

Теперь, что такое стиль? Ясно, что у разных народов и в разные периоды времени люди строили по-другому. По разнообразию положения в отношении климата, материалов, богатства, социальных потребностей и всех прочих факторов, кроме того, было огромное разнообразие манер в архитектурном проектировании; и поскольку такое разнообразие манер приобретало характерную систему, возникали различные стили. Английский архитектор девятнадцатого века утверждает, что изучил все эти стили, и он спроектирует в любом из них в соответствии с заказом. Но почему простой джентльмен не может построить простой дом для своей семьи, не вникая в эти географические и исторические соображения?

Причина этого действительно очень странного положения вещей (которое не существует ни в одной другой стране, кроме нашей) в беспрецедентной степени, в которой англичане имеют тенденцию в последнее время проникнуться - как это ни

странно будет сказать - образом джентльмена-виртуоза. Заявление это выглядит странно, потому что, так глубоко и постепенно это представление проникало в наше сознание, что немногие могут себе представить возможность того, чтобы это было каким-то новшеством.

Но, тем не менее, факт, что пятьдесят лет назад даже после двух веков существования антиквара как профессии, во всем королевстве не было такой сосредоточенности на подобного рода знаниях, не было и половины того энтузиазма, с которым подходят к вопросу обстановки сегодня в любом нашем графстве.

Мы живем в эпоху всеобщей страсти к собирательству; весь мир музеев, и мужчины, и женщины являются его учениками. Поэтому проектирование любого здания в Англии в настоящее время должно происходить, так сказать, под пристальным наблюдением Общества антикваров. И все же в это самое время критики продолжают презрительно восклицать – почему у нашего века нет своего стиля, как во все другие века? Как у него может быть свой стиль в таких обстоятельствах? Ответом на это может быть: если у него нет собственного стиля, то в каком-то смысле он имеет очень заметный собственный стиль, и весьма новый; это стиль тонко различающего знатока, стиль, где инстинкт заменяется знанием, никакое другое положение вещей не может быть столь характерным нашей эпохи.

Этот наш стиль уходящего века (о котором теоретики нередко утверждают, что его в действительности нет) существует в обстановке полного недоумения. Множество знаний сделало нас безумными. Характер девятнадцатого столетия в нашей архитектурной истории просто-напросто таков. Ненасытный аппетит к памятникам прошлого был одновременно его достоинством и пороком.

Все, однако, что предлагается сделать в отношении стиля здесь, это отнести непрофессионального читателя к серии эскизов, которые мы подготовили с целью представить настолько характерно, насколько это возможно, основные стили отделки, принятые у нас, и дать такие объяснения, которые могут позволить ему различить их, конечно, прежде всего практически.

Во всех этих десяти эскизах представлены соответственно следующие стили:

елизаветинская манера шестнадцатого века, палладианство, которое заняло свое место в семнадцатом и восемнадцатом столетии, елизаветинская архитектура, адаптированная ко вкусу девятнадцатого века, современный сельский итальянский стиль, итальянский дворцовый стиль, или более величественный, недавно появившийся стиль, используемый сейчас французами, более изощренный, континентальный «ренессанс», в настоящее время входящий в моду, новомодная сегодня форма средневекового типа, а в дополнение еще два стиля, а именно, обычный коттеджный стиль или стиль скромной английской виллы, и шотландский стиль (елизаветинского периода), который имеет распространение по всей Шотландии и северу Англии...

Способ, который использован в этих эскизах очень прост: обычная форма внешнего плана используется для всей серии рисунков. Было бы проще выбрать уже опубликованные примеры; но, будучи более достоверными и характерными во многих случаях, они не могли бы быть столь полезными для сравнительного анализа. Опять же, поскольку наша цель - рассмотреть эти стили исключительно в свете эклектики, как разнообразные способы оформления, все одинаково подходящие к тем утилитарным велениям плана, которые мы считаем первичными, они, очевидно, должны быть лучше всего представлены в этом свете, где во всех случаях ситуация однотипна. Конечно следует понимать, что в каждом случае эскиз представляет собой только один из возможных вариантов, поскольку разнообразие внутри стиля бесконечно.

В следующих главах мы рассмотрим каждый представленный стиль по порядку, по необходимости кратко. Соображения, которые следует учесть:

- местоположение;
- масштаб здания;
- материалы;
- относительная стоимость;
- значимость;
- характер фасадного декора;
- характер внутреннего декора;

- влияние на планировку.

Об общем разделении всех архитектурных стилей (как и искусства в целом) на классические и живописные, уже неоднократно говорилось в предыдущих частях этой работы; не трудно подвести наши настоящие эскизы под эти две категории.

Классический стиль, как читатель может помнить, - это величие, симметрия, утонченный баланс и покой, простая изысканная элегантность декора. Живописный стиль несимметричный, энергичный, сверкающий, пикантный, декор отличается не столько изысканностью, сколько живостью. Это далеко не все различия. Классика по природе своей имеет горизонтальный характер формы, а живописный стиль вертикальный; достаточно сравнить, например, греческий храм и готический собор. К чисто классическому типу типа относятся в наших примерах палладианский, итальянский дворцовый и французский стили; к чисто живописному елизаветинский, как старинный, так и современный, средневековый и шотландский; в то время как сельский итальянский явно классический с примесью живописности, как и новый ренессансный и коттеджный стили...

Предварительно соотносясь теперь с данным нами списком соображений, которые следует учитывать при выборе стиля и начиная с ситуации, можно сказать, что живописная архитектура лучше всего подходит для живописного места, а классическая наоборот.

Что касается масштаба здания, классическая манера, безусловно, более внушительна, если речь идет о большом архитектурном объеме.

Что касается материалов, опять же, недостаток отделки можно завуалировать, выбрав живописное решение.

Далее, стоимость не увязана напрямую с вопросом стиля, и действительно очень редко в обычных случаях определяет вопрос внешней отделки. Это правда, что изощрения в области декора предполагают многократное нарастание эффекта путем введения в композицию в противном случае ненужных башенок, выступов, балконов, декоративных дымоходов, великолепных отвесных крыши и т. д., которые, конечно, стоят денег; но, с другой стороны, подобные изощрения в классическом стиле предполагают гигантские портики, скульптуру, купола,

террасы с балюстрадами и т.д., это тоже стоит денег; нельзя сказать, что одна форма экстравагантности стоит дороже другой.

Во-вторых, нелегко сказать, какой из описанных стилей воспринимается как наиболее внушительный; бесспорно, лишь то, что величественность характера, качество отделки, изысканность декора при прочих равных условиях, обязательно должны обладать во многих отношениях преимуществами перед противоположными качествами.

Наш следующий пункт, характер декора, уже был затронут нами; декор классицизма в основном изысканный, но он может легко стать безвкусным и неуклюжим, живописный же, напротив, грубоват, но способен достичь любой степени утонченности в руках архитектора.

Что касается стиля внутренней отделки, должен предупредить, что если классический вкус выдержан в абсолютной чистоте, это может создавать утомительное и гнетущее впечатление; но, с другой стороны, если рекомендуется что-то вроде аутентичного средневекового стиля, хозяин, а еще в наибольшей степени хозяйка должны себе представлять последствия подобного выбора; в то же время, если архитектор предлагает пренебрегать в интерьере правилами какого-то определенного стиля, мы бы посоветовали его клиенту подозревать его в недостатке или здравого смысла или художественного чувства.

Последний пункт в списке – это влияние стиля на план интерьера; и здесь есть много важных соображений. Классицизм в своей крайней форме с его симметрией и четкими формулами слишком часто отказывался от полезных решений, которые в другом стиле можно было бы с блеском обыграть; со своим предельным стремлением к сверхкомпактности он слишком часто пренебрегал функциональностью и удобством; с его величием в великих вещах, он слишком часто в мелочах наносил ущерб комфорту. В такой же степени живописный стиль может означать впадение в эксцентричность, так что каждый функционально необходимый элемент будет одет в платье фантастической прихоти, а жилище превратится в пространство призрачной мечты. Впрочем, подобные крайности необязательны. В разумных пределах нечего бояться в любом случае.

3. ЧАРЛЬЗ ИСТЛЕЙК. ОТРЫВОК ИЗ КНИГИ «ИСТОРИЯ ГОТИЧЕСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ»

Перевод выполнен по изданию: Ch. Eastlake. History of Gothic Revival. L., 1872.

Обновление в этой стране вкуса к средневековой архитектуре и повторное применение тех принципов, по которым она строится, представляет собой один из наиболее интересных и замечательных этапов в истории искусства. В отличие от итальянского Ренессанса, который был тесно связан с изучением древней литературы и в значительной степени зависел от него, в отношении нашего современного английского возрождения мы не в состоянии указать на существование даже на самом раннем этапе его развития на многие из этих внешних причин, которым мы обычно обязаны революцией в общественном вкусе.

На различные факторы, которые подняли эту школу искусства из руин Римской империи во славу Западной Европы, а затем позволили ему впасть в деградацию в шестнадцатом столетии, история указывает безошибочно. Но если мы попытаемся найти причины того странного явления, которое медленно, но верно извлекало ее из тьмы забвения, которое позволило общественности заручиться такой универсальной симпатией в ее пользу и которое несмотря на невежественные и праздные предрассудки позволило вновь обратиться к ней после двухсот лет пренебрежения и приспособить ее к требованиям меркантильных людей сего практичного века, то если и возможно найти их, то искать придется в нескольких направлениях.

Сначала может показаться странным, что стиль архитектуры, который тесно связан с романтикой мировой истории, должно был в наши дни найти благосклонность в стране, отличающейся прежде всего от других прозаичным деловым стилем своей повседневной жизни. Но это представляет собой парадокс более в моральном, нежели в историческом смысле. Не потому, что англичане, как презрительно называют их, - нация торговцев, они безразличны к развитию архитектуры. Самые прекрасные дворцы Венеции были сооружены в то время,

когда ее коммерческое процветание находилось в зените, но ее искусство и ее коммерция выросли вместе, и если последняя была подлинной и здоровой, то первое бесхитростным и чистым. Они имели общее происхождение в благосостоянии государства. С упадком государства они пришли к упадку. Искусство в тринадцатом веке не являлось ни хобби образованных людей, ни вкусом, который зависел от антикваров, исследователей его совершенства. Оно принадлежало к привычкам, к потребностям, можно сказать, почти к инстинктам цивилизованной жизни. Люди тогда не теоретизировали о пригодности того или иного стиля или уместности того или иного способа декора. Одновременно существовал лишь один стиль, воспринятый, без сомнения, с большим или меньшим успехом, в соответствии со способностями архитектора, но принятый с полным доверием и целостно, без рассматривания дат или лепных украшений, без суетливости археологов, не авторитетом частного суда, но по доброй воле и общему признанию народа.

Разница в состоянии между древним и современным искусством имеет прямые аналогии с той, что существует между древней и современной поэзией и которая была умело проиллюстрирована одним из величайших наших современных писателей. «В грубом обществе, - говорит Маколей, - люди - это дети с большим разнообразием идей. Поэтому в таком состоянии общества мы можем ожидать найти поэтический характер в его высочайшем совершенстве. В просвещенный век будет много разума, много науки, много философии, обилие справедливой классификации и тонкого анализа, обилие ума и красноречия, будут стихи, и даже хорошие; но мало стихов. Люди будут судить и сравнивать; но они не будут создавать».

Если это рассуждение касается языка, оно в равной степени может быть отнесено и к искусству. Как нация, мы сделали слишком сложно устроенными, чтобы наслаждаться интуитивно. Но есть другой вид восхищения, которое мы, как и вся современная Европа может надеяться почувствовать, то, что зависит от развития человеческого интеллекта. Изыщество движений ребенка в игре в основном объясняется его абсолютной безыскусностью. Он может прыгать,

скакать и кататься на зеленой траве в манере, которая бросает вызов нашему искусственному чувству приличия. Все же каждое движение, связанное с этим возрастом невинности, очаровывает нас. Оно может быть свободным или непосредственным, но оно никогда не вульгарно. Такова прелесть природы, со временем дитя будет передано учителю танцев, который со скрипкой в руке, заставит его повернуть пальцы ног наружу, уча хорошим манерам. С этого момента начинается мрачный период, когда первозданная грация утрачена, и ее место занимает неловкость. Кто не заметил полу-хищнические манеры маленьких леди от, скажем, двенадцати до шестнадцати лет? Как правило они стоят, сидят, ходят и общаются с болезненным видом сдержанности, в которой вся природная грация теряется, будучи подавленной, пока они не созреют и не приобретут ту легкую уверенность, которая одновременно характерна и для самого совершенного воспитания, и для чистейшего сердца.

Именно такой период, как этот, - интервал между юным изяществом и зрелой красотой - переживает любое искусство во время развития цивилизации. Но вместо лет нам нужны века обучения, чтобы восстановить принципы, которые когда-то не зависели от образования, но которые не просуществовали до развития науки, или были уничтожены под влиянием ложных экономических принципов. Теперь это стало общепризнанным фактом, что искусство архитектуры достигает своего величайшего совершенства при двух условиях. Мы либо должны иметь теории самого изысканного и культурного порядка, или у нас не должно быть никаких теорий вообще. В настоящее время, когда теория является всем - когда выпускаются том за томом, переполненные тончайшим анализом принципов, которые должны направлять нас в нашей оценке прекрасного, безнадежно ожидать, что люди будут творить только, следуя своей природе и отказываясь обращаться к прецедентам.

Список публикаций и научных докладов по теме диссертации

Монография

Викторианский загородный дом. Структура. Семантика. Стиль.

Москва, БуксМАРТ, 2021, ISBN 978-5-907267-26-8, 320 с.

Статьи в рецензируемых научных изданиях

1. National Heritage and Style in Late Victorian Country House // Актуальные проблемы теории и истории искусства, серия 10. Издательство СПбГУ, СПб., 2020, с.129-132 (0,25 п.л., импакт-фактор 0,338).
2. Усадебный дом эпохи High Victorian как зеркало новых тенденций в общественной жизни Англии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2014, N 2, с.85-95 (0,5 п.л., импакт-фактор 0,119)
3. Стиль и стили в архитектуре викторианского усадебного дома // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2016, N 3, с.114-124 (0,5 п.л., импакт-фактор 0,119)
4. Стиль «Тюдор» в викторианской усадебной архитектуре // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2016, N 4, с.108-116 (0,4 п.л., импакт-фактор 0,119)
5. «Итальянская тема» в английской усадебной архитектуре эпохи королевы Виктории // Актуальные проблемы теории и истории искусства, издательство ФГБОУ ВО Санкт-Петербургский государственный университет, N 6, 2016. с.508-514 (0,3 п.л., импакт-фактор 0,338)
6. У истоков новых планировочных решений: асимметрия и живописность в довикторианской усадебной архитектуре // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2017, N 3, с.129-136 (0,3 п.л., импакт-фактор 0,119)
7. Об особенностях планировочных решений в загородных домах поздневикторианского времени // Вестник Московского университета. Серия 8:

- История, издательство Московского университета, 2017, N 6, с.140-149 (0,5 п.л., импакт-фактор 0, 192)
8. Английский загородный дома эпохи королевы Виктории. Архитектор и заказчик: новый характер взаимоотношений// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2017, N 3, с. 137-143 (0,25 п.л., импакт-фактор 0,119)
 9. Усадебные дома конца викторианского царствования. Рождение новых планировочных принципов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2018, N 2, ч.1, с.45-50 (0,25 п.л., импакт-фактор 0,119)
 10. Проблемы планировки в английских усадебных домах высоковикторианской эпохи // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2018,N 1, ч.1, с.41-48 (0,3 п.л., импакт-фактор 0,119)
 11. Проблемы стиля в загородной архитектуре Р.Н.Шоу // Человек и культура, 2018, N 1, с.40-45 (0, 25 п.л., импакт-фактор 0,271)
 12. Джон Нэш и становление новых планировочных принципов в английской усадебной архитектуре XIX столетия // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2018,N 1, ч.1, с.49-58 (0,5 п.л., импакт-фактор 0,119)
 13. Викторианская усадебная архитектура: к проблеме стилистических дефиниций // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2018, N 2, ч.1, с.36-44 (0,4 п.л., импакт-фактор 0,119)
 14. «Готический» стиль в усадебной архитектуре О.Пьюджина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2019, N 1, с.85-91 (0,3 п.л., импакт-фактор 0,119)
 15. Загородные дома эпохи королевы Виктории и их хозяева: социологический аспект проблемы // Исторический журнал: научные исследования, 2019, N 1, с. 100-108 (0,3 п.л., импакт-фактор 0,264)
 16. Трансформация представлений о национальном стиле в

- поздневикторианской архитектуре загородных домов // Исторический журнал научные исследования, 2018, N 3, с. 89-94 (0,25 п.л., импакт-фактор 0,264)
17. Основные типологические элементы и их значение в викторианском загородном доме // Человека и культура, 2019, N 2, с.98-106 (0,4 п.л., импакт-фактор 0,271)
18. Викторианский загородный дом как зеркало викторианского образа жизни // Человек и культура, 2019, № 5, с.121-130 (0,4 п.л., импакт-фактор 0,271)
19. Усадебные дома стиля "королевы Анны" в поздневикторианской усадебной архитектуре: особенности планировки и фасадного декора // Вестник РГГУ. Серия "Философия. Социология. Искусствоведение", 2019 № 3, с. 106-117 (0,5 п.л., импакт-фактор 0,537)
20. Рецепции и интерпретация средневекового архитектурного наследия в высоковикторианскую эпоху // Культура и искусство. 2018. № 10. с. 57-63 (0,3 п.л., импакт-фактор 0,385) .

Прочие научные публикации

1. "Итальянизмы" в викторианской усадебной архитектуре. Судьба классической традиции в эпоху историзма // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2010 г. Издательство Московского университета Москва, том 3, с. 318-329 (0,5 п.л.)
2. Английский загородный дом: развитие идеи власти и покровительства от эпохи абсолютизма к викторианскому времени // Исторические исследования. Журнал исторического факультета МГУ, 2015, N 2, с.115-126 (0,5 п.л.)
3. Замковые формы в викторианской усадебной архитектуре // *Amant alterna* *Samenae*. Сборник статей к 60-летию И.И.Тучкова, серия Труды Исторического факультета МГУ, т.89. М., 2017, с.588-595 (0,3 п.л.)
4. Усадебный бум: викторианская эпоха и золотой век загородного строительства // Исторические исследования. Журнал Исторического факультета

МГУ, 2019, N 13, с.76-90 (0,6 п.л.)

5. Tudor Mansion on the Crimean Shore: M.S. Vorontsov's palace in Aloupka Seen in the Context of the British Victorian Country House Architecture // *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, vol.324. Proceedings of the 2019 International Conference on Architecture: Heritage, Tradition and Innovations, p.130-135 (в соавторстве с В.М. Чекмаревым, 0,25 п.л.)

6. Конец прекрасной эпохи: английские загородные дома на рубеже XIX – XX веков // *Английский символизм. Своеобразие и европейский радиус*. Спб., 2024 с. 342-356 (0,5 п.л.)

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В.ЛОМОНОСОВА

На правах рукописи

Соколова Мария Васильевна

**ВИКТОРИАНСКИЙ ЗАГОРОДНЫЙ ДОМ.
СТРУКТУРА. СЕМАНТИКА. СТИЛЬ**

Специальность: 5.10.3 - Виды искусства

(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и
архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения

Том 2

Москва 2024

Содержание
Том 2

Список иллюстраций.....3
Иллюстрации.....11

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Джон Патрик Кричтон-Сьюарт, 3-й маркиз Бьют (1847-1900)
2. Кардифф Кастл, Глэморганшир (Cardiff Castle, Glamorganshire, 1866-1885, арх.У.Берджес) .
3. Кардифф Кастл, Глэморганшир (Cardiff Castle, Glamorganshire, 1866-1885, арх.У.Берджес) . Летняя курительная.
4. Кардифф Кастл, Глэморганшир (Cardiff Castle, Glamorganshire, 1866-1885, арх.У.Берджес). Зимняя курительная. Камин.
5. Кардифф Кастл, Глэморганшир (Cardiff Castle, Glamorganshire, 1866-1885, арх.У.Берджес) . Гостиная. Камин.
6. Кардифф Кастл, Глэморганшир (Cardiff Castle, Glamorganshire, 1866-1885, арх.У.Берджес) . Банкетный зал.
7. Кардифф Кастл, Глэморганшир (Cardiff Castle, Glamorganshire, 1866-1885, арх.У.Берджес) . Арабская комната. Потолок.
8. Кастл Коч (Castell Coch, 1872-1879, арх.У.Берджес)
9. Кастл Коч (Castell Coch, 1872-1879, арх.У.Берджес). Гостиная.
10. Кастл Коч (Castell Coch, 1872-1879, арх.У.Берджес). Потолок гостиной.
11. Кастл Коч (Castell Coch, 1872-1879, арх.У.Берджес).Холл.
12. Кастл Коч (Castell Coch, 1872-1879, арх.У.Берджес). Спальня леди Бьют.
13. Кастл Коч (Castell Coch, 1872-1879, арх.У.Берджес). Спальня лорда Бьют.
14. Хэрлекстон Мэнор, Линкольншир (Harlaxton Manor, Lincolnshire 1831-1837, Э. Сэльвин, 1838-1844, У. Берн)
15. Хэрлекстон Мэнор, Линкольншир (Harlaxton Manor, Lincolnshire 1831-1837, Э. Сэльвин, 1838-1844, У. Берн). Лестница.
16. Хэрлекстон Мэнор, Линкольншир (Harlaxton Manor, Lincolnshire 1831-1837, Э. Сэльвин, 1838-1844, У. Берн). Столовая.

17. Хэрлекстон Мэнор, Линкольншир (Harlaxton Manor, Lincolnshire 1831-1837, Э. Сэльвин, 1838-1844, У. Берн). Гостиная. Зеркало над камином.
18. Хэрлекстон Мэнор, Линкольншир (Harlaxton Manor, Lincolnshire 1831-1837, Э. Сэльвин, 1838-1844, У. Берн). Большой холл.
19. Джон Толлмэш, 1й барон Толлмэш (1805-1890)
20. Пекфортон Кастрл, Чешир (Peckforton Castle, Cheshire, 1844-1850, арх. Э.Сэльвин)
21. Пекфортон Кастрл, Чешир (Peckforton Castle, Cheshire, 1844-1850, арх. Э.Сэльвин). Большой холл.
22. Пекфортон Кастрл, Чешир (Peckforton Castle, Cheshire, 1844-1850, арх. Э.Сэльвин). Лестница.
23. Пекфортон Кастрл, Чешир (Peckforton Castle, Cheshire, 1844-1850, арх. Э.Сэльвин). Погреб.
24. Леди Елизабет Бакстон (1825-1884)
25. Шедвел парк, Норфолк (Shadwell Park, Norfolk, 1840-1842, арх.Э.Блор, 1856-1860, арх.С.С.Теулон)
26. Шедвел парк, Норфолк (Shadwell Park, Norfolk, 1840-1842, арх.Э.Блор, 1856-1860, арх.С.С.Теулон). Башня для хранения дичи.
27. Уильям Гиббс (р.1790)
28. Тинтесфилд, Сомерсет (Tyntesfield, Somerset, 1863-1866, арх.Дж.Нортон)
29. Тинтесфилд, Сомерсет (Tyntesfield, Somerset, 1863-1866, арх.Дж.Нортон). Библиотека.
30. Тинтесфилд, Сомерсет (Tyntesfield, Somerset, 1863-1866, арх.Дж.Нортон). Гостиная.
31. Тинтесфилд, Сомерсет (Tyntesfield, Somerset, 1863-1866, арх.Дж.Нортон). Бильярдная.
32. Тинтесфилд, Сомерсет (Tyntesfield, Somerset, 1863-1866, арх.Дж.Нортон). Капелла.

33. Вудчестер Парк, Глостершир (Woodchester Park, Gloucestershire, 1854-1868, арх.Б.Бакнел)
34. Джон Генри Мэннерс-Саттон (1822-1898)
35. Келэм Холл в Ноттингемшире (Kelham Hall, Nottighamshire, 1858-1861, арх.Дж.Г.Скотт)
36. Келэм Холл в Ноттингемшире (Kelham Hall, Nottighamshire, 1858-1861, арх.Дж.Г.Скотт). Бывший каретный двор.
37. Келэм Холл в Ноттингемшире (Kelham Hall, Nottighamshire, 1858-1861, арх.Дж.Г.Скотт). Музыкальный холл.
38. Келэм Холл в Ноттингемшире (Kelham Hall, Nottighamshire, 1858-1861, арх.Дж.Г.Скотт). Гостиная. Свод.
39. Джон Уолтер (1818-1894)
40. Бервуд, Беркшир (Bearwood, Berkshire, 1865-1874, Р. Керр).
41. Бервуд, Беркшир (Bearwood, Berkshire, 1865-1874, Р. Керр). Лестница.
42. Бервуд, Беркшир (Bearwood, Berkshire, 1865-1874, Р. Керр). Холл.
43. Уильям Армстронг (1810-1900)
44. Крэгсайд, Нортумберлэнд (Cragside, Northumberland, 1869-1884, арх. Р.Н. Шоу)
45. Крэгсайд, Нортумберлэнд (Cragside, Northumberland, 1869-1884, арх. Р.Н. Шоу). Гостиная.
46. Крэгсайд, Нортумберлэнд (Cragside, Northumberland, 1869-1884, арх. Р.Н. Шоу). Гостиная. Уголок у камина.
47. Крэгсайд, Нортумберлэнд (Cragside, Northumberland, 1869-1884, арх. Р.Н. Шоу). Столовая. Уголок у камина.
48. Крэгсайд, Нортумберлэнд (Cragside, Northumberland, 1869-1884, арх. Р.Н. Шоу). Галерея.
49. Крэгсайд, Нортумберлэнд (Cragside, Northumberland, 1869-1884, арх. Р.Н. Шоу). Бильярдная
50. Крэгсайд, Нортумберлэнд (Cragside, Northumberland, 1869-1884, арх. Р.Н. Шоу). Библиотека

51. Г.Г.Эммерсон. Лорд Армстронг у камина в столовой.
52. Карлтон Тауэрс, Йоркшир (Carlton Towers, Yorkshire, 1873-1875, арх.Э.У.Пьюджин, 1875-1877, арх. Дж.Ф.Бентли).
53. Карлтон Тауэрс, Йоркшир (Carlton Towers, Yorkshire, 1873-1875, арх.Э.У.Пьюджин, 1875-1877, арх. Дж.Ф.Бентли). Вестибюль.
54. Карлтон Тауэрс, Йоркшир (Carlton Towers, Yorkshire, 1873-1875, арх.Э.У.Пьюджин, 1875-1877, арх. Дж.Ф.Бентли). Оружейная.
55. Карлтон Тауэрс, Йоркшир. Столовая (Carlton Towers, Yorkshire, 1873-1875, арх.Э.У.Пьюджин, 1875-1877, арх. Дж.Ф.Бентли).
56. Хьюэнден Мэнор, Бэкингемшир (Hughenden Manor, Buckinghamshire, перестроена в 1860-1863, арх. Э.Б.Лэм)
57. Хьюэнден Мэнор, Бэкингемшир (Hughenden Manor, Buckinghamshire, перестроена в 1860-1863, арх. Э.Б.Лэм). Гостиная.
58. Хьюэнден Мэнор, Бэкингемшир (Hughenden Manor, Buckinghamshire, перестроена в 1860-1863, арх. Э.Б.Лэм). Библиотека.
59. Хьюэнден Мэнор, Бэкингемшир (Hughenden Manor, Buckinghamshire, перестроена в 1860-1863, арх. Э.Б.Лэм). Столовая.
60. Хьюэнден Мэнор, Бэкингемшир (Hughenden Manor, Buckinghamshire, перестроена в 1860-1863, арх. Э.Б.Лэм). Кабинет.
61. Скэрисбрик Холл, Ланкашир (Scarisbrick Hall, Lancashire, 1837-1845, арх. О.Пьюджин).
62. Скэрисбрик Холл, Ланкашир (Scarisbrick Hall, Lancashire, 1837-1845, арх. О.Пьюджин). Первоначальный эскиз Большого холла.
63. Скэрисбрик Холл, Ланкашир (Scarisbrick Hall, Lancashire, 1837-1845, арх. О.Пьюджин). Эскиз камина
64. Скэрисбрик Холл, Ланкашир (Scarisbrick Hall, Lancashire, 1837-1845, арх. О.Пьюджин). Большой холл.
65. Скэрисбрик Холл, Ланкашир (Scarisbrick Hall, Lancashire, 1837-1845, арх. О.Пьюджин). Дубовая комната.
66. Скэрисбрик Холл, Ланкашир (Scarisbrick Hall, Lancashire, 1837-1845, арх. О.Пьюджин). Комната короля.

67. Элтон Кастр, Стаффордшир (Alton Castle, Staffordshire, 1847-1851, арх.О.Пьюджин)
68. Элтон Кастр, Стаффордшир (Alton Castle, Staffordshire, 1847-1851, арх.О.Пьюджин). Капелла.
69. Бэйонс Мэнор, Линкольншир (Bayons Manor, Lincolnshire, 1836-1837, арх.У.Э.Никлсон)
70. Бэйонс Мэнор, Линкольншир (Bayons Manor, Lincolnshire, 1836-1837, арх.У.Э.Никлсон). Въездные ворота.
71. Бэйонс Мэнор, Линкольншир (Bayons Manor, Lincolnshire, 1836-1837, арх.У.Э.Никлсон). Холл.
72. Милтон Эрнест Холл в Бедфордшире (Milton Earnest Hall, Bedfordshire, 1853-1858, арх.У.Баттерфилд)
73. Хайклер Кастр (Highclare Castle, Hampshire, перестроен в 1840-1850, арх. Ч. Берри)
74. Хайклер Кастр (Highclare Castle, Hampshire, перестроен в 1840-1850, арх. Ч. Берри). Лестница.
75. Хайклер Кастр (Highclare Castle, Hampshire, перестроен в 1840-1850, арх. Ч. Берри). Холл, 1862, арх. Т.Эллом.
76. Мирвэйл Холл, Уорикшир (Merevale Hall, Warwickshire, 1838-1844, арх.Э.Блор)
77. Трентем Холл, Стаффордшир (Trentham, Staffordshire, 1834-1842, арх.Ч.Берри). Современное состояние.
78. Кливден Хаус, Бакингамшир (Cliveden House, Buckinghamshire, 1851-1852, арх.Ч.Берри)
79. Престволд Холл, Лестершир (Prestwold Hall, Leicestershire, 1842-1844, У.Берн)
80. Осборн-хаус, остров Уайет (Osborne House, Isle of Wight, 1844-1848, Т.Субитт).
81. Осборн-хаус, остров Уайет (Osborne House, Isle of Wight, 1844-1848, Т.Субитт). Гостиная.

82. Осборн-хаус, остров Уайет (Osborne House, Isle of Wight, 1844-1848, Т.Субитт). Бильярдная.
83. Бродсворт Холл, Йоркшир (Brodsworth Hall, Yorkshire, 1861-1870, арх.Казентини).
84. Бродсворт Холл, Йоркшир (Brodsworth Hall, Yorkshire, 1861-1870, арх.Казентини). Холл.
85. Бродсворт Холл, Йоркшир (Brodsworth Hall, Yorkshire, 1861-1870, арх.Казентини). Гостиная.
86. Кинмел Парк, Денбишир (Kinmel Park, Denbighshire, 1868-1874, У.Э. Несфилд)
87. Хэммерфилд, Кент (Hammerfield, Kent, 1856-1859, арх. Дж. Деви)
88. Эдкот, Шропшир (Adcote, Shropshire, 1891-1894, арх.Р.Н.Шоу)
89. Эдкот, Шропшир (Adcote, Shropshire, 1891-1894, арх.Р.Н.Шоу). Холл.
90. Стэнден, Сассекс (Standen, Sussex, 1891-1894, арх.Ф.Уэбб)
91. Стэнден, Сассекс (Standen, Sussex, 1891-1894, арх.Ф.Уэбб). Столовая.
92. Стэнден, Сассекс (Standen, Sussex, 1891-1894, арх.Ф.Уэбб). Гостиная.
93. Стэнден, Сассекс (Standen, Sussex, 1891-1894, арх.Ф.Уэбб). Спальня.
94. Стэнден, Сассекс (Standen, Sussex, 1891-1894, арх.Ф.Уэбб). Холл.
95. Тилни Холл, Гэмпшир (Tylney Hall, Hampshire, 1898-1902, арх. Р.С. Уорнам)
96. Мотком Мэнор, Дорсет (Motcombe Manor, Dorset, 1893, фирма «Джордж энд Пэто»)
97. Динери Гарден, Беркшир (Deanery Garden, Berkshire, Э. Лаченс, 1899-1902)
98. Честерс, Нортумберленд (Chesters, Northumberland, перестроен в 1891-1894, арх. Р.Н.Шоу)
99. Мэндерстон, Берикшир (Manderston, Berwickshire, ок.1901, арх.Дж.Кинросс)

100. Уэст Дин Парк, Сассекс (West Dean Park, Sussex, 1891-1893, фирма «Джордж энд Пето»). Дубовый холл.

ПЛАНЫ

101. Хаутон Холл (Houghton Hall, Norfolk, 1722-1729, арх. К. Кэмбелл).
102. Холкэм Холл (Holkham Hall, Norfolk, 1734-1764, арх. У. Кент).
103. Кедлстон Холл (Kedleston Hall, Derbyshire, 1759-1777, арх. Дж.Пейн и Р. Адам).
104. Льютон Ху (Luton Hoo, Bedfordshire, 1767-1781, арх. Р.Адам).
105. Стаурхед (Stourhead, Wiltshire, 1721-1724, арх. К. Кэмбелл).
106. Чизик-Хаус (Chiswick House, London, 1726-1729, арх. лорд Берлингтон).
107. Харлифорд в Букингемшире (Harleyford, Buckinghamshire, 1755, арх. Р.Тэйлор).
108. Строберри-хилл (Strawberry Hill, Twickenham, 1749-1753, , Г. Уолпол).
109. Аббатство Фонтхилл (Fonthill, Wiltshire, 1796-1807, арх. Дж.Уайетт).
110. Эшридж Парк в Хертфордшире (Ashridge Park, Hertfordshire, 1808-1813, арх.Дж.Уайетт).
111. Ласкомб в Девоншире (Luscomb, Devonshire, 1800, арх. Дж.Нэш).
112. Кронхилл, Шропшир (Cronkhill, Shropshire, 1802, арх. Дж.Нэш).
113. Трентэм холл в Стаффордшире (Trentham Hall, Staffordshire, 1834-1840, арх. Ч.Берри).
114. Мирвейл Холл в Уорикшире (Merevale Hall, Warwickshire, 1838-1844, арх.Э.Блор).
115. Хайклер Кастл в Хэмпшире (Highclere Castle, Hampshire, 1840-1850, арх. Ч.Берри).
116. Хэрлекстон Мэнор в Линкольншире (Harlaxton Manor, Lincolnshire, 1831-1844, арх.Э.Сэльвин, У.Берн).
117. Скэрисбрик Холл в Ланкашире (Scarisbrick Hall, Lancashire, 1837-1845, арх. О.Пьюджин).

118. Престволд Холл в Лестершире (Prestwold Hall, Leicestershire, 1842-1844, арх.У. Берн).
119. Осборн Хаус (Osborne House, Isle of Wight, 1844-1848, арх. Т.Кабитт).
120. Милтон Эрнест Холл (Milton Earnest Hall, Bedfordshire, 1853-1858, арх. У.Баттерфилд).
121. Хорстед Хаус, Сассекс (Horsted Place, Sussex, 1850-1854, С. Докс).
122. Бервуд (Bearwood, Berkshire, 1865-1874, арх. Р. Кепп).
123. Бродсворт, Йоркшир (Brodsworth Hall, Yorkshire, 1861-1870, арх. Казентини).
124. Шедвел парк, Норфолк (Shadwell Park, Norfolk, 1840-1842, арх. Э. Блор; 1856-1860, арх. С.С. Теулон).
125. Пекфортон Кастл, Чешир (Peckforton Castle, Cheshire, 1844-1850, арх. Э.Сэльвин),
126. Голдингс в Хертфордшире (Goldings, Hertfordshire, 1871-1877, арх. Дж.Деви).
127. Крэгсайд, Нортумберлэнд (Cragside, Northumberland, 1869-1884, арх. Р.Н. Шоу).
128. Эдкот, Шропшир (Adcote, Shropshire, 1876-1881, арх. Р.Н.Шоу).
129. Уитик Мэнор (Wightwick Manor, Staffordshire, 1887-1893, арх. Э.Оулд).
130. Кен Хилл, графство Норфолк (Ken Hill, Norfolk, 1879-1880, арх. Дж. Стивенсон).
131. Кинмел Парк, Денбишир (Kinmel Park, Denbigshire, 1868-1874, арх. У.Э. Несфилд).
132. Карлтон Тауэрс в Йоркшире (Carlton Towers, Yorkshire, 1873-1875, арх. Э.Пьюджин).
133. Стенден в графстве Сассекс (Standen, Sussex, 1891-1894, арх. Ф.Уэбб)



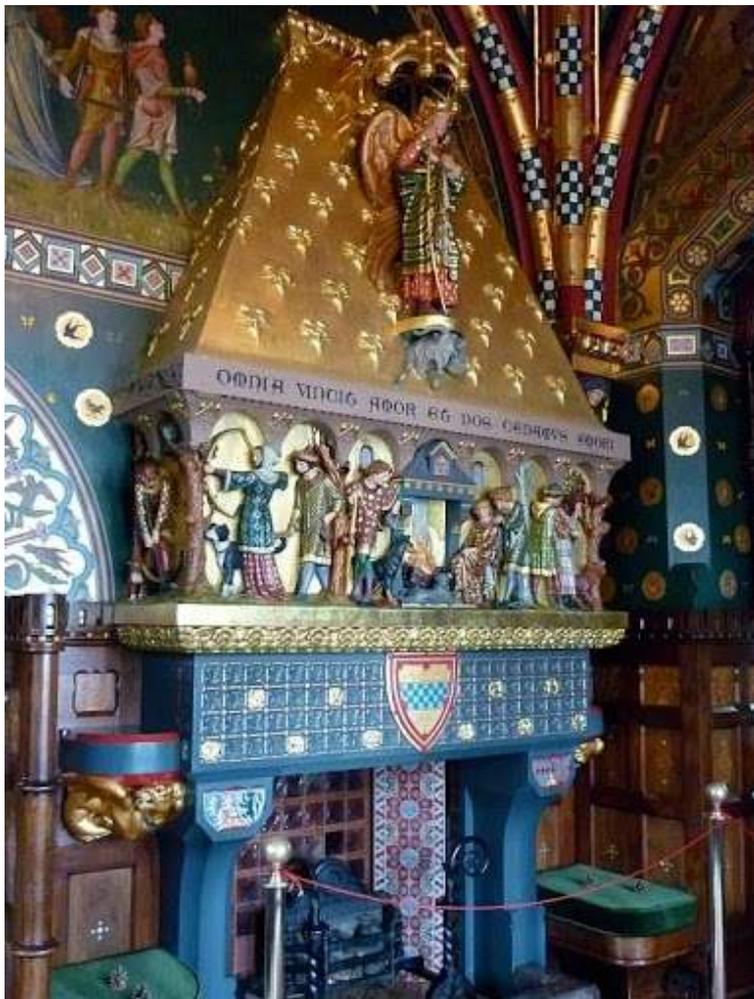
1. Джон Патрик Кричтон-Сюарт, 3й маркиз Бьют (1847-1900)



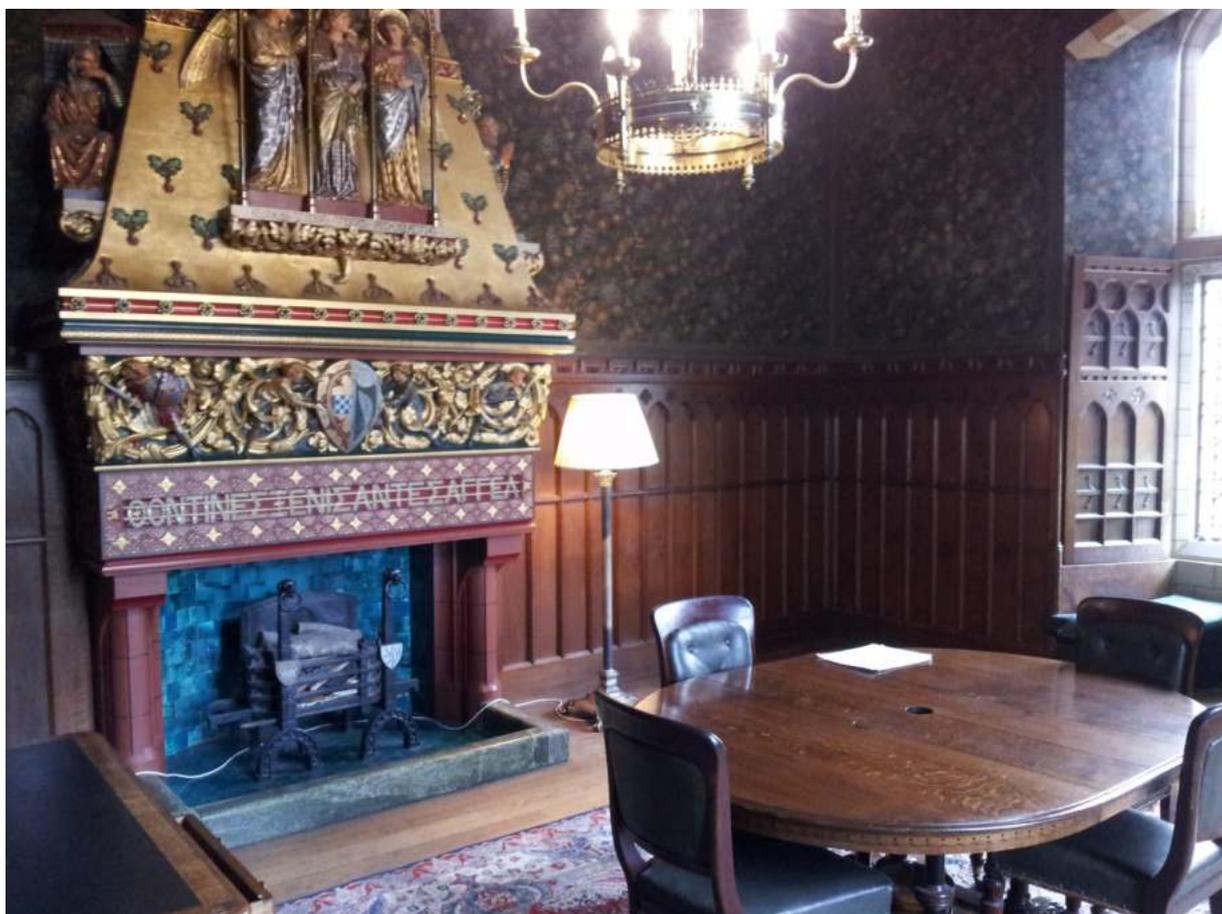
2. Кардифф Кастрл, Глэморганшир
(Cardiff Castle, Glamorganshire, 1866-1885, арх.У.Берджес) .



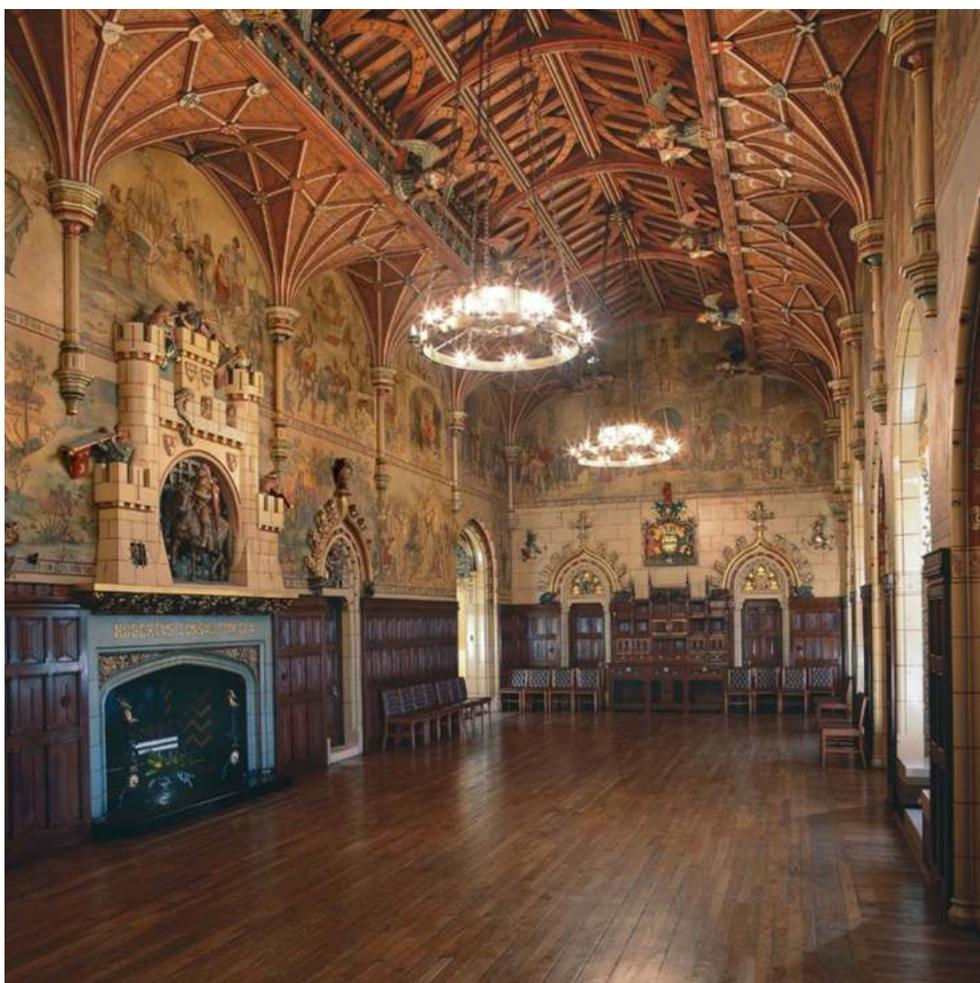
3. Кардифф Кастрл, Глэморганшир
(Cardiff Castle, Glamorganshire, 1866-1885, арх.У.Берджес). Летняя курительная.



4. Кардифф Кастрл, Глэморганшир
(Cardiff Castle, Glamorganshire, 1866-1885, арх.У.Берджес). Зимняя курительная. Камин.



5. Кардифф Кастл, Глэморганшир
(Cardiff Castle, Glamorganshire, 1866-1885, арх.У. Берджес). Гостиная. Камин.



6. Кардифф Кастл, Глэморганшир
(Cardiff Castle, Glamorganshire, 1866-1885, арх.У. Берджес). Банкетный зал.



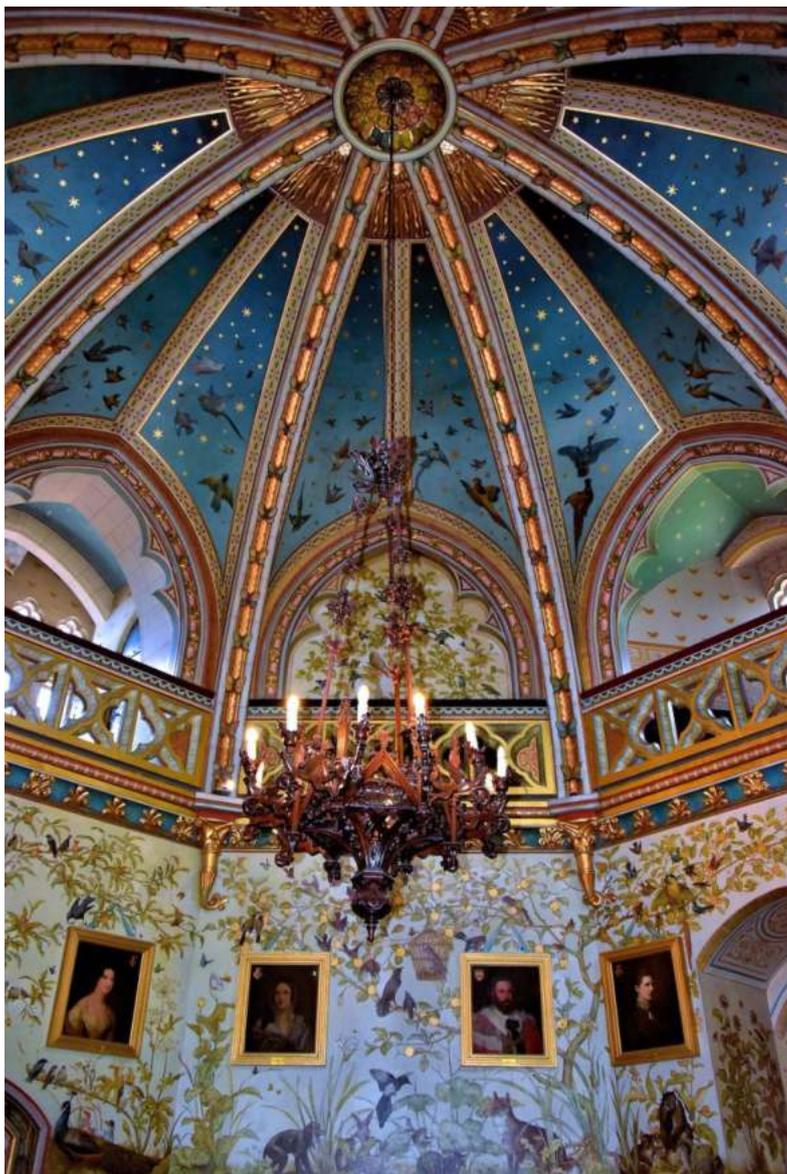
7. Кардифф Кастрл, Глэморганшир
(Cardiff Castle, Glamorganshire, 1866-1885, арх.У.Берджес) . Арабская комната. Потолок.



8. Кастрл Коч
(Castell Coch, 1872-1879, арх.У.Берджес)



9. Кастрл Коч (Castell Coch, 1872-1879, арх.У.Берджес). Гостиная.



10. Кастрл Коч (Castell Coch, 1872-1879, арх.У.Берджес). Потолок гостиной.



11. Кастрл Кох (Castell Coch, 1872-1879, арх.У.Берджес). Холл.



12. Кастрл Кох (Castell Coch, 1872-1879, арх.У.Берджес). Спальня леди Бьют.



13. Кастл Коч (Castell Coch, 1872-1879, арх. У. Берджес). Спальня лорда Бьют.



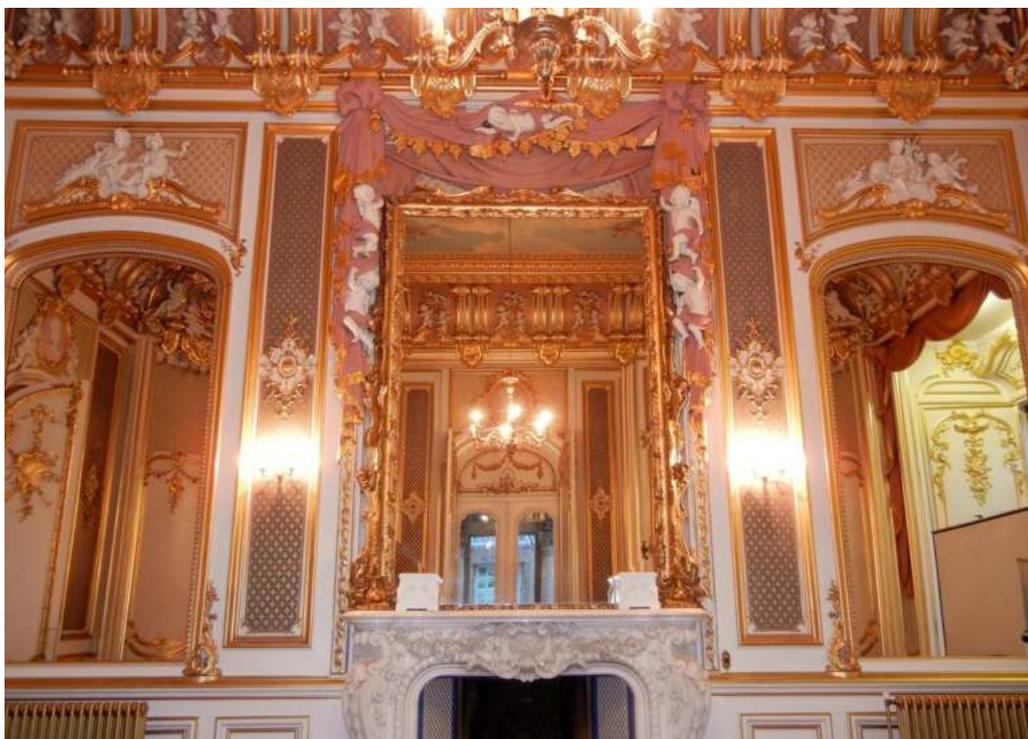
14. Хэрлекстон Мэнор, Линкольншир
(Harlaxton Manor, Lincolnshire 1831-1837, Э. Сэльвин, 1838-1844, У. Берн)



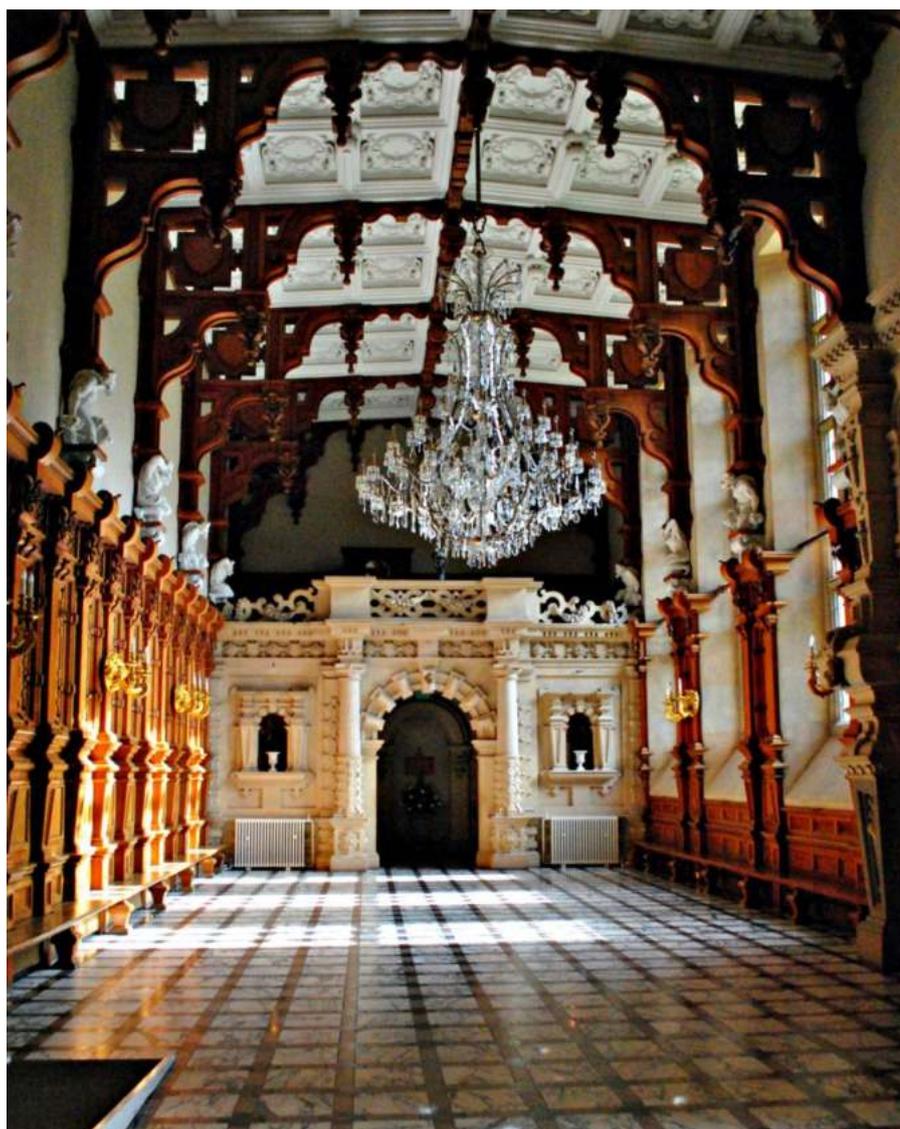
15. Хэрлекстон Мэнор, Линкольншир
(Harlaxton Manor, Lincolnshire 1831-1837, Э. Сэльвин, 1838-1844, У. Берн). Лестница.



16. Хэрлекстон Мэнор, Линкольншир
(Harlaxton Manor, Lincolnshire 1831-1837, Э. Сэльвин, 1838-1844, У. Берн). Столовая.



17. Хэрлекстон Мэнор, Линкольншир (Harlaxton Manor, Lincolnshire 1831-1837, Э. Сэльвин, 1838-1844, У. Берн). Гостиная. Зеркало над камином.



18. Хэрлекстон Мэнор, Линкольншир (Harlaxton Manor, Lincolnshire 1831-1837, Э. Сэльвин, 1838-1844, У. Берн). Большой холл.



19. Джон Толлмэш, 1й барон Толлмэш (1805-1890)



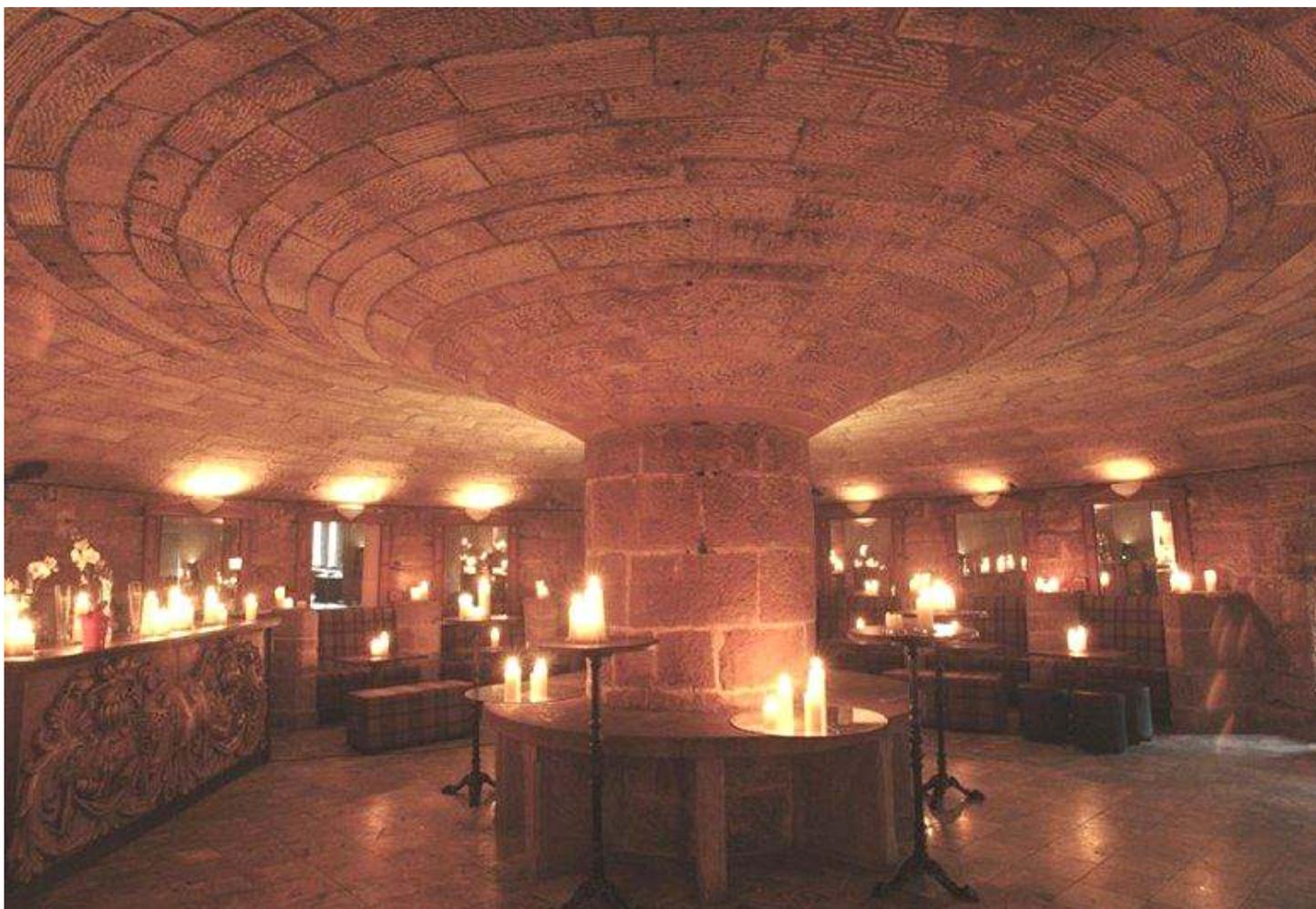
20. Пекфортон Кастрл, Чешир (Peckforton Castle, Cheshire, 1844-1850, арх. Э.Сэльвин)



21. Пекфортон Кастрл, Чешир
(Peckforton Castle, Cheshire, 1844-1850, арх. Э.Сэльвин). Большой холл.



22. Пекфортон Кастрл, Чешир
(Peckforton Castle, Cheshire, 1844-1850, арх. Э.Сэльвин). Лестница.



23. Пекфортон Кастрл, Чешир
(Peckforton Castle, Cheshire, 1844-1850, арх. Э.Сэльвин). Погреб.



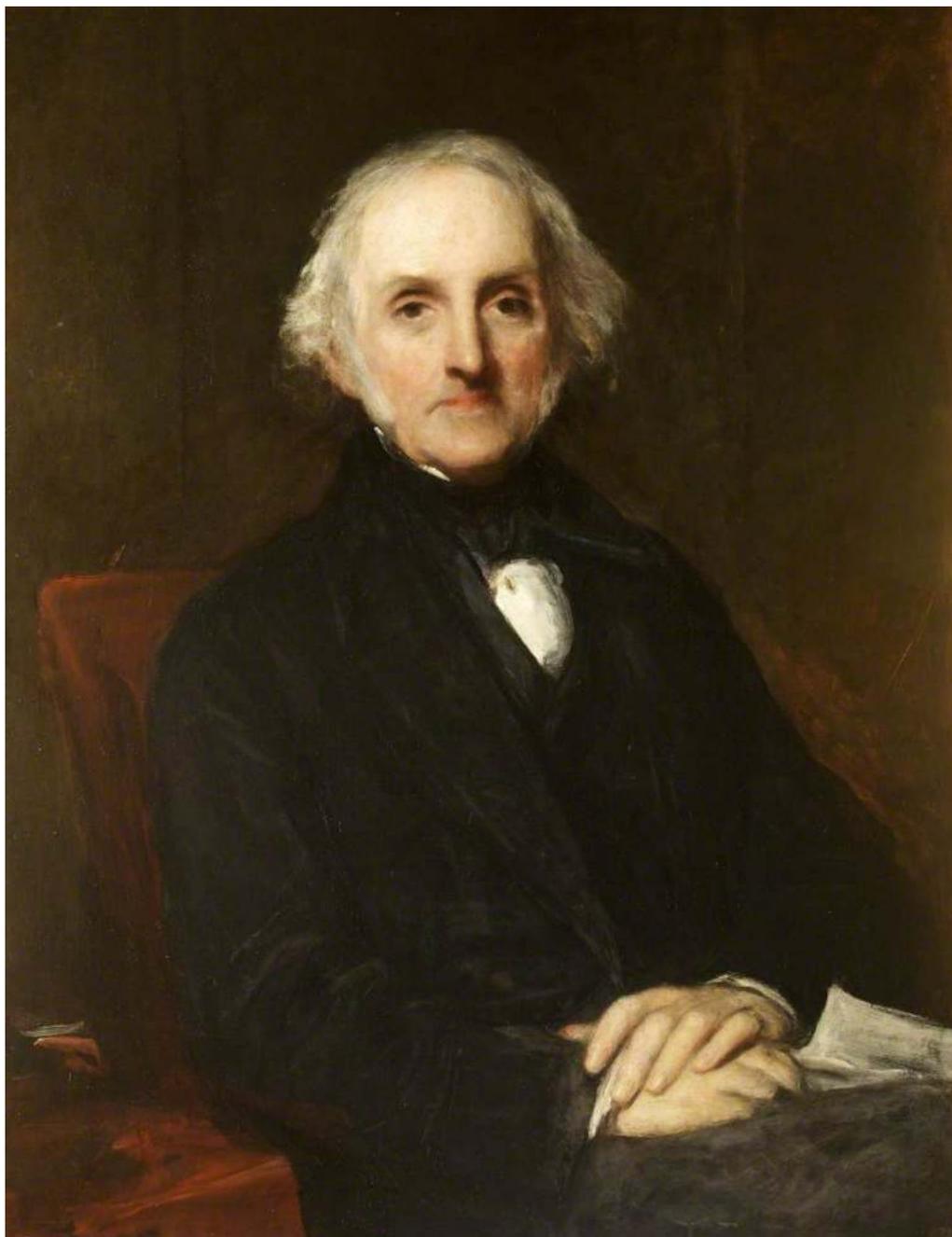
24. Леди Елизабет Бакстон (1825-1884)



25. Шедвел парк, Норфолк
(Shadwell Park, Norfolk, 1840-1842, арх.Э.Блор, 1856-1860, арх.С.С.Теулон)



26. Шедвел парк, Норфолк
(Shadwell Park, Norfolk, 1840-1842, арх.Э.Блор, 1856-1860, арх.С.С.Теулон).
Башня для хранения дичи.



27. Уильям Гиббс (р.1790)



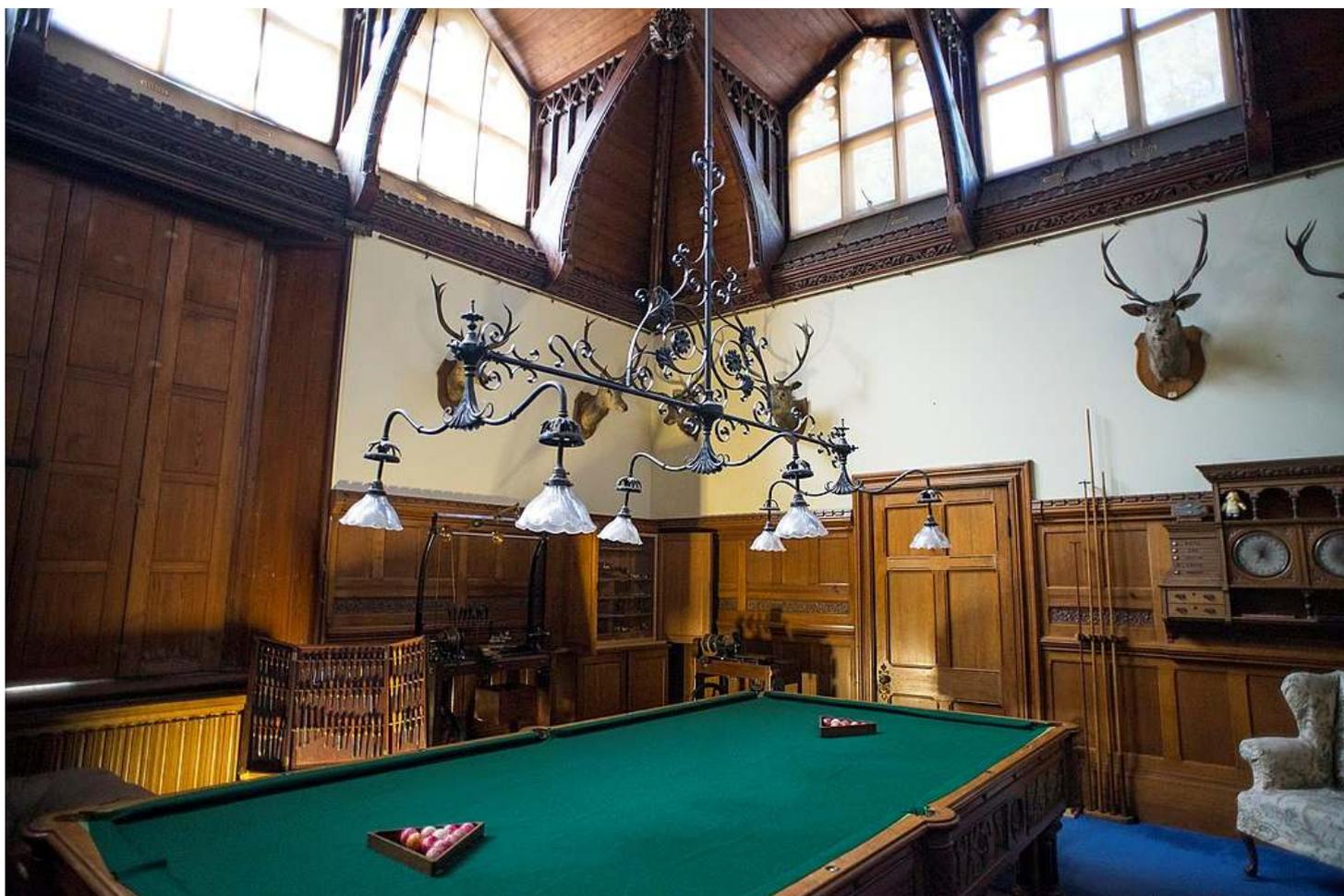
28. Тинтесфилд, Сомерсет
(Tynntesfield, Somerset, 1863-1866, арх.Дж.Нортон)



29. Тинтесфилд, Сомерсет
(Tyntesfield, Somerset, 1863-1866, арх.Дж.Нортон). Библиотека.



30. Тинтесфилд, Сомерсет
(Tyntesfield, Somerset, 1863-1866, арх.Дж.Нортон). Гостиная.



31. Тинтесфилд, Сомерсет (Tynesfield, Somerset, 1863-1866, арх.Дж.Нортон). Бильярдная.



32. Тинтесфилд, Сомерсет
(Tynesfield, Somerset, 1863-1866, арх.Дж.Нортон). Капелла.



33. Вудчестер Парк, Глостершир
(Woodchester Park, Gloucestershire, 1854-1868, арх.Б.Бакнел)



JOHNSTONE, O'SHANNESSEY & CO

34. Джон Генри Мэннерс-Саттон (1822-1898)



35. Келэм Холл в Ноттингемшире
(Kelham Hall, Nottighamshire, 1858-1861, арх.Дж.Г.Скотт)



36. Келэм Холл в Ноттингемшире
(Kelham Hall, Nottighamshire, 1858-1861, арх.Дж.Г.Скотт). Бывший каретный двор.



37. Келэм Холл в Ноттингемшире
(Kelham Hall, Nottighamshire, 1858-1861, арх.Дж.Г.Скотт). Музыкальный холл.



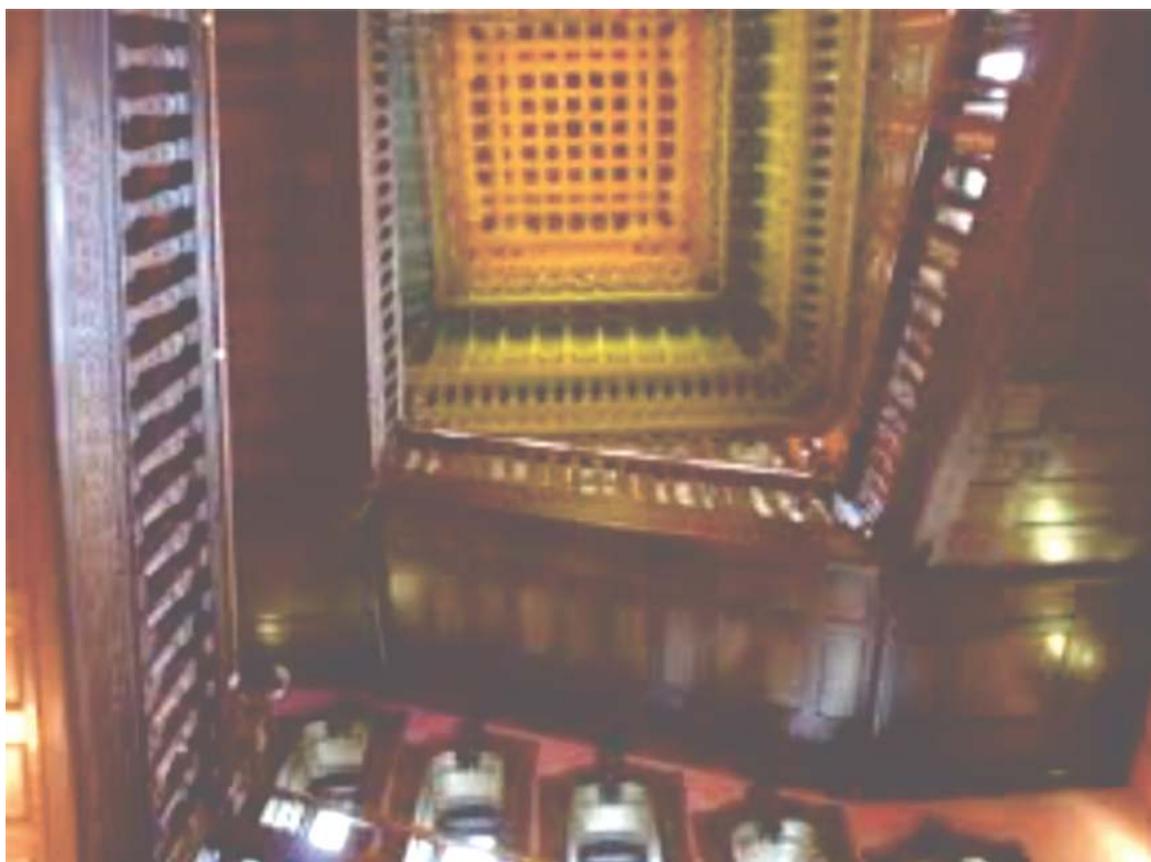
38. Келэм Холл в Ноттингемшире
(Kelham Hall, Nottighamshire, 1858-1861, арх.Дж.Г.Скотт). Гостиная. Свод.



39. Джон Уолтер (1818-1894)



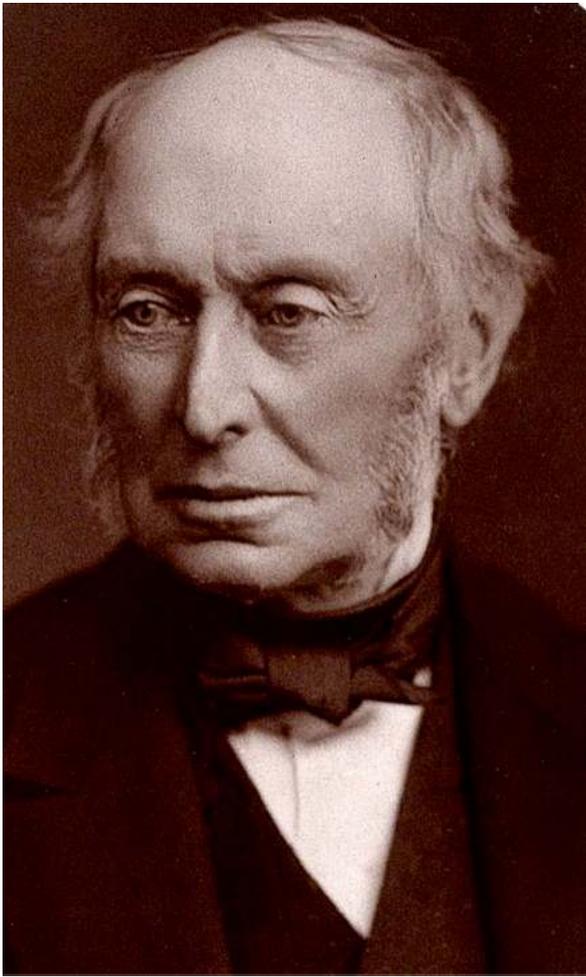
40. Бервуд, Беркшир (Bearwood, Berkshire, 1865-1874, P. Kerr).



41. Бервуд, Беркшир (Bearwood, Berkshire, 1865-1874, Р. Керр). Лестница.



42. Бервуд, Беркшир (Bearwood, Berkshire, 1865-1874, Р. Керр). Холл.



43. Уильям Армстронг (1810-1900)



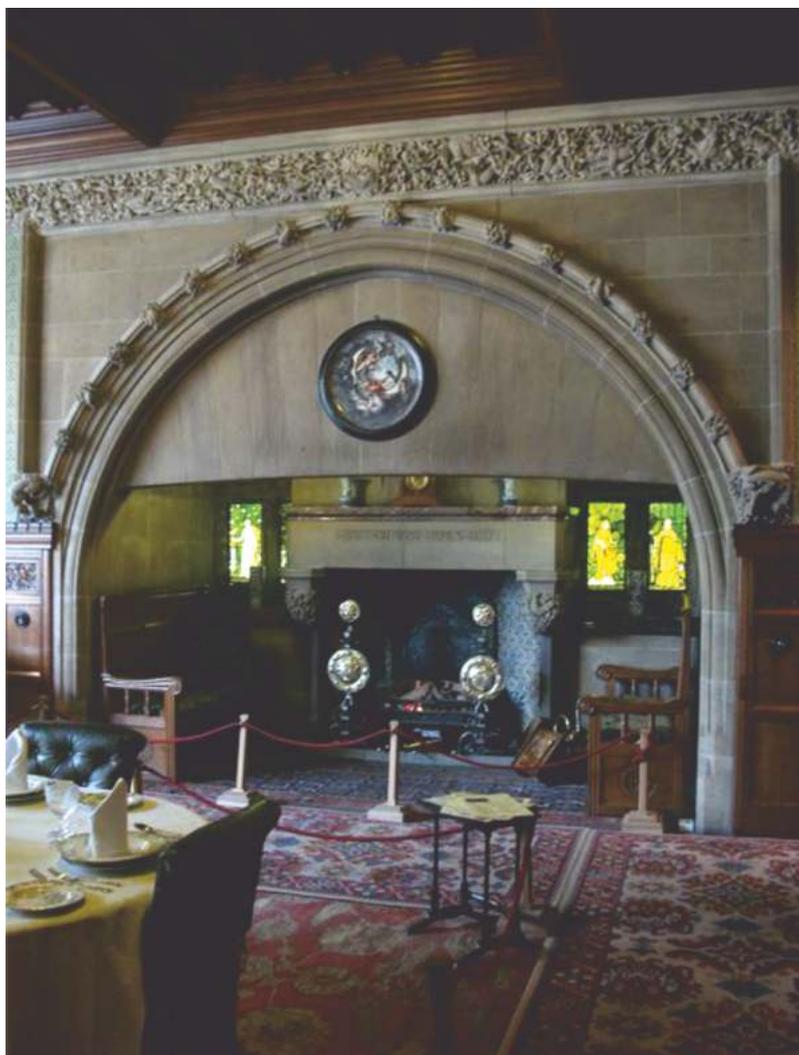
44. Крэгсайд, Нортумберлэнд (Craggside, Northumberland, 1869-1884, арх. Р.Н. Шоу)



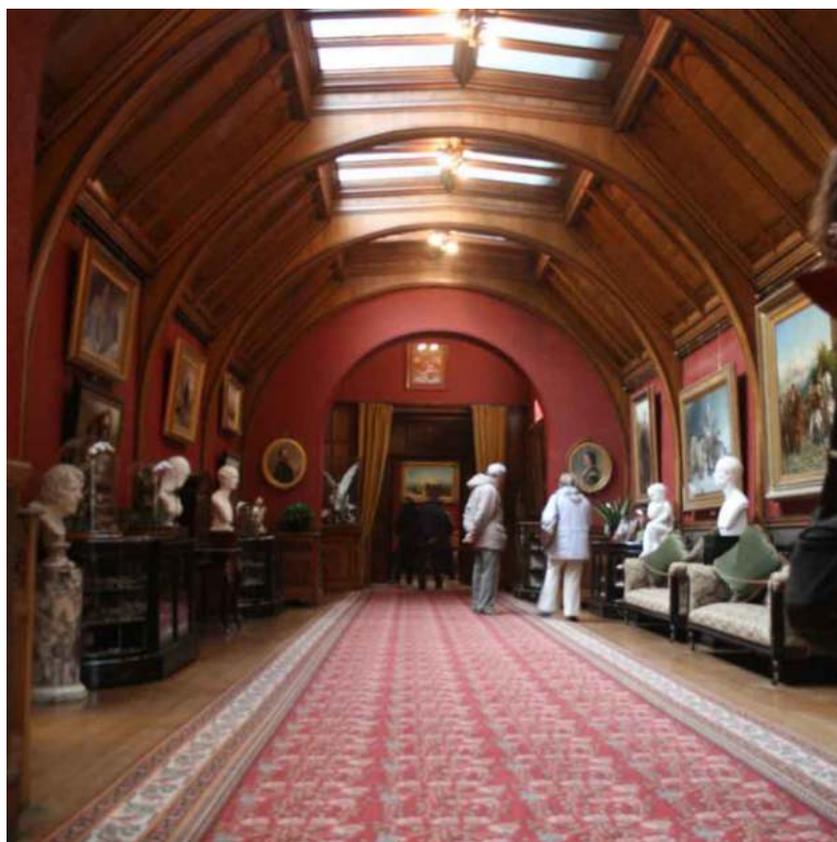
45. Крэгсайд, Нортумберлэнд
(Cragside, Northumberland, 1869-1884, арх. Р.Н. Шоу). Гостиная.



46. Крэгсайд, Нортумберлэнд
(Cragside, Northumberland, 1869-1884, арх. Р.Н. Шоу). Гостиная. Уголок у камина.



47. Крэгсайд, Нортумберлэнд
(Cragside, Northumberland, 1869-1884, арх. Р.Н. Шоу). Столовая. Уголок у камина.



48. Крэгсайд, Нортумберлэнд
(Cragside, Northumberland, 1869-1884, арх. Р.Н. Шоу). Галерея.



49. Крэгсайд, Нортумберлэнд
(Cragside, Northumberland, 1869-1884, арх. Р.Н. Шоу). Бильярдная



50. Крэгсайд, Нортумберлэнд
(Cragside, Northumberland, 1869-1884, арх. Р.Н. Шоу). Библиотека



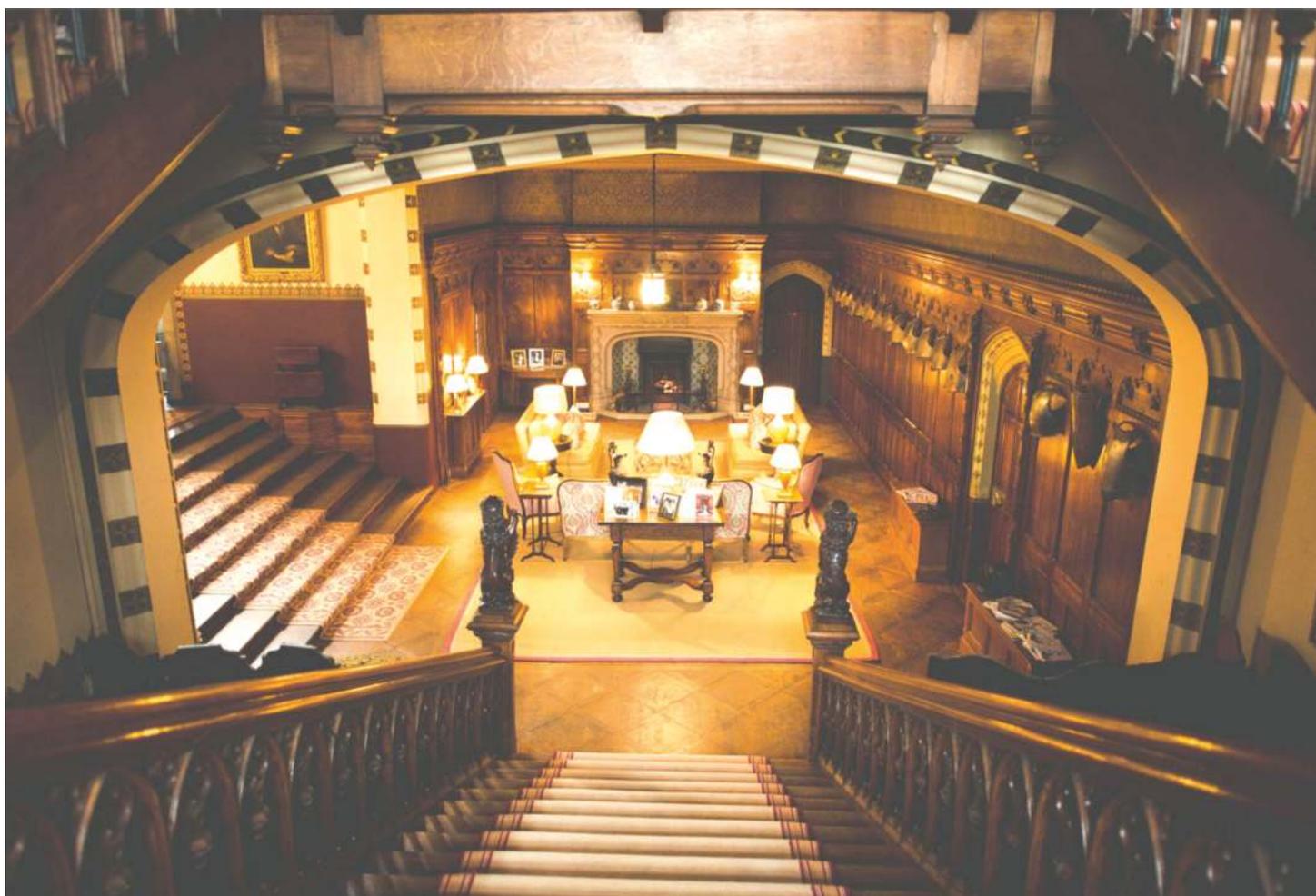
51. Г.Г.Эммерсон. Лорд Армстронг у камина в столовой.



52. Карлтон Тауэрс, Йоркшир
(Carlton Towers, Yorkshire, 1873-1875, арх.Э.У.Пьюджин, 1875-1877, арх. Дж.Ф.Бентли).



53. Карлтон Тауэрс, Йоркшир
(Carlton Towers, Yorkshire, 1873-1875, арх.Э.У.Пьюджин, 1875-1877, арх. Дж.Ф.Бентли).
Вестибюль.



54. Карлтон Тауэрс, Йоркшир
(Carlton Towers, Yorkshire, 1873-1875, арх.Э.У.Пьюджин, 1875-1877, арх. Дж.Ф.Бентли).
Оружейная.



55. Карлтон Тауэрс, Йоркшир. Столовая.
(Carlton Towers, Yorkshire, 1873-1875, арх.Э.У.Пьюджин, 1875-1877, арх. Дж.Ф.Бентли).



56. Хьюэнден Мэнор, Бэкингемшир
(Hughenden Manor, Buckinghamshire, перестроена в 1860-1863, арх. Э.Б.Лэм)



57. Хьюэнден Мэнор, Бэкингемшир
(Hughenden Manor, Buckinghamshire, перестроена в 1860-1863, арх. Э.Б.Лэм). Гостиная.



58. Хьюэнден Мэнор, Бэкингемшир
(Hughenden Manor, Buckinghamshire, перестроена в 1860-1863, арх. Э.Б.Лэм). Библиотека.



59. Хьюэнден Мэнор, Бэкингемшир
(Hughenden Manor, Buckinghamshire, перестроена в 1860-1863, арх. Э.Б.Лэм). Столовая.



60. Хьюэнден Мэнор, Бэкингемшир
(Hughenden Manor, Buckinghamshire, перестроена в 1860-1863, арх. Э.Б.Лэм). Кабинет.



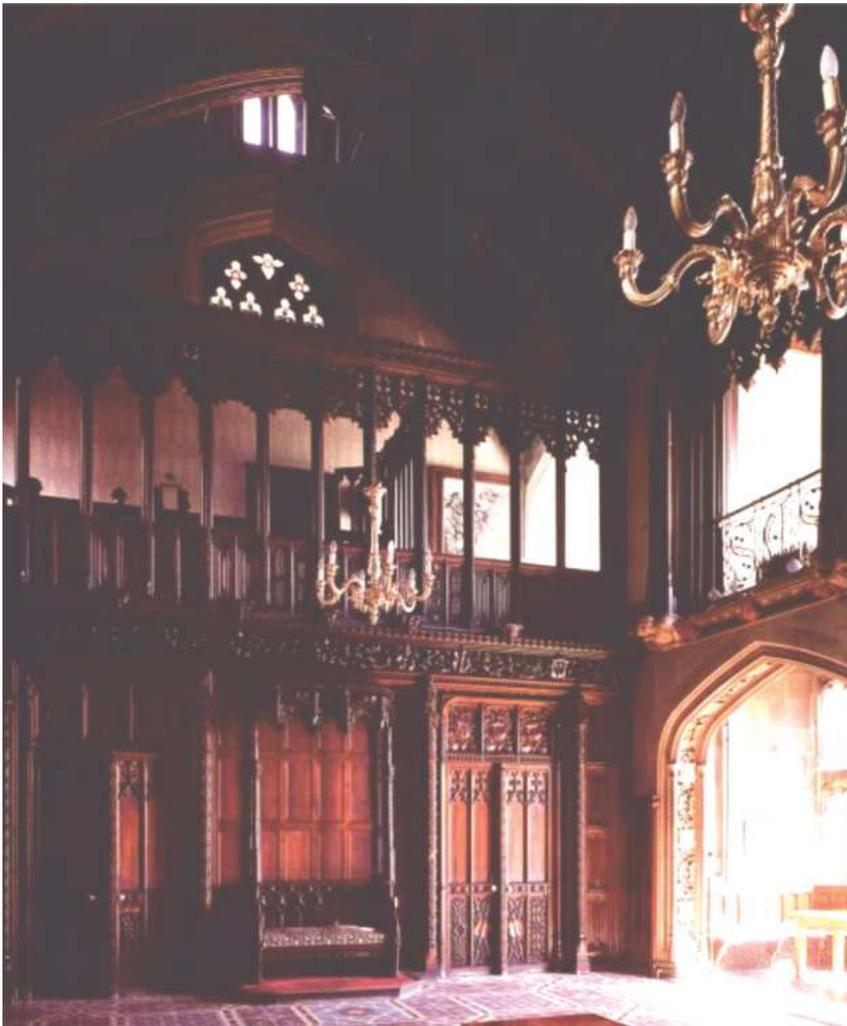
61. Скэрисбрик Холл, Ланкашир
(Scarisbrick Hall, Lancashire, 1837-1845, арх. О.Пьюджин).



62. Скэрисбрик Холл, Ланкашир
(Scarisbrick Hall, Lancashire, 1837-1845, арх. О.Пьюджин).
Первоначальный эскиз Большого холла.



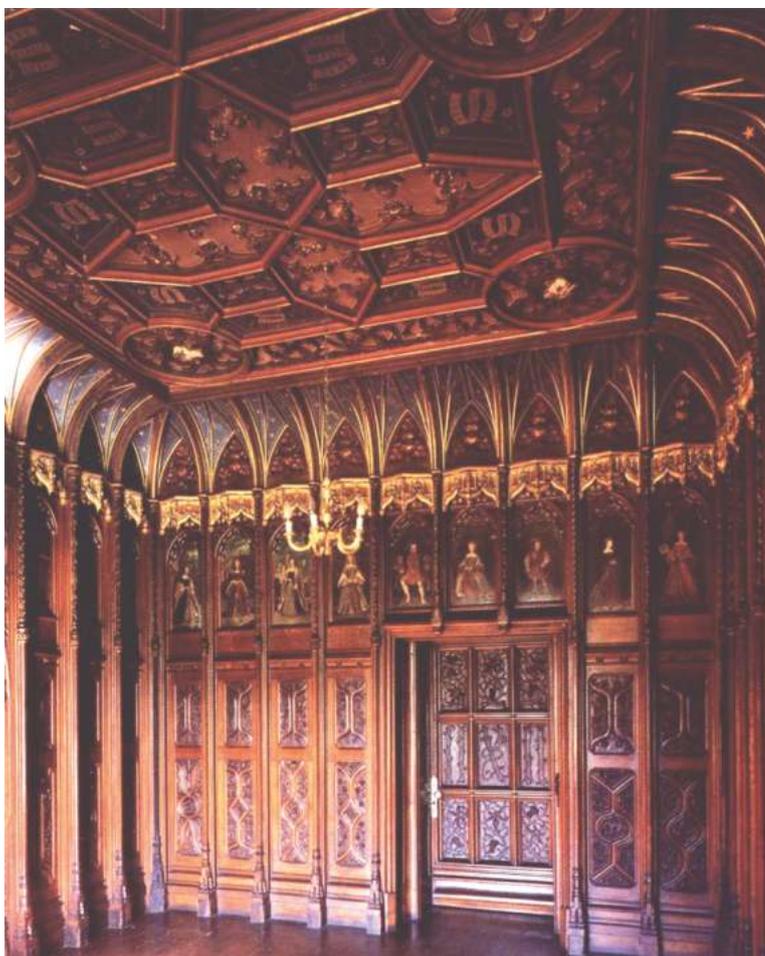
63. Скэрисбрик Холл, Ланкашир
(Scarisbrick Hall, Lancashire, 1837-1845, арх. О.Пьюджин). Эскиз камина



64. Скэрисбрик Холл, Ланкашир
(Scarisbrick Hall, Lancashire, 1837-1845, арх. О.Пьюджин). Большой холл.



65. Скэрисбрик Холл, Ланкашир
(Scarisbrick Hall, Lancashire, 1837-1845, арх. О.Пьюджин). Дубовая комната.



66. Скэрисбрик Холл, Ланкашир
(Scarisbrick Hall, Lancashire, 1837-1845, арх. О.Пьюджин). Комната короля.



67. Элтон Кастрл, Стаффордшир
(Alton Castle, Staffordshire, 1847-1851, арх.О.Пьюджин)



69. Элтон Кастрл, Стаффордшир
(Alton Castle, Staffordshire, 1847-1851, арх.О.Пьюджин). Капелла.



69. Бэйонс Мэнор, Линкольншир
(Bayons Manor, Lincolnshire, 1836-1837, арх.У.Э.Никлсон)



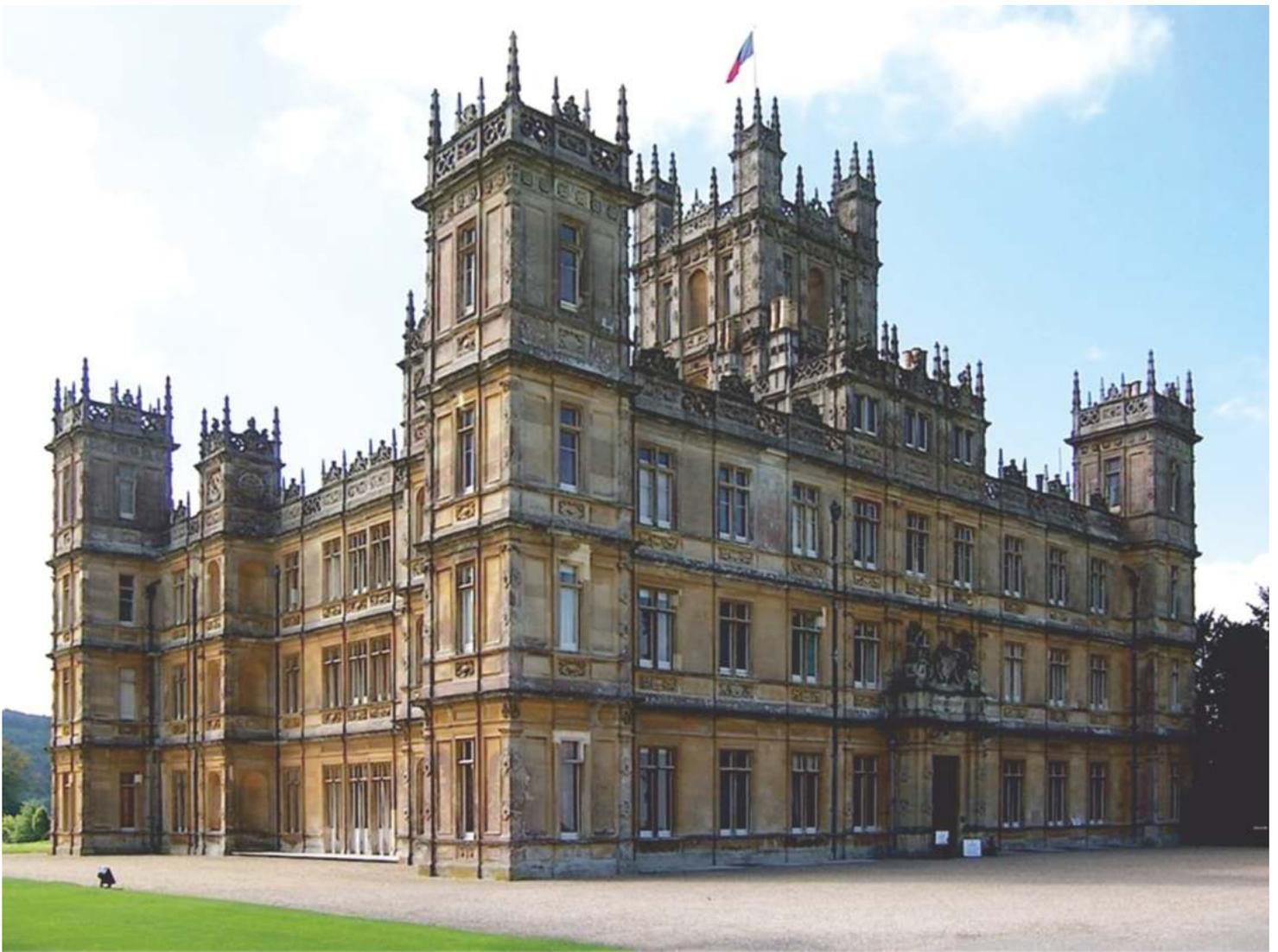
70. Бэйонс Мэнор, Линкольншир
(Bayons Manor, Lincolnshire, 1836-1837, арх.У.Э.Никлсон). Въездные ворота.



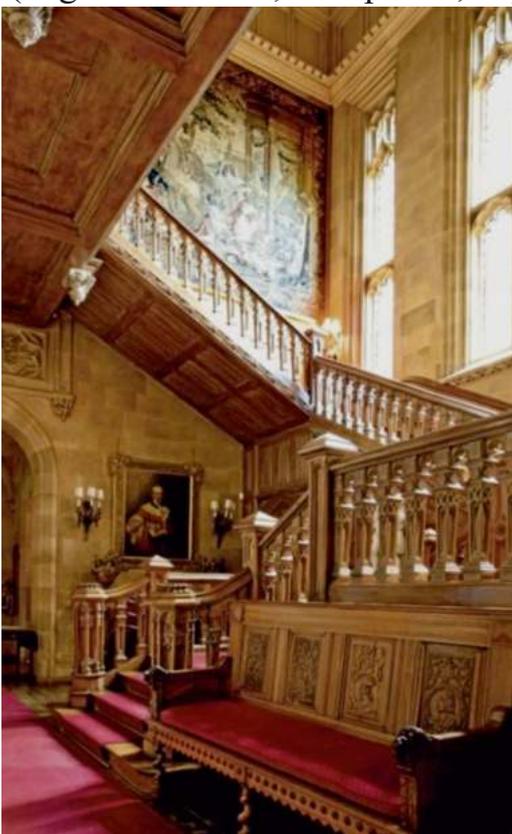
71. Бэйонс Мэнор, Линкольншир
(Bayons Manor, Lincolnshire, 1836-1837, арх.У.Э.Никлсон). Холл.



72. Милтон Эрнест Холл в Бедфордшире
(Milton Ernest Hall, Bedfordshire, 1853-1858, арх.У.Баттерфилд)



73. Хайклер Кастрл
(Highclere Castle, Hampshire, перестроен в 1840-1850, арх. Ч. Берри)



74. Хайклер Кастрл
(Highclere Castle, Hampshire, перестроен в 1840-1850, арх. Ч. Берри). Лестница.



75. Хайклер Кастрл
(Highclere Castle, Hampshire, перестроен в 1840-1850, арх. Ч. Берри).
Холл, 1862, арх. Т.Эллом.



76. Мирвэйл Холл, Уорикшир
(Merevale Hall, Warwickshire, 1838-1844, арх.Э.Блор)



77. Трентем Холл, Стаффордшир
(Trentham, Staffordshire, 1834-1842, арх.Ч.Берри). Современное состояние.



78. Кливден Хаус, Бакингэмшир
(Cliveden House, Buckinghamshire, 1851-1852, арх.Ч.Берри)



79. Престволд Холл, Лестершир
(Prestwold Hall, Leicestershire, 1842-1844, У.Берн)



80. Осборн-хаус, остров Уайет
(Osborne House, Isle of Wight, 1844-1848, Т.Кабитт).



81. Осборн-хаус, остров Уайет
(Osborne House, Isle of Wight, 1844-1848, Т.Кабитт). Гостиная.



82. Осборн-хаус, остров Уайет
(Osborne House, Isle of Wight, 1844-1848, Т.Кабитт). Бильярдная.



83. Бродсворт Холл, Йоркшир
(Brodsworth Hall, Yorkshire, 1861-1870, арх.Казентини).



84. Бродсворт Холл, Йоркшир
(Brodsworth Hall, Yorkshire, 1861-1870, арх.Казентини). Холл.



85. Бродсворт Холл, Йоркшир
(Brodsworth Hall, Yorkshire, 1861-1870, арх.Казентини). Гостиная.



86. Кинмел Парк, Денбишир
(Kinmel Park, Denbighshire, 1868-1874, У.Э. Несфилд)



87. Хэммерфилд, Кент
(Hammerfield, Kent, 1856-1859, арх. Дж. Деви)



88. Эджот, Шропшир
(Adcote, Shropshire, 1891-1894, арх. Р.Н. Шоу)



89. Эдкот, Шропшир
(Adcote, Shropshire, 1891-1894, арх.Р.Н.Шоу). Холл.



90. Стэнден, Сассекс
(Standen, Sussex, 1891-1894, арх.Ф.Уэбб)



91. Стэнден, Сассекс
(Standen, Sussex, 1891-1894, арх.Ф.Уэбб). Столовая.



92. Стэнден, Сассекс
(Standen, Sussex, 1891-1894, арх.Ф.Уэбб). Гостиная.



93. Стэнден, Сассекс
(Standen, Sussex, 1891-1894, арх.Ф.Уэбб). Спальня.



94. Стэнден, Сассекс
(Standen, Sussex, 1891-1894, арх.Ф.Уэбб). Холл.



95. Тилни Холл, Гэмпшир
(Tylney Hall, Hampshire, 1898-1902, арх. Р.С. Уорнам)



96. Мотком Мэнор, Дорсет
(Motcombe Manor, Dorset, 1893, фирма «Джордж энд Пэто»)



97. Динери Гарден, Беркшир
(Deanery Garden, Berkshire, Э. Лаченс, 1899-1902)



98. Честерс, Нортумберленд
(Chesters, Northumberland, перестроен в 1891-1894, арх. Р.Н.Шоу)

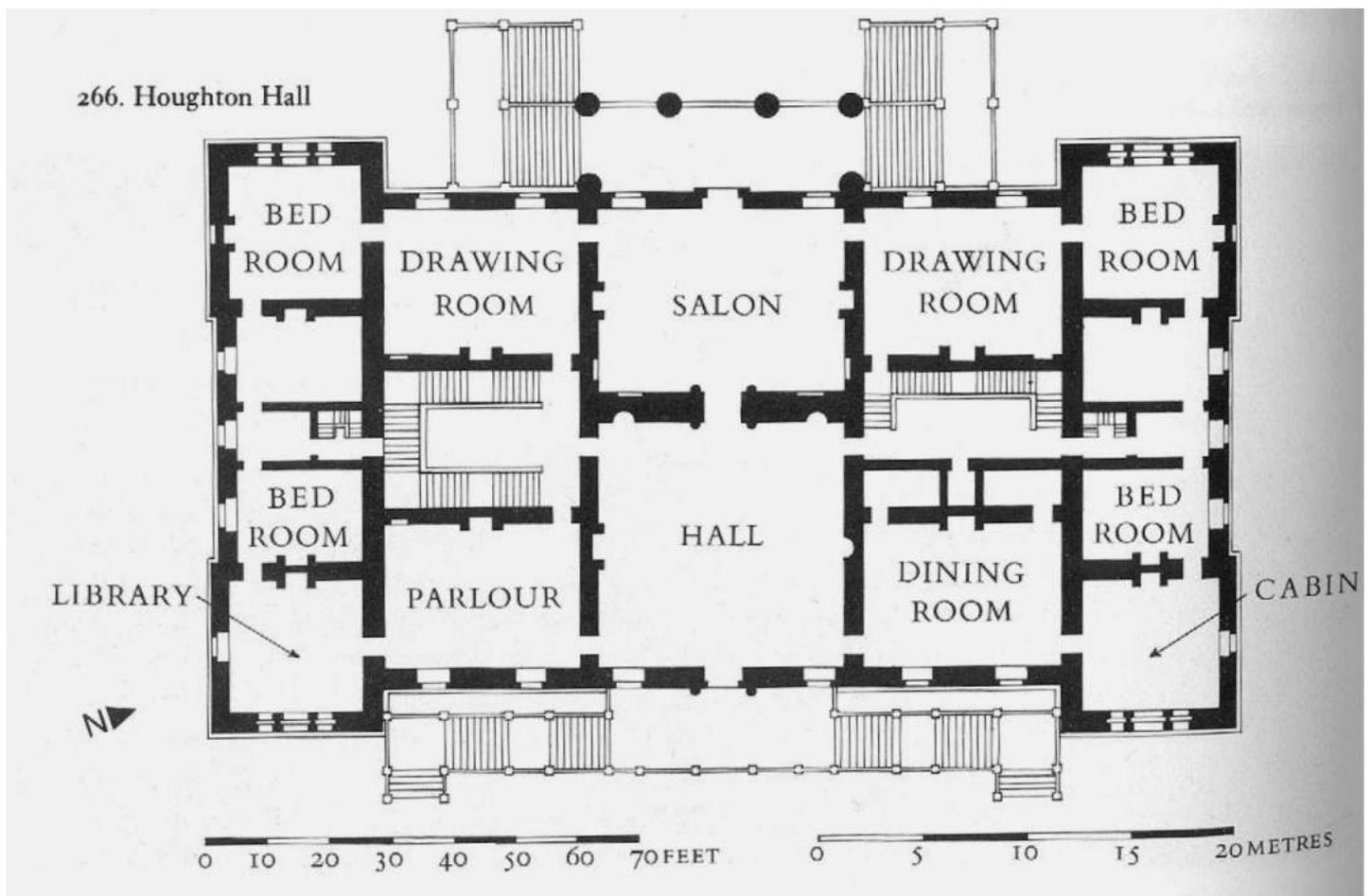


99. Мэндерстон, Берикшир
(Manderston, Berwickshire, ок.1901, арх. Дж.Кинросс)

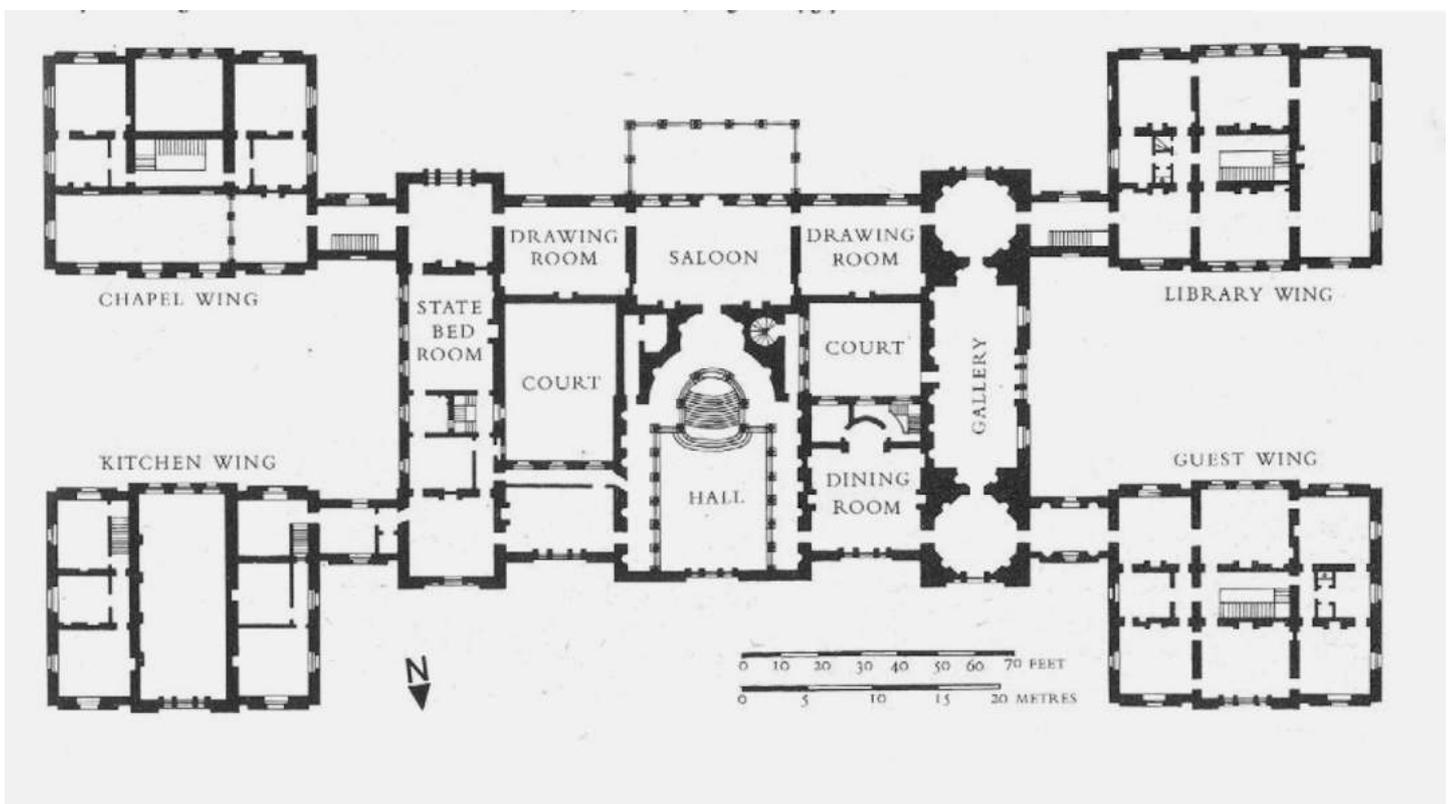


100. Уэст Дин Парк, Сассекс
West Dean Park, Sussex, 1891-1893, фирма «Джордж энд Пето»). Дубовый холл.

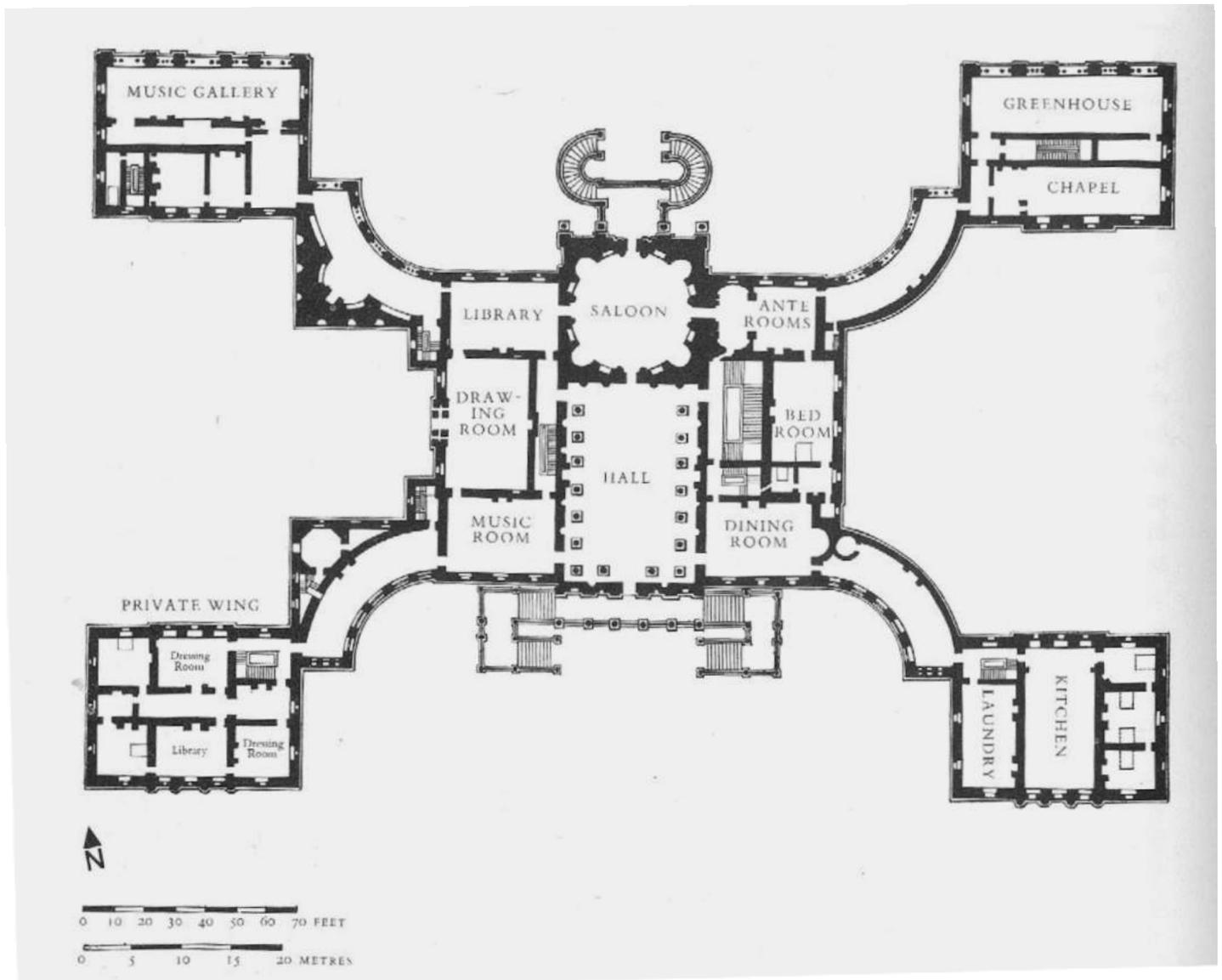
ПЛАНЫ



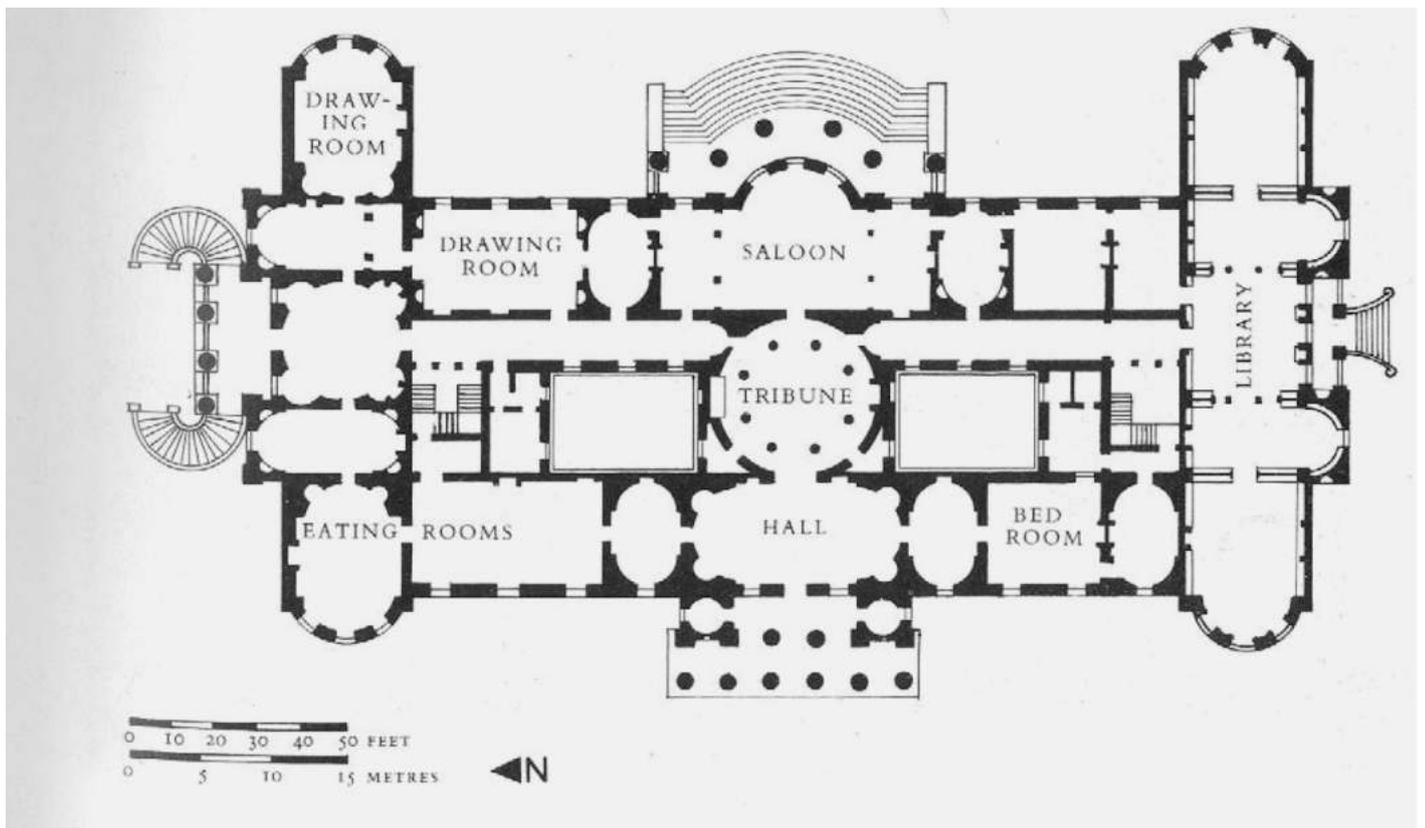
101. Хаутон Холл (Houghton Hall, Norfolk, 1722-1729, арх. К. Кэмбелл).



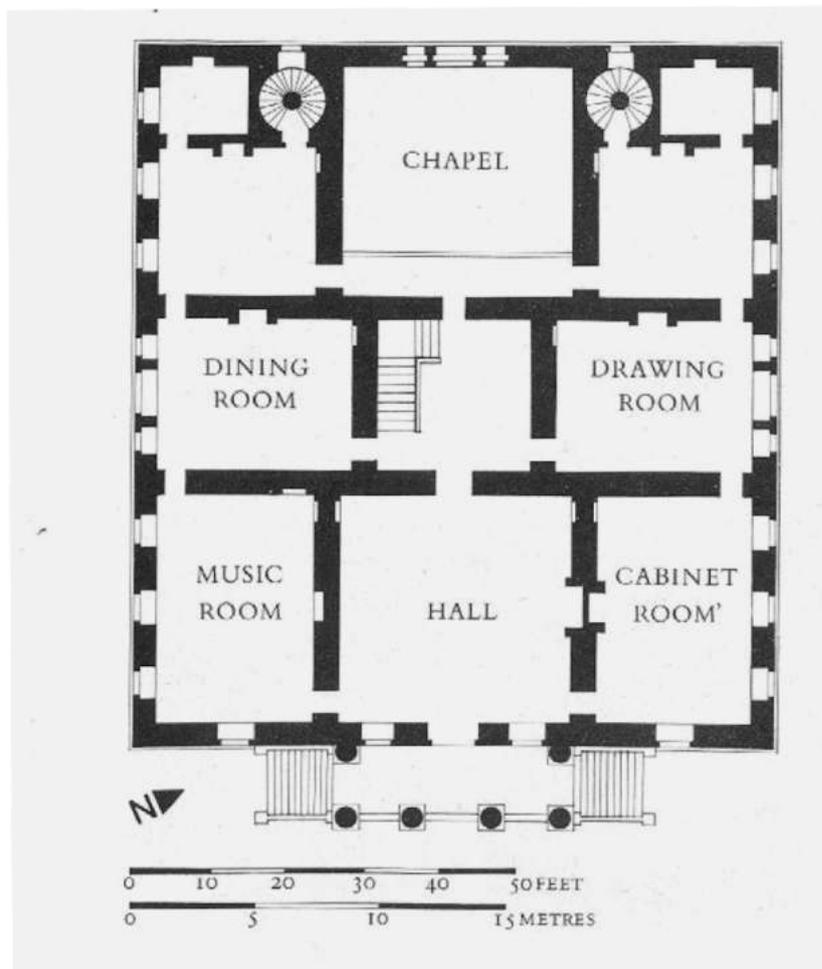
102. Холкэм Холл (Holkham Hall, Norfolk, 1734-1764, арх. У. Кент).



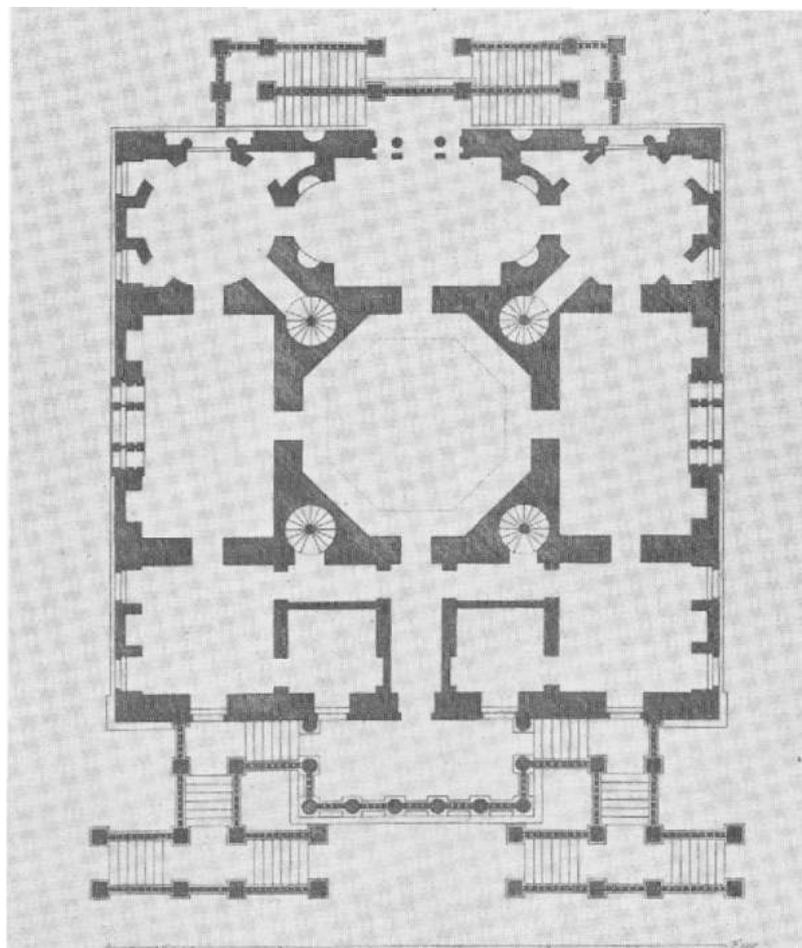
103. Кедлстон Холл (Kedleston Hall, Derbyshire, 1759-1777, арх. Дж.Пейн и Р. Адам)



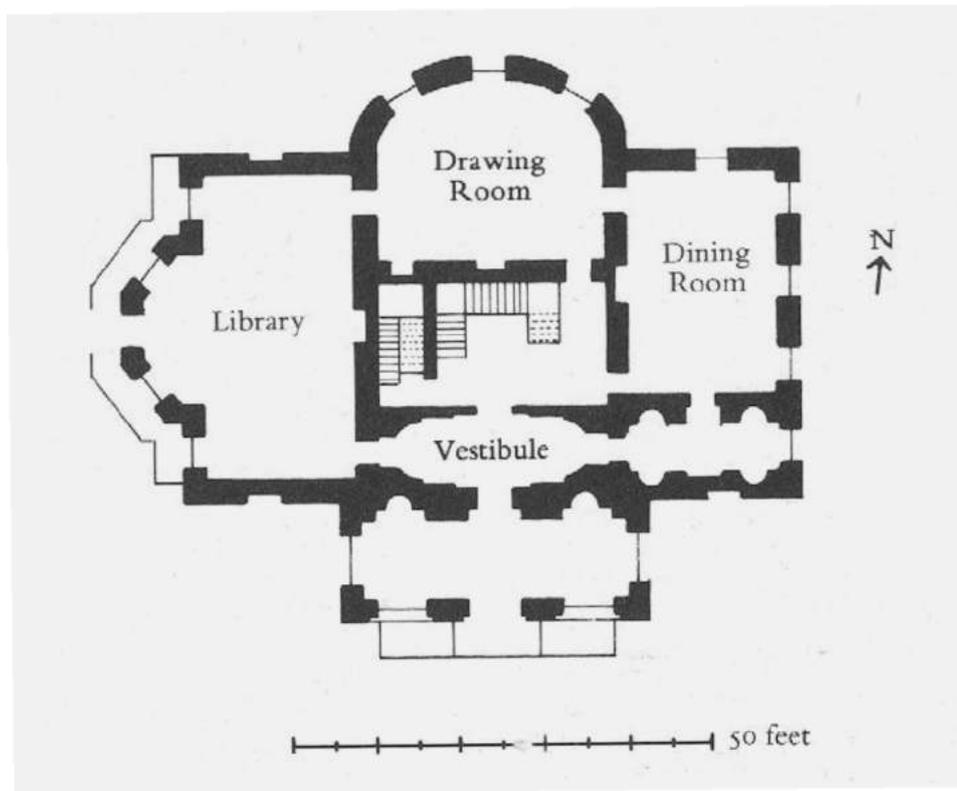
104. Льютон Ху (Luton Hoo, Bedfordshire, 1767-1781, арх. Р.Адам).



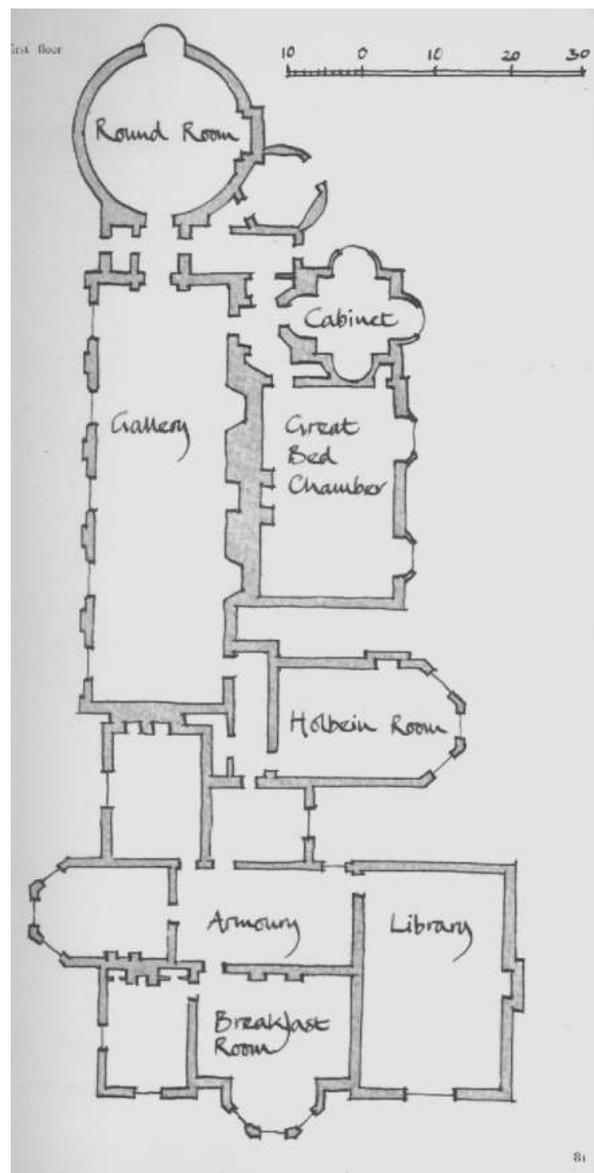
105. Стаурхед (Stourhead, Wiltshire, 1721-1724, арх. К. Кэмбелл).



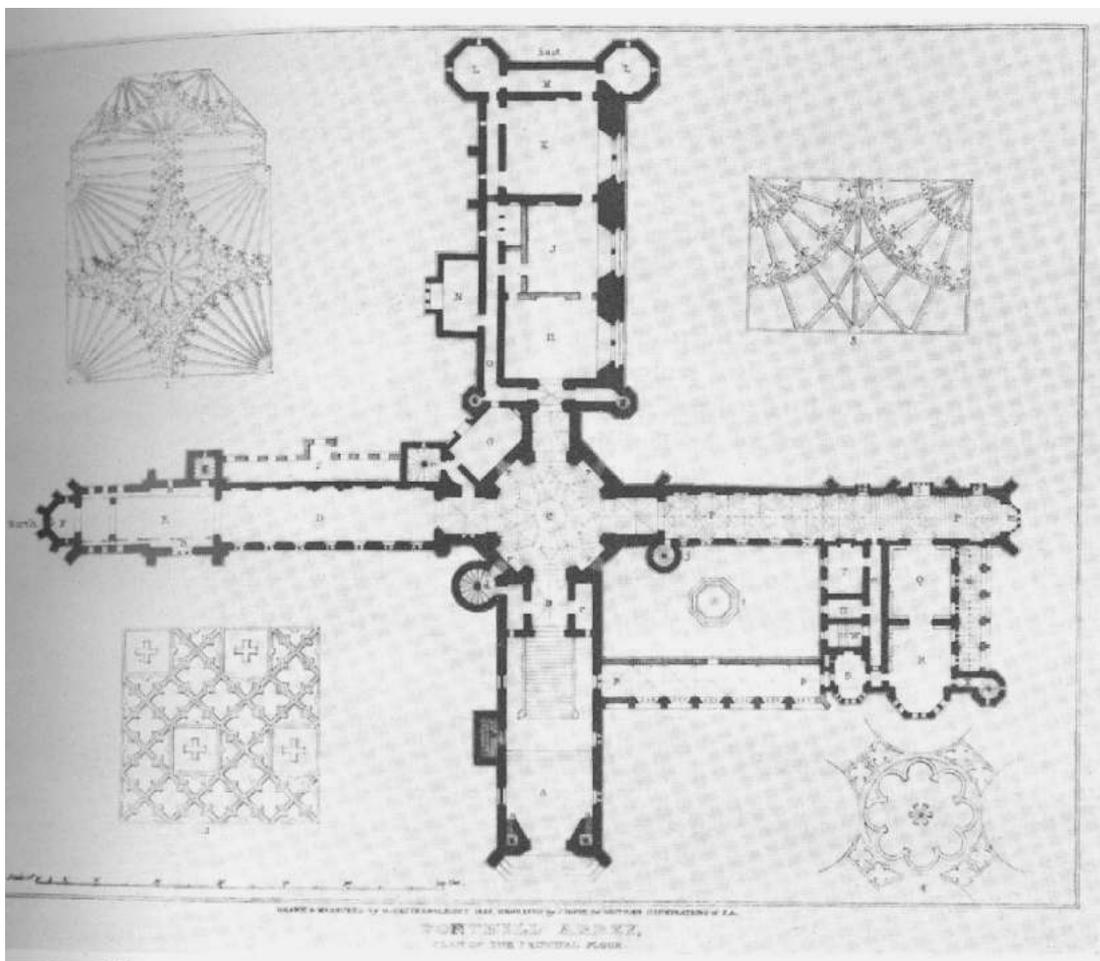
106. Чизик-Хаус (Chiswick House, London, 1726-1729, арх. лорд Берлингтон).



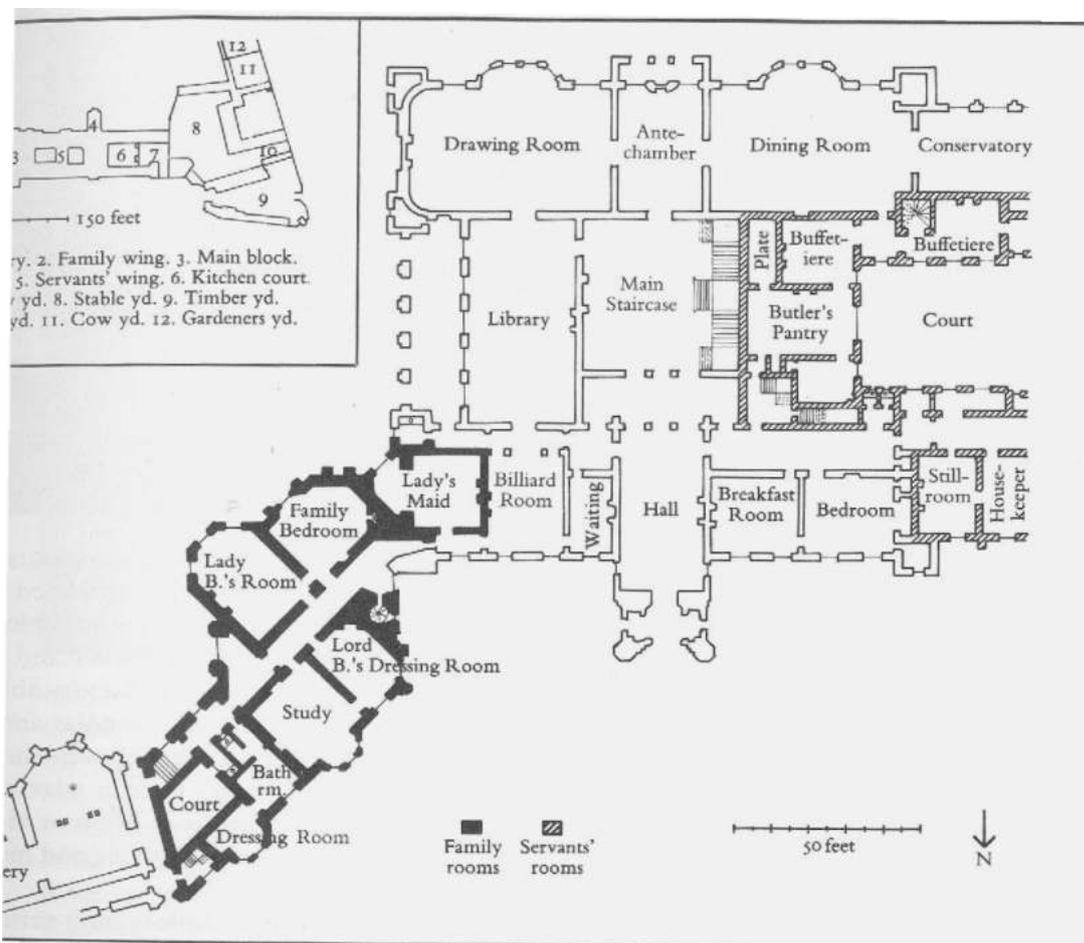
107. Харлифорд в Букингемшире (Harleyford, Buckinghamshire, 1755, арх. Р.Тэйлор).



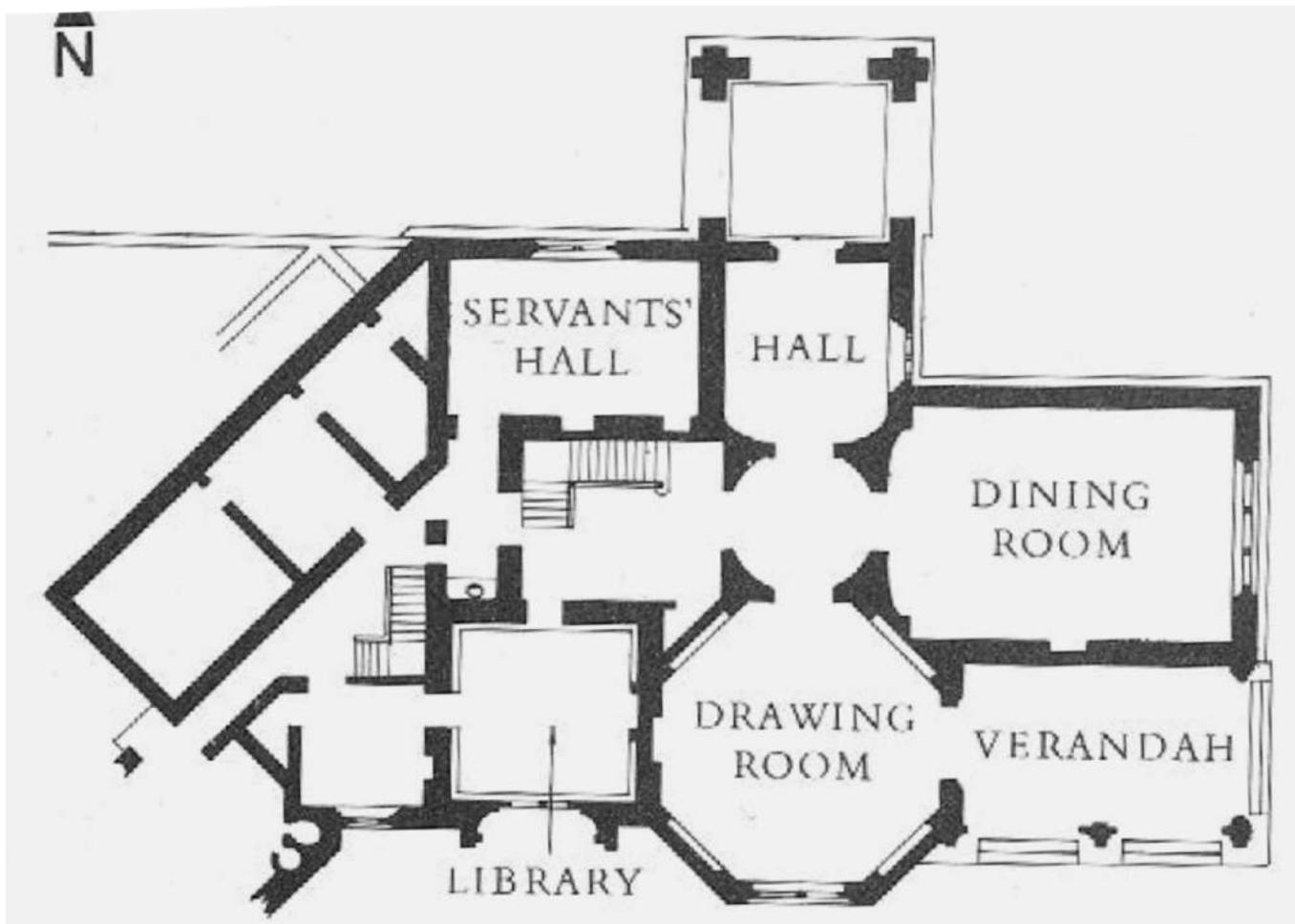
108. Строберри-хилл (Strawberry Hill, Twickenham, 1749-1753, Г. Уолпол и др.).



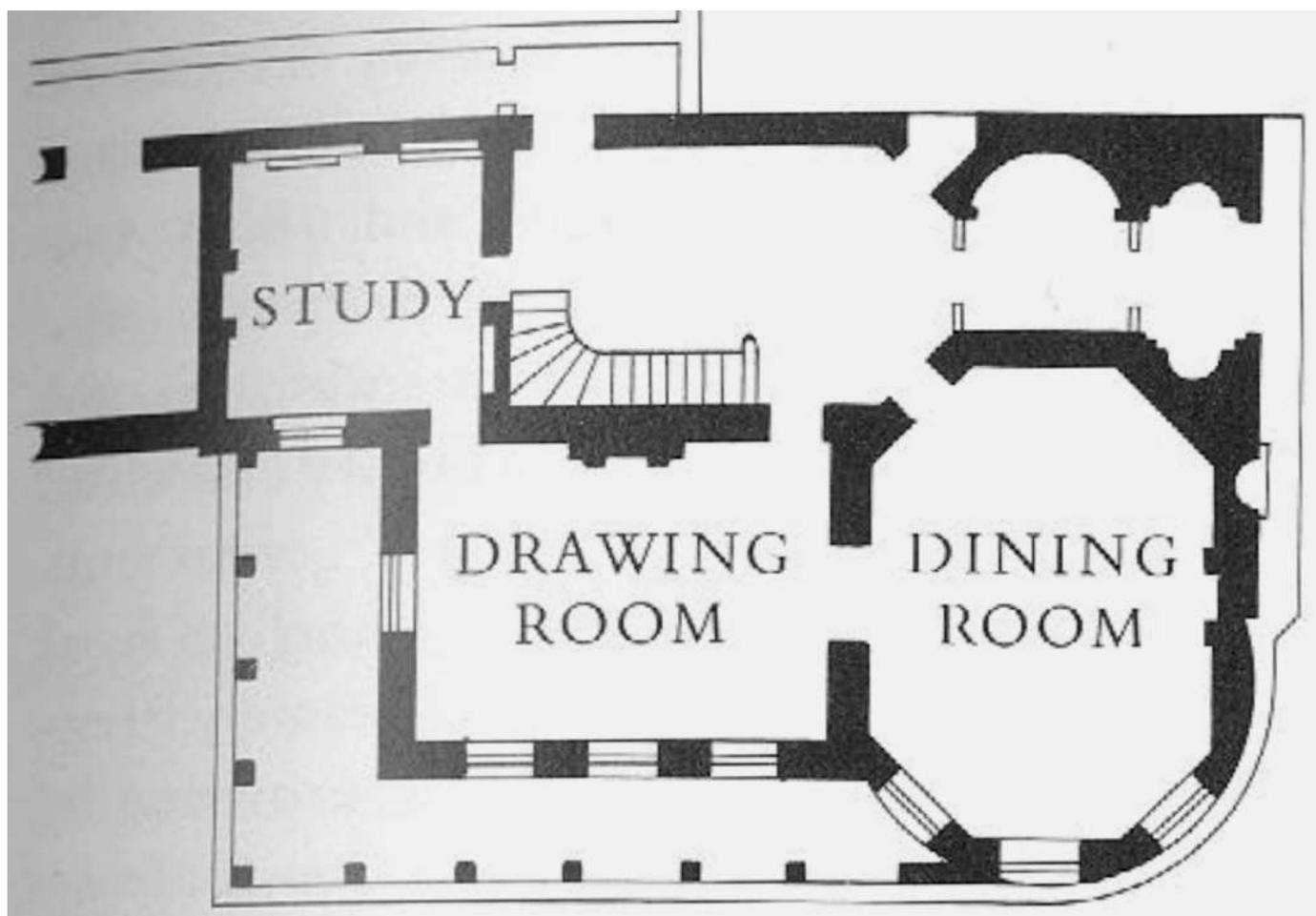
109. Аббатство Фонтхилл (Fonthill, Wiltshire, 1796-1807, арх. Дж.Уайетт).



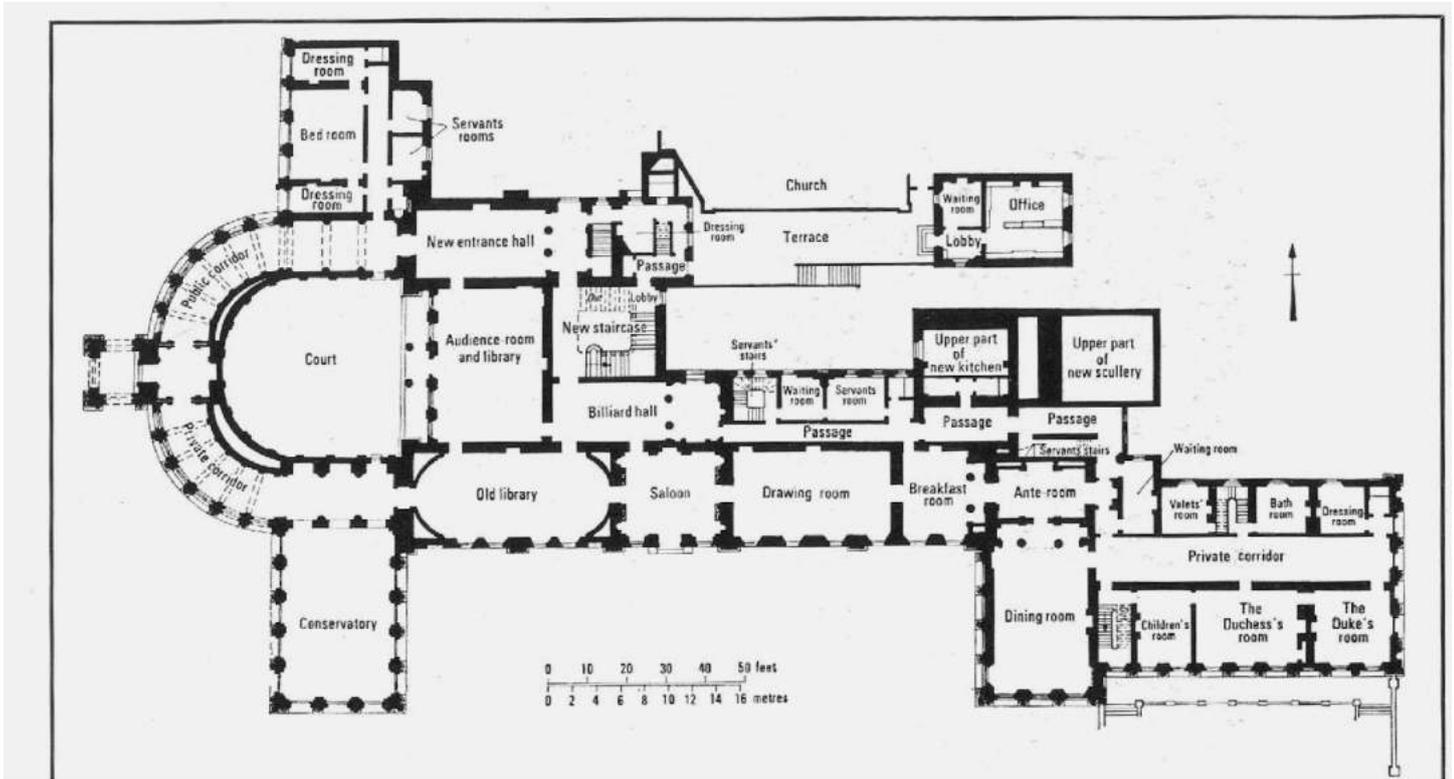
110. Эшридж Парк в Хертфордшире (Ashridge Park, Hertfordshire, 1808-1813, арх. Дж.Уайетт).



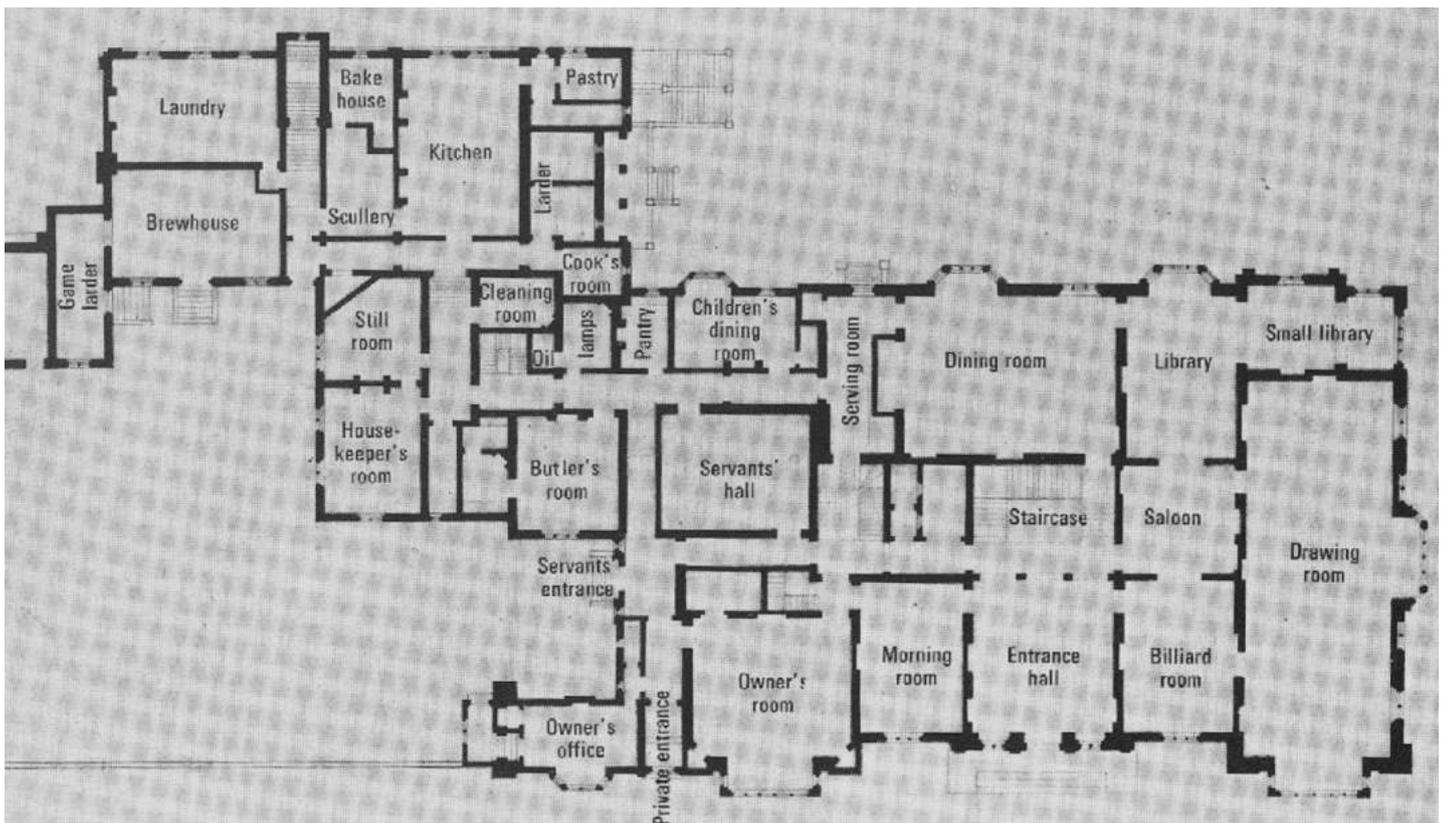
111. Ласкомб в Девоншире (Luscomb, Devonshire, 1800, арх. Дж.Нэш).



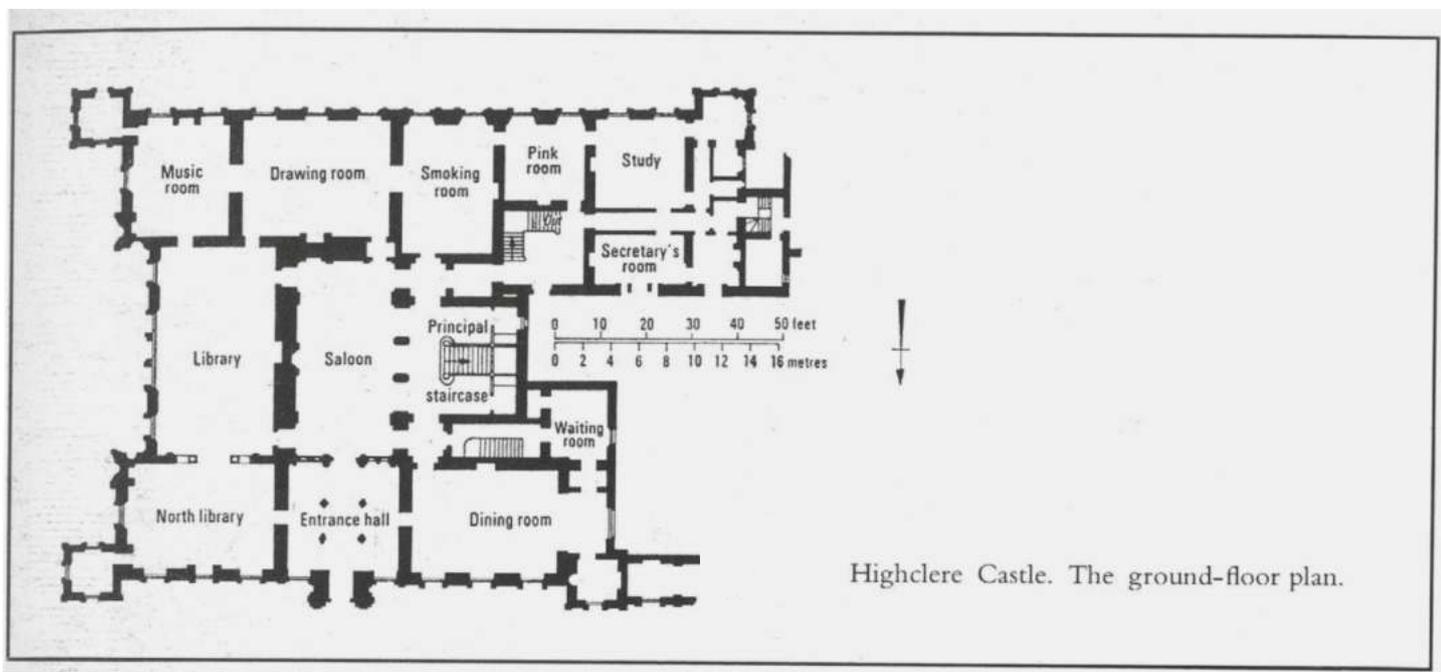
112. Кронхилл, Шропшир (Cronkhill, Shropshire, 1802, арх. Дж.Нэш).



113. Трентэм Холл в Стаффордшире (Trentham Hall, Staffordshire, 1834-1840, арх. Ч.Барри).

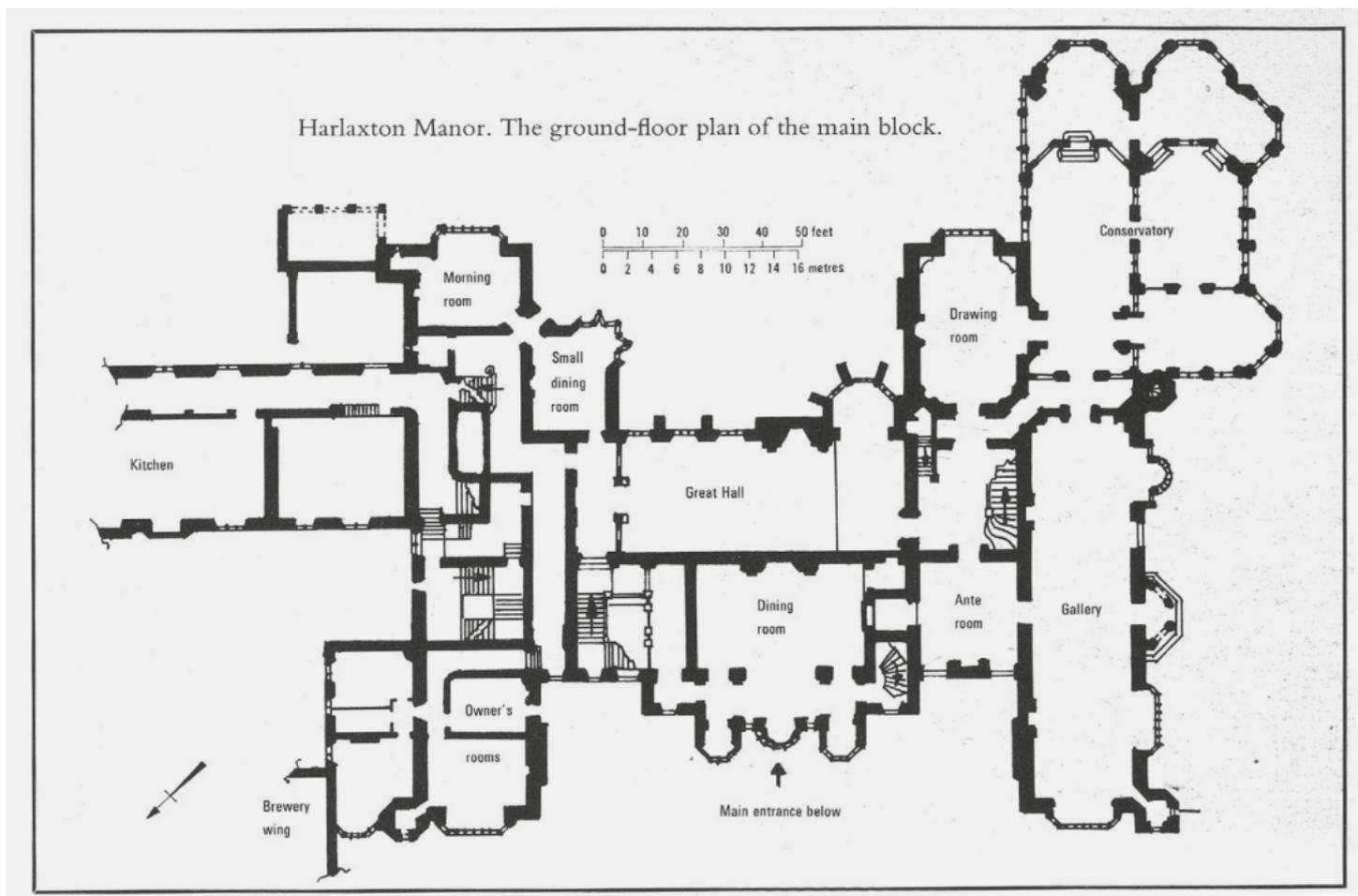


114. Мирвейл Холл в Уорикшире (Merevale Hall, Warwickshire, 1838-1844, арх. Э.Блор)

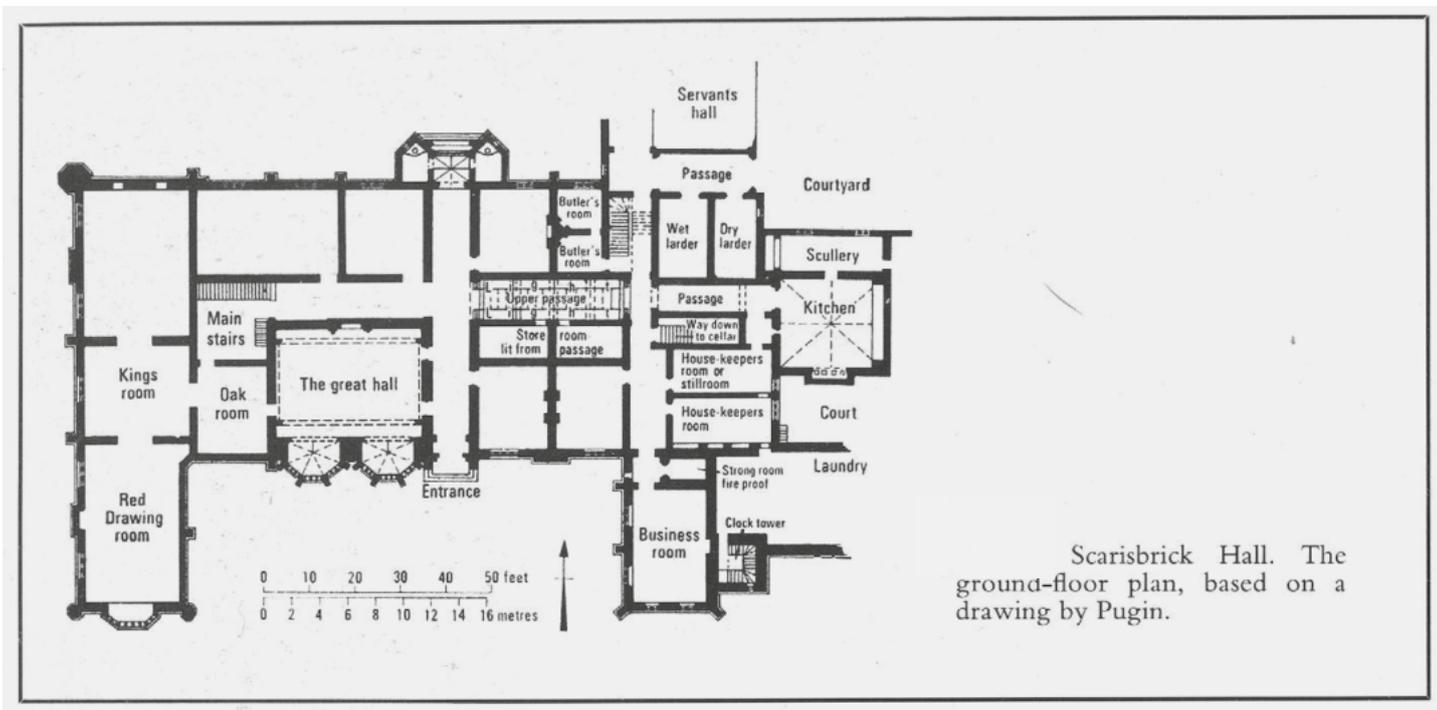


Highclere Castle. The ground-floor plan.

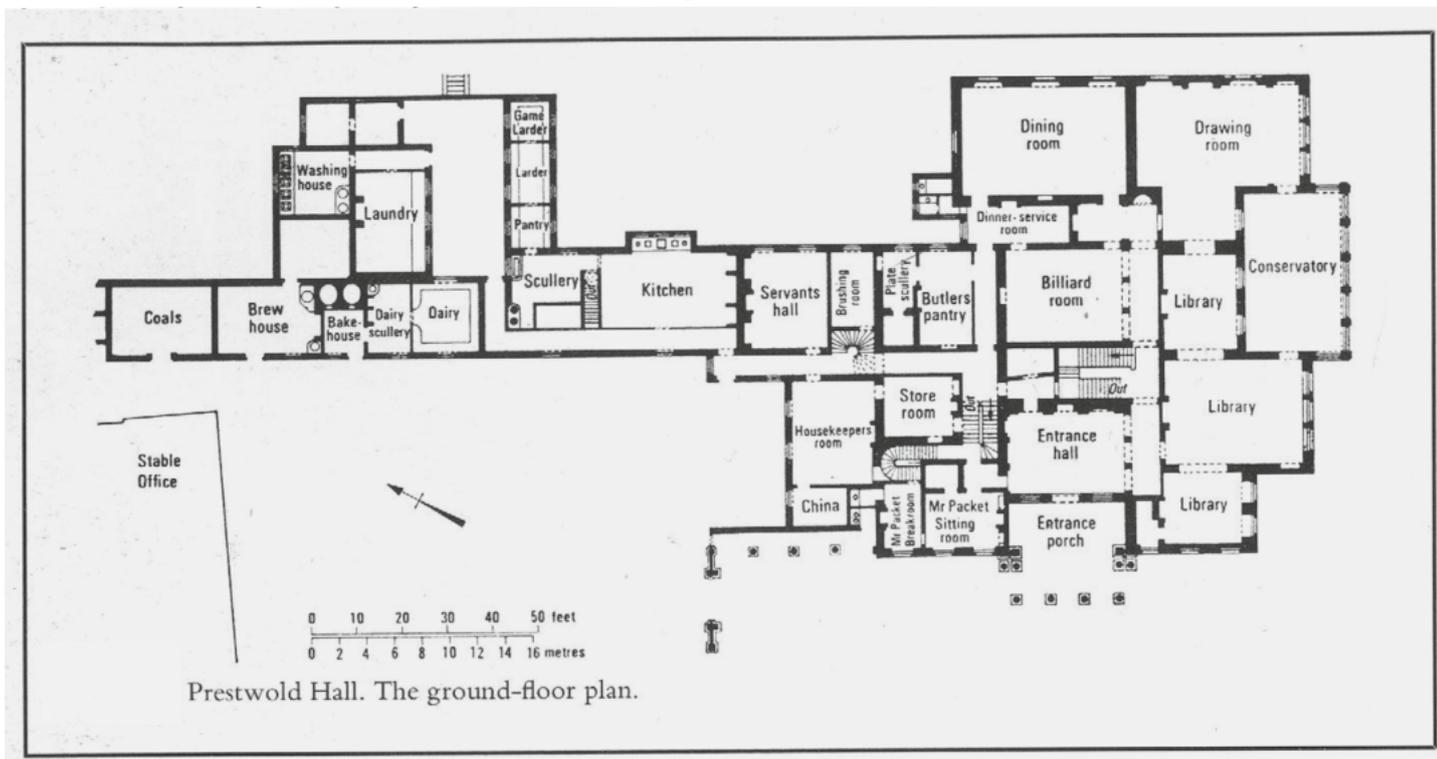
115. Хайклер Кастл в Хэмпшире (Highclere Castle, Hampshire, 1840-1850, арх. Ч.Берри)



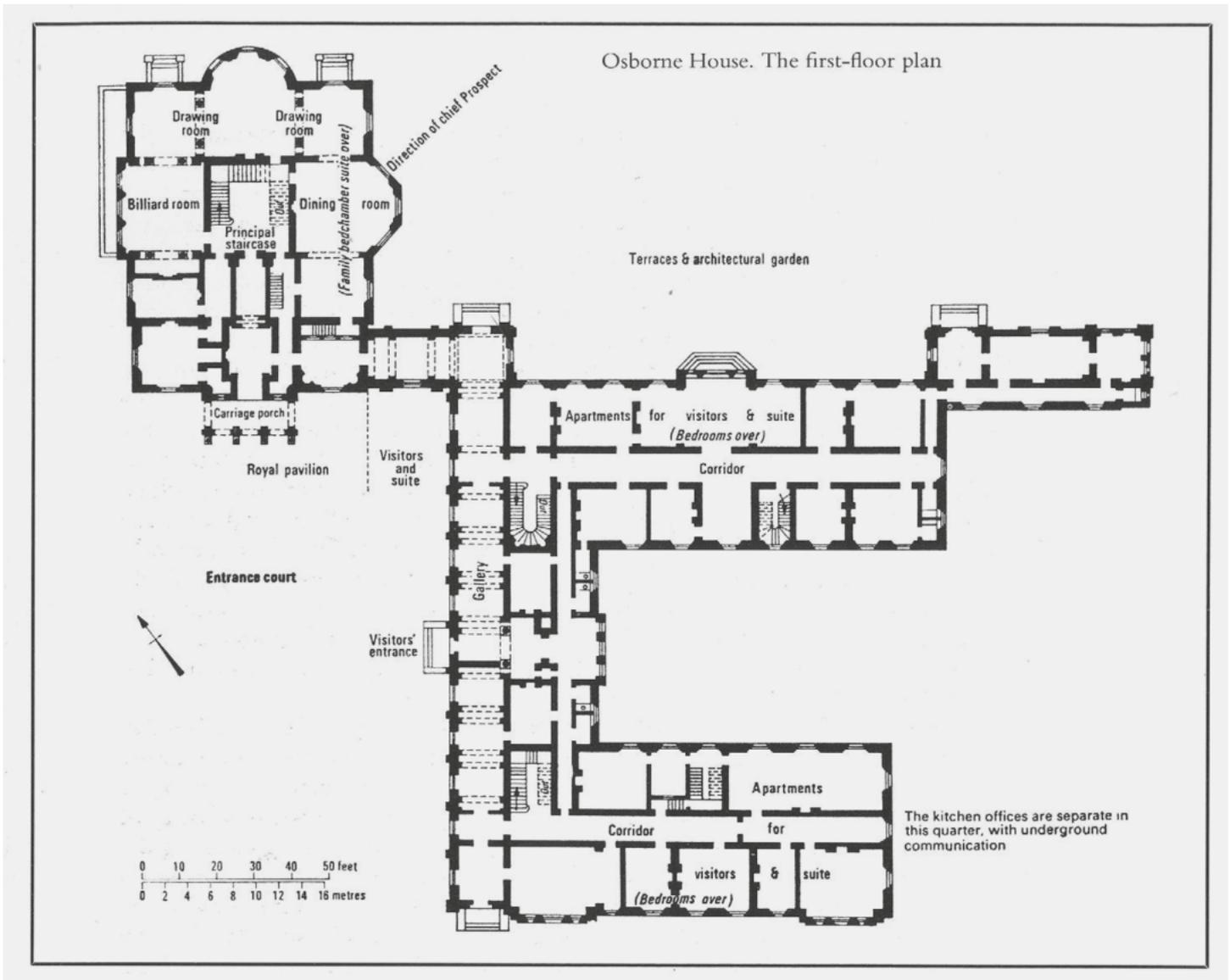
116. Хэрлекстон Мэнор в Линкольншире (Harlaxton Manor, Lincolnshire, 1831-1844, арх.Э.Сэ́львин, У.Берн)



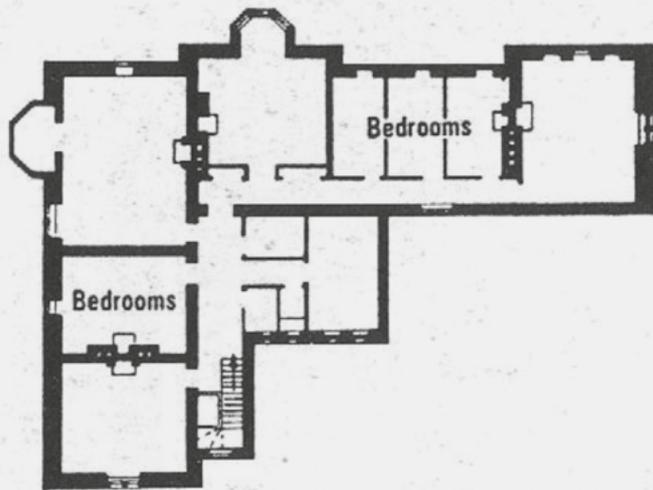
117. Скэрисбрик Холл в Ланкашире
(Scarisbrick Hall, Lancashire, 1837-1845, арх. О.Пьюджин).



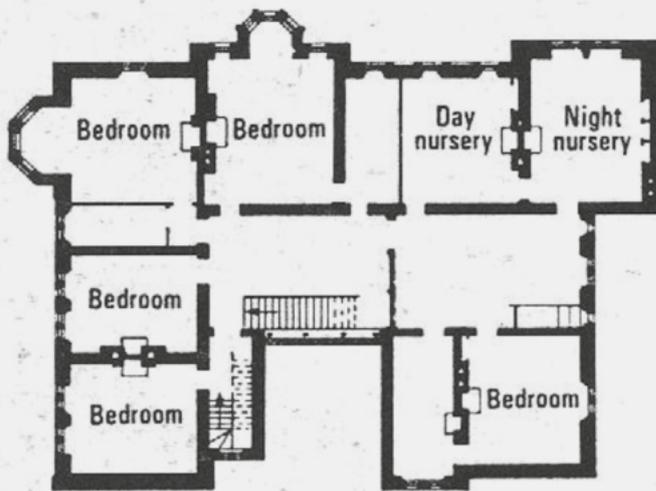
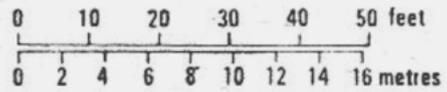
118. Престволд Холл в Лестершире
(Prestwold Hall, Leicestershire, 1842-1844, арх. У. Берн).



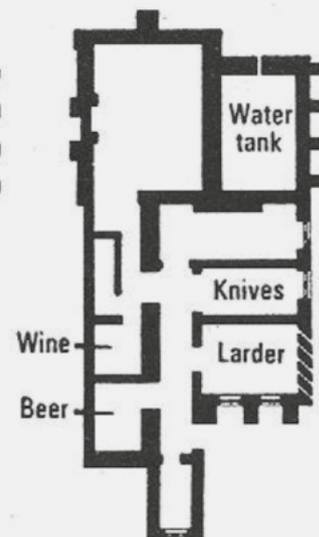
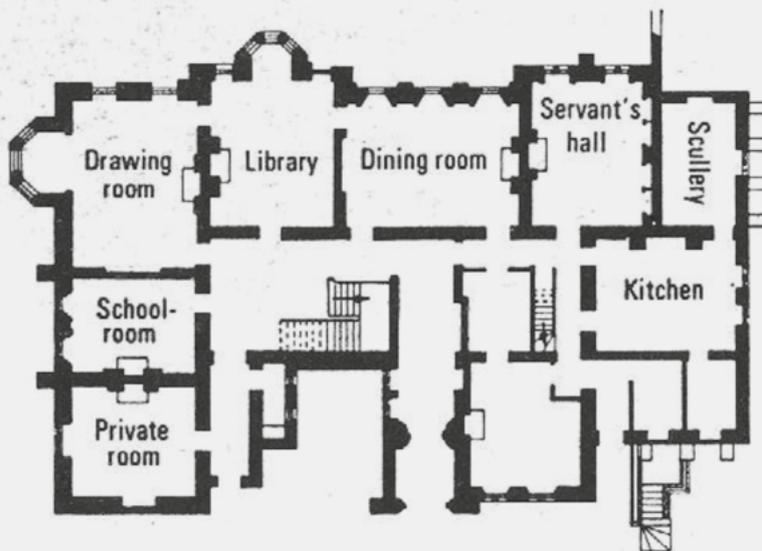
119. Осборн Хаус
(Osborne House, Isle of Wight, 1844-1848, арх. Т.Кабитт)



Second floor



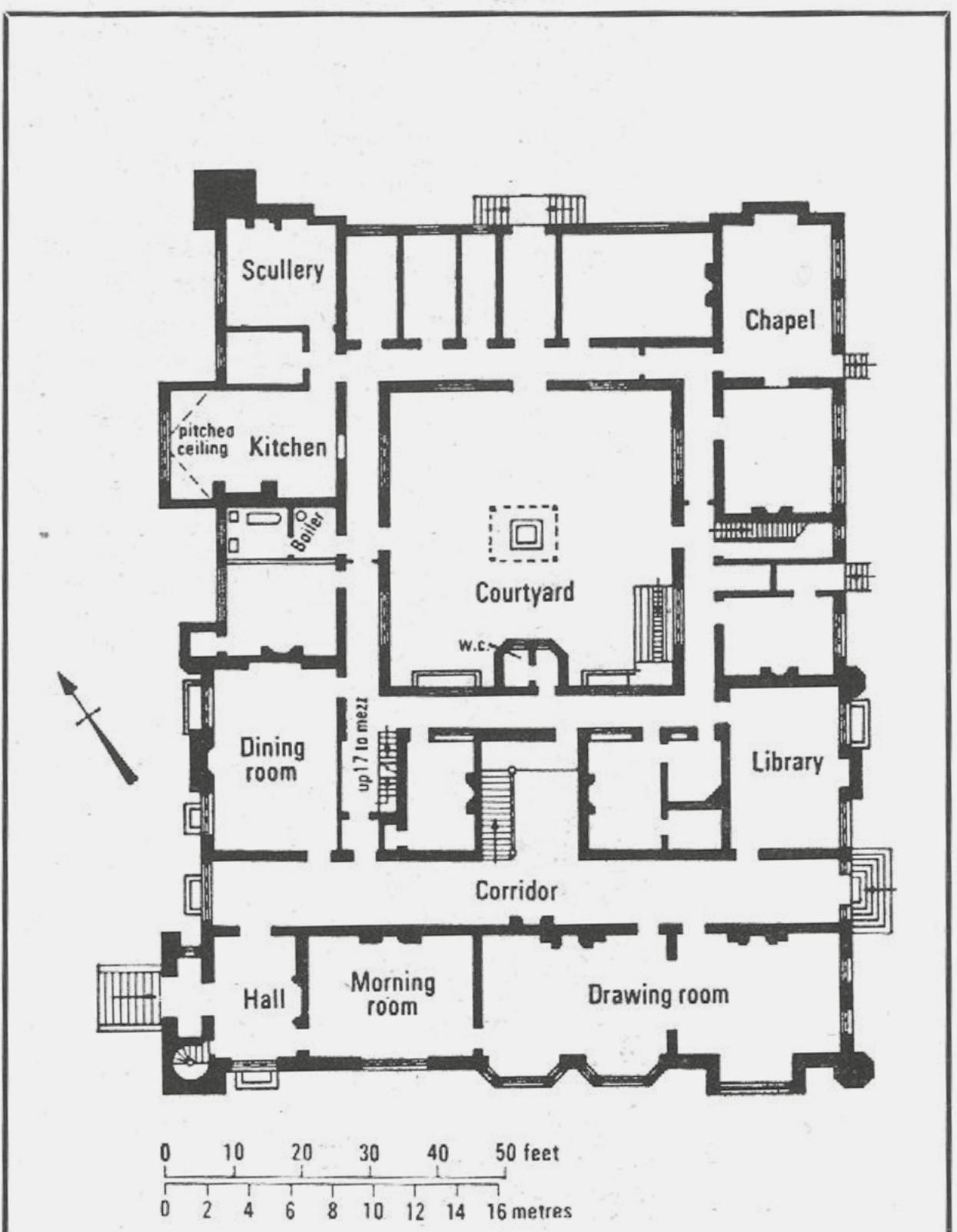
First floor



Basement

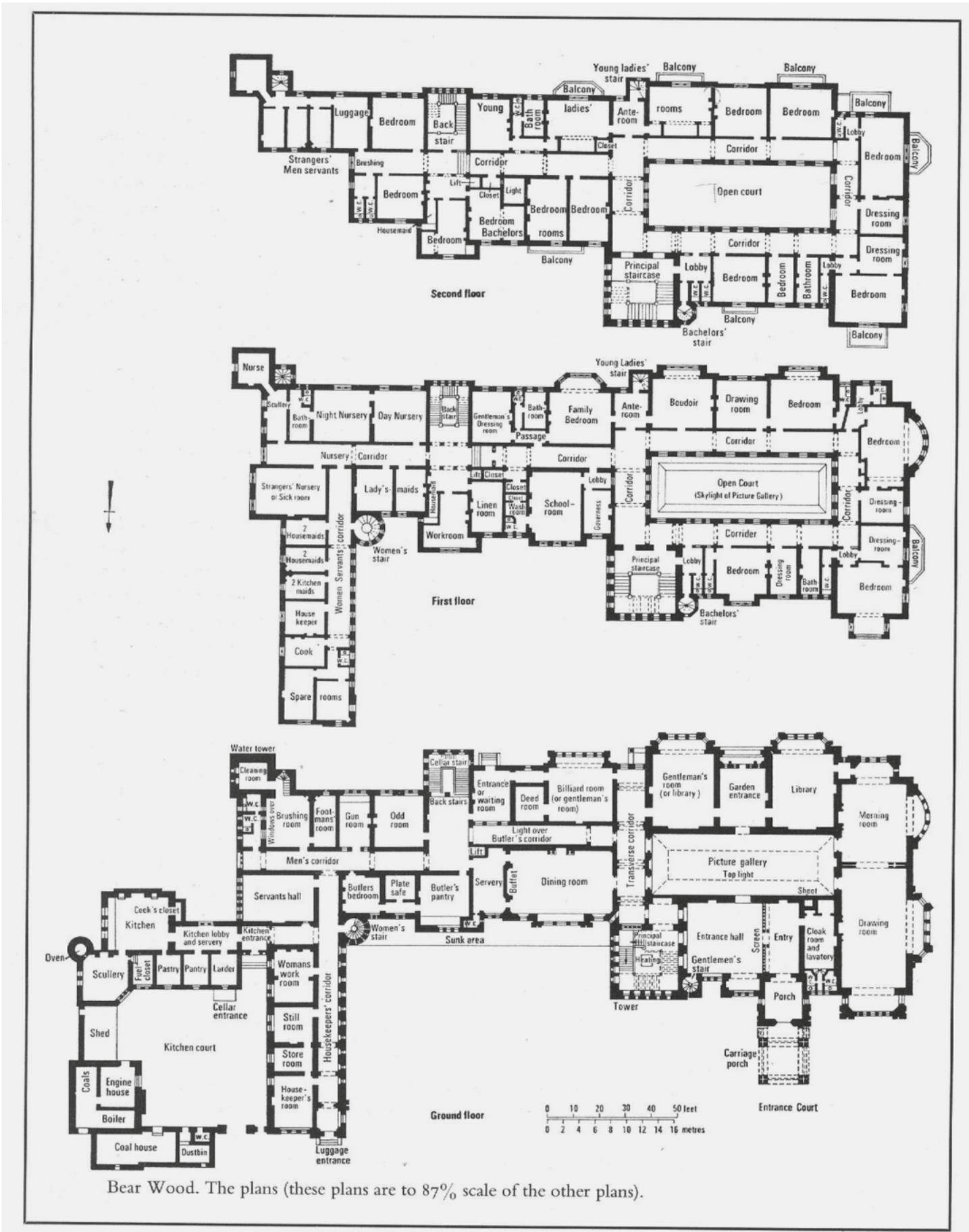
Milton Ernest Hall. The plans.

120. МИЛТОН ЭРНЕСТ ХОЛЛ
 (Milton Earnest Hall, Bedfordshire, 1853-1858, арх. У.Баттерфилд).



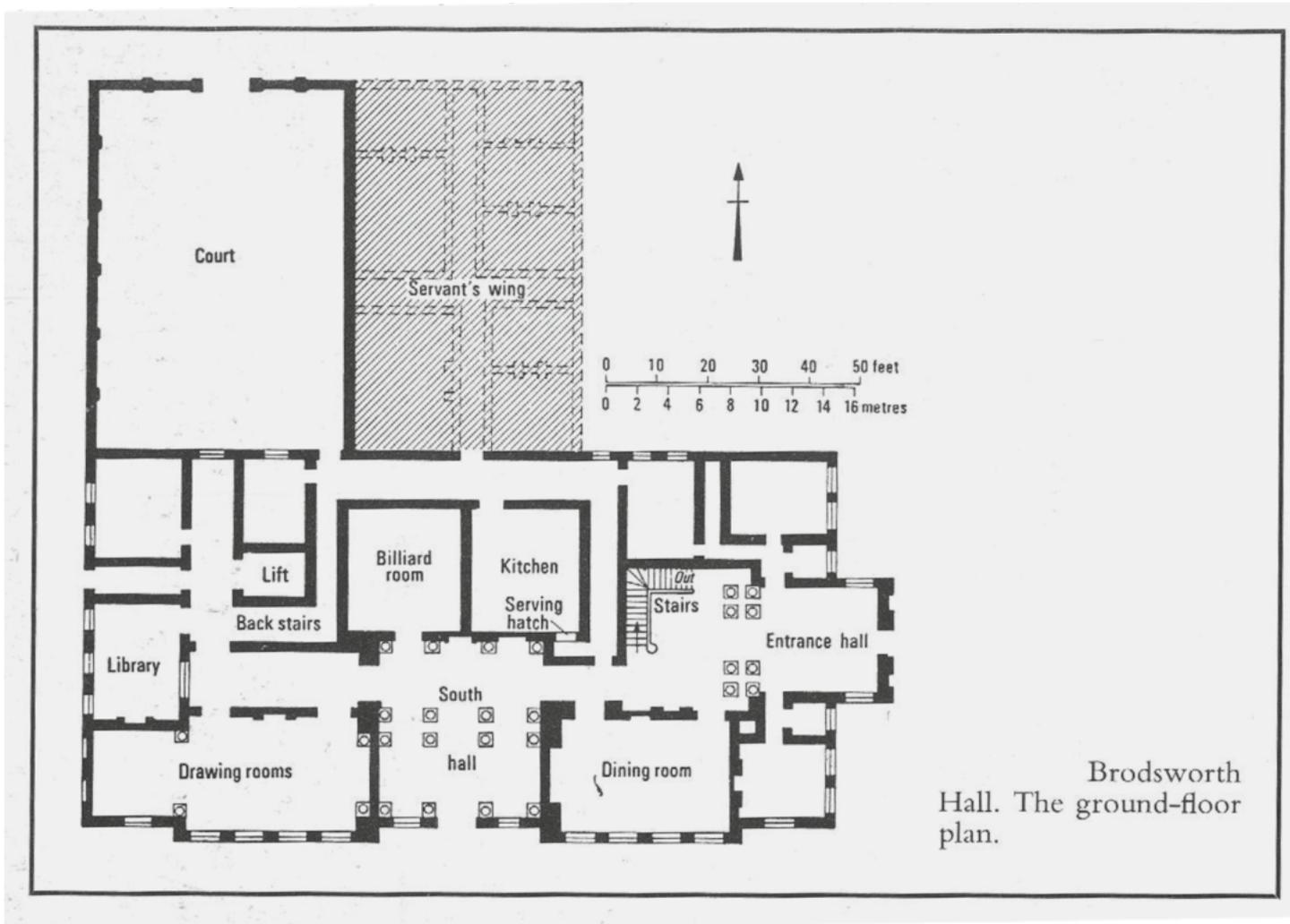
Horsted Place. The ground-floor plan.

121. Хорстед Хаус, Сассекс (Horsted Place, Sussex, 1850-1854, С. Докс).



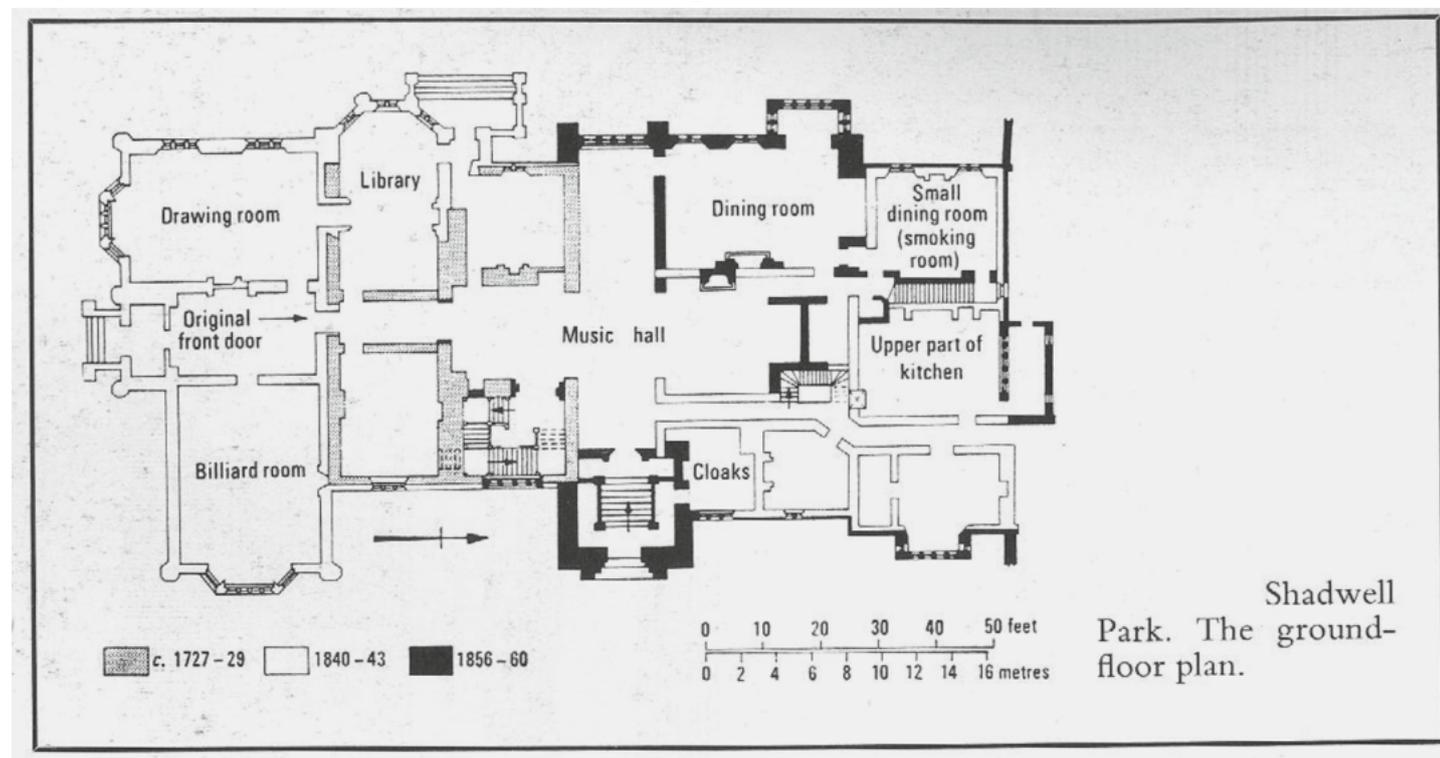
Bear Wood. The plans (these plans are to 87% scale of the other plans).

122. Бервуд
 (Bearwood, Berkshire, 1865-1874, apx. P. Kepp).



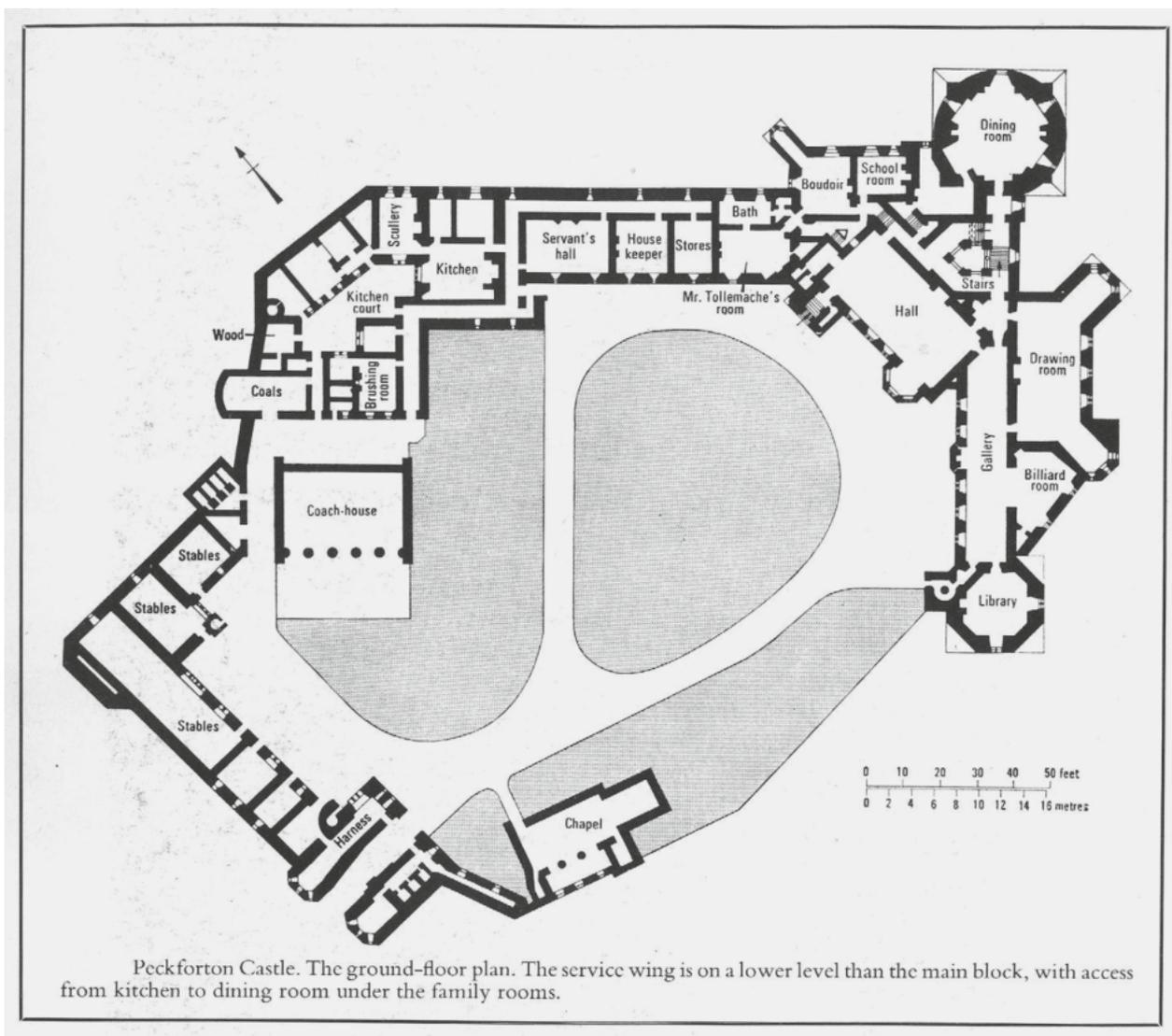
Brodsworth Hall. The ground-floor plan.

123. Бродсворт, Йоркшир
(Brodsworth Hall, Yorkshire, 1861-1870, арх. Казентини).

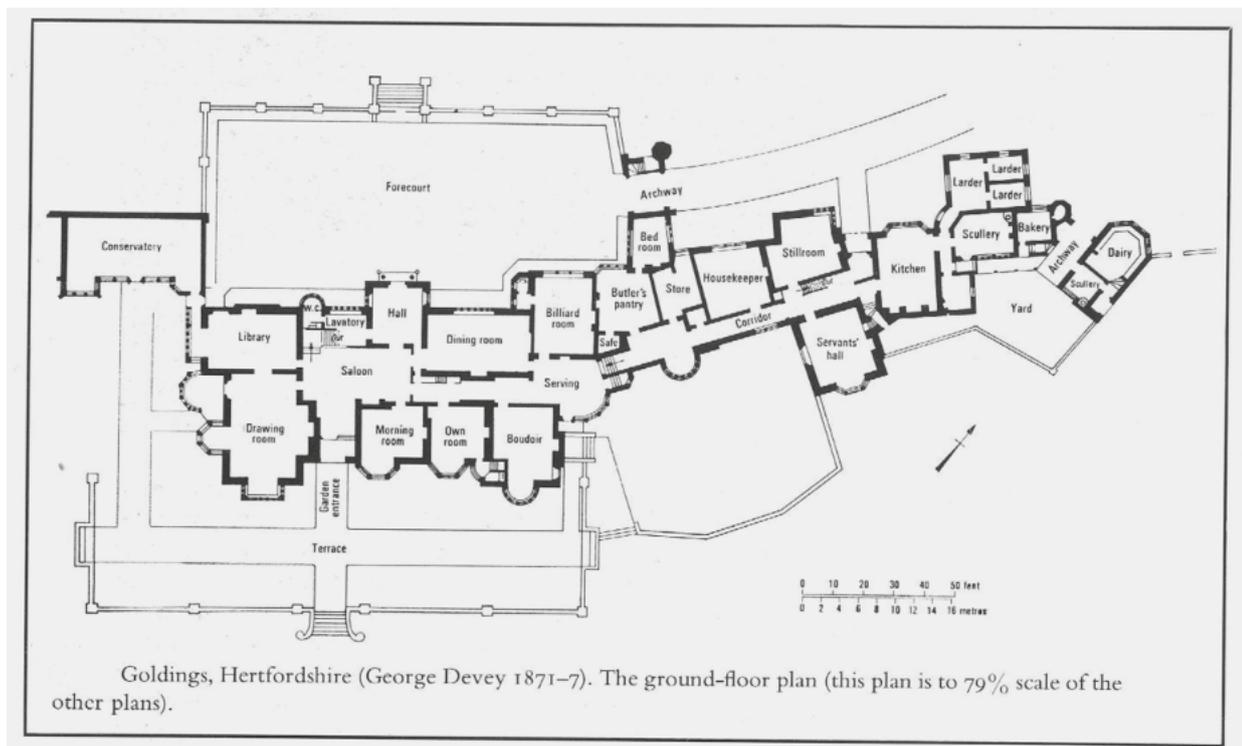


Shadwell Park. The ground-floor plan.

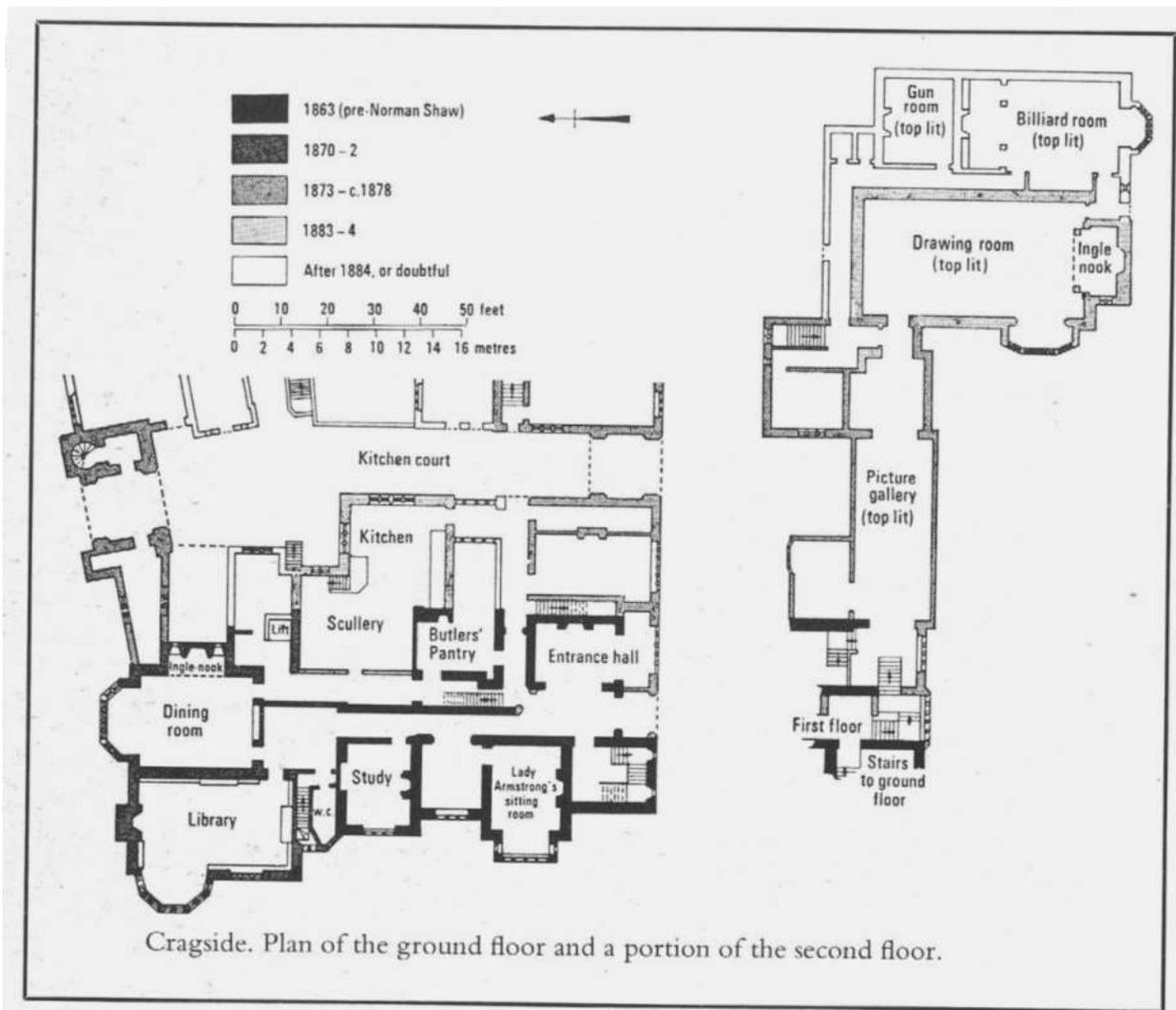
124. Шедвел парк, Норфолк
(Shadwell Park, Norfolk, 1840-1842, арх. Э. Блор; 1856-1860, арх. С.С. Теулон).



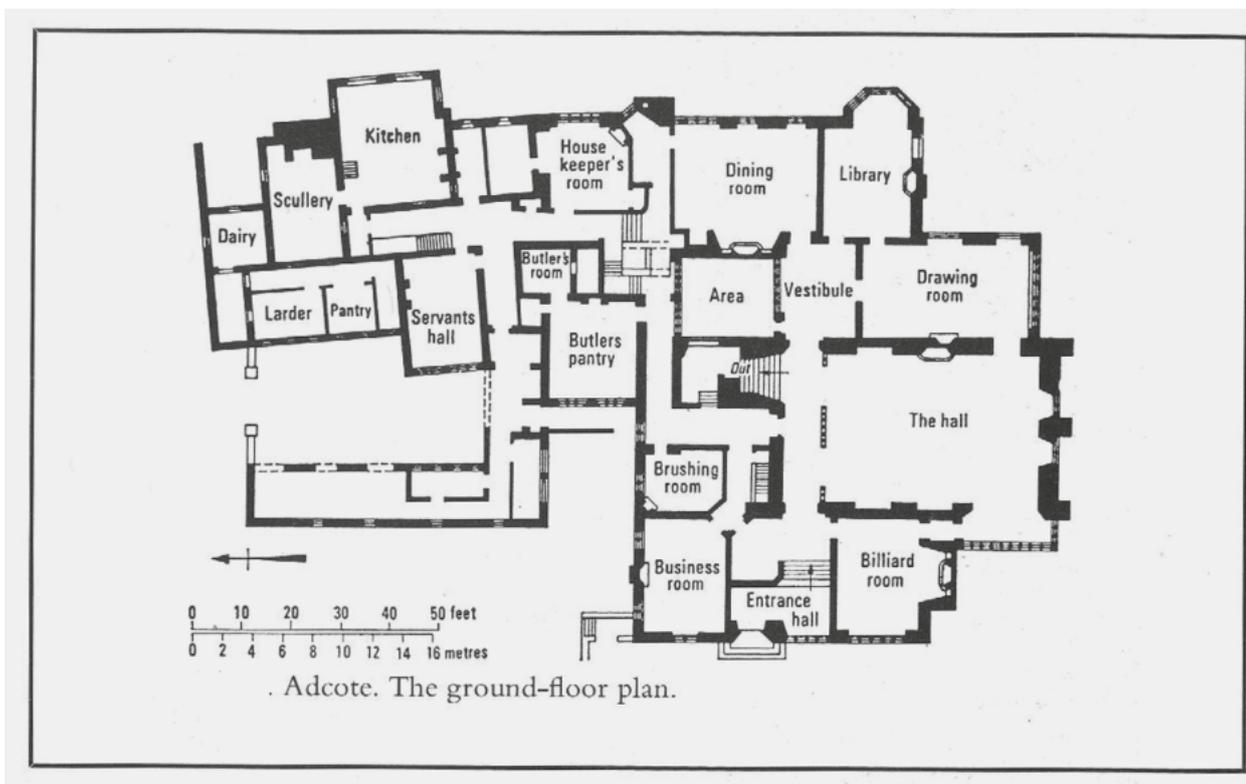
125. Пекфортон Кастрл, Чешир
(Peckforton Castle, Cheshire, 1844-1850, арх. Э.СЭЛЬВИН)



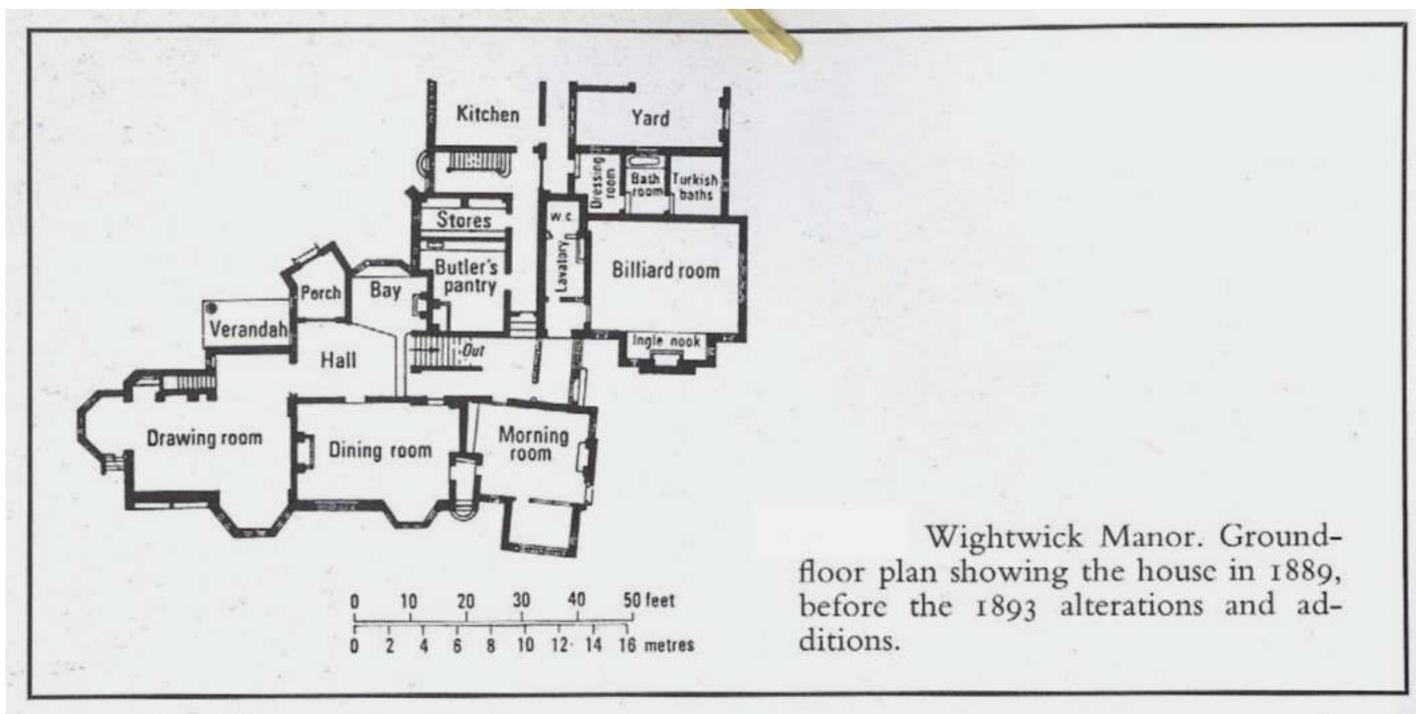
126. Голдингс в Хертфордшире
(Goldings, Hertfordshire, 1871-1877, арх. Дж.ДевИ).



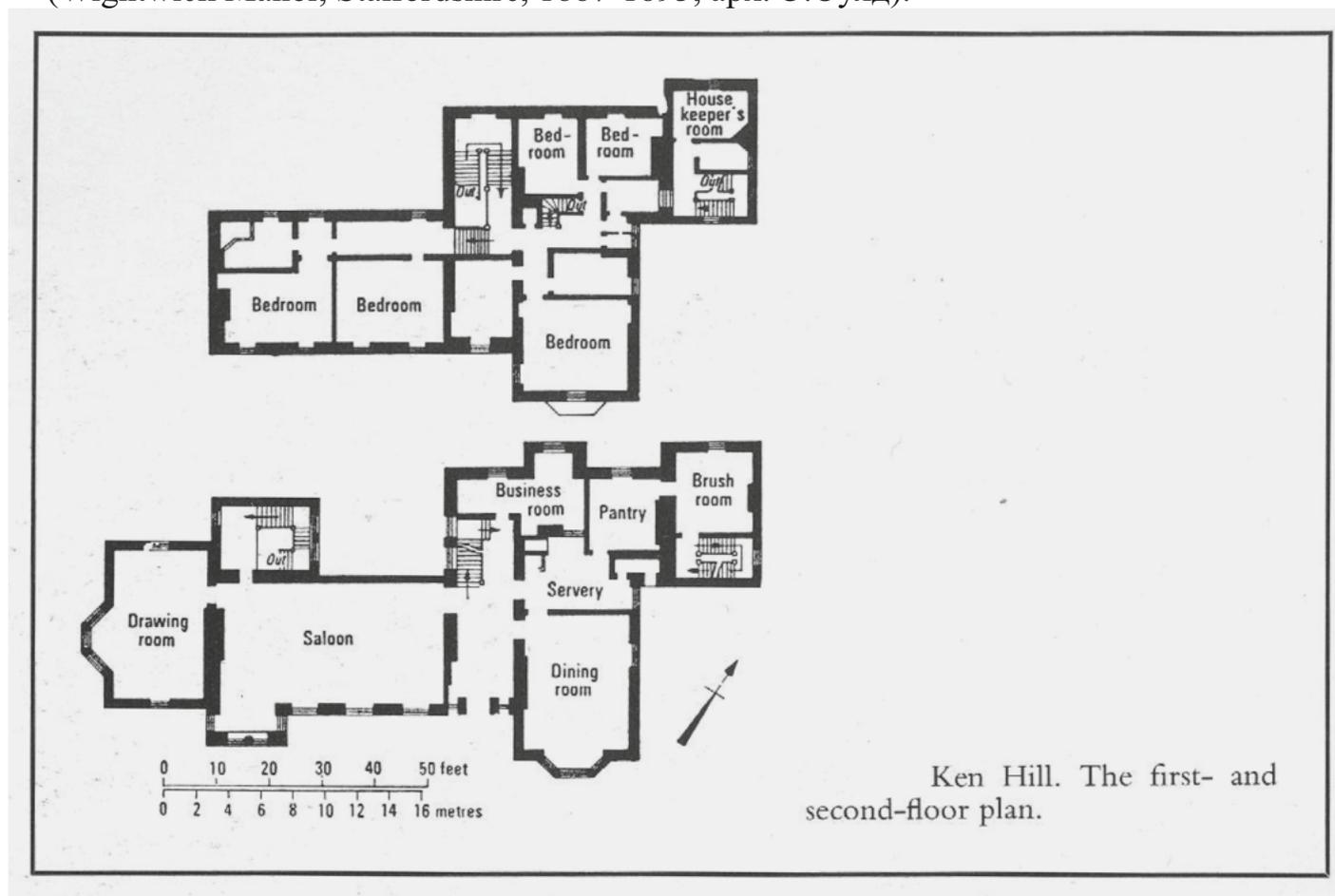
127. Крэгсайд, Нортумберлэнд
 (Cragside, Northumberland, 1869-1884, арх. Р.Н. Шой).



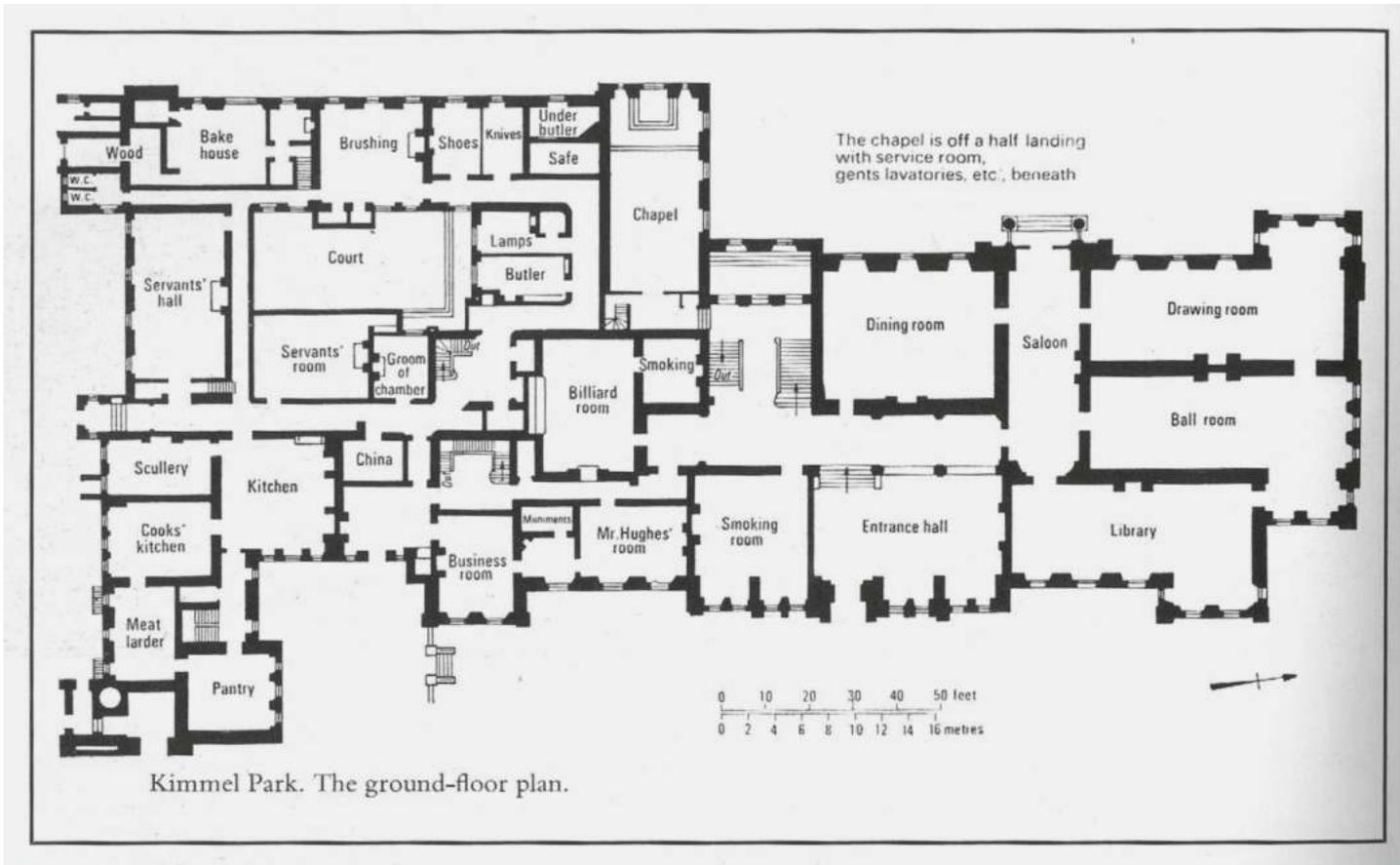
128. Эджот, Шропшир
 (Adcote, Shropshire, 1876-1881, арх. Р.Н.Шой).



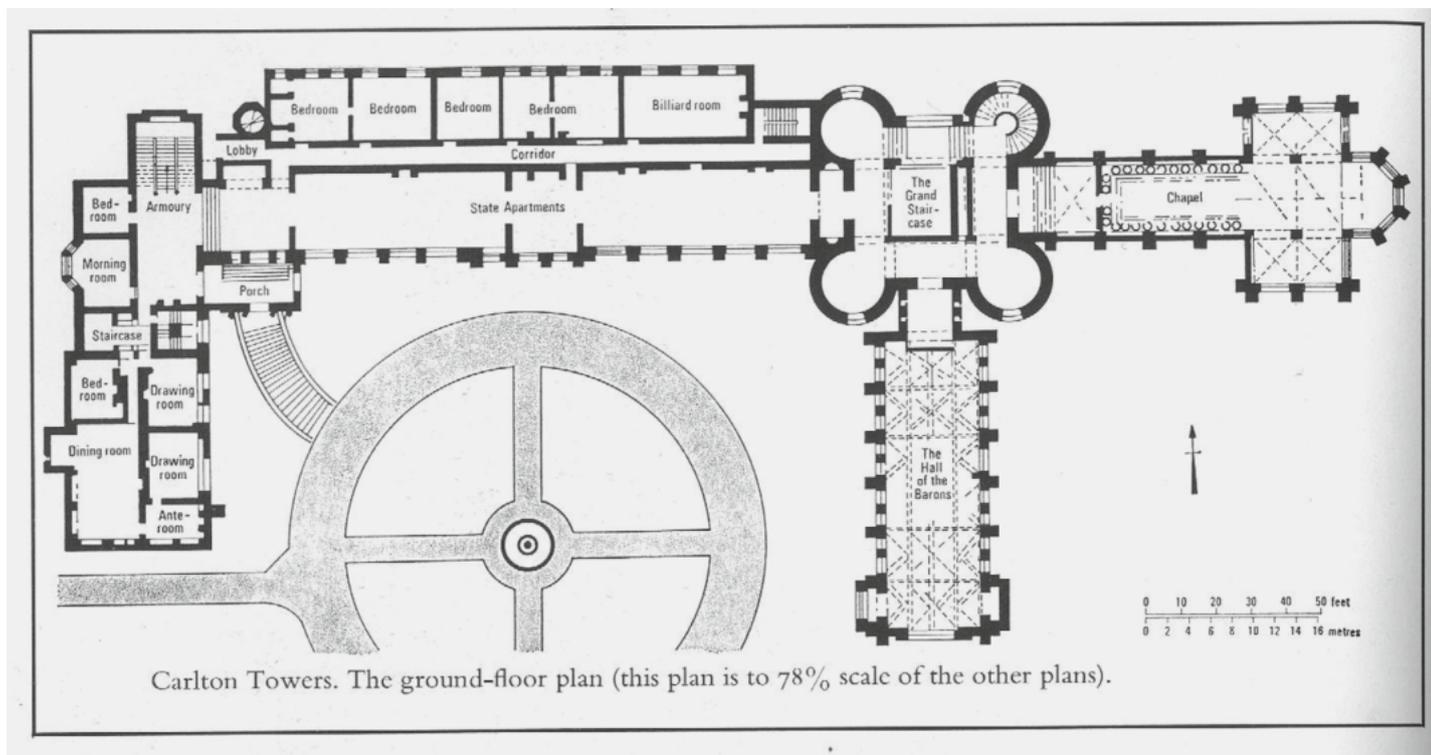
129. Уитик Мэнор
(Wightwick Manor, Staffordshire, 1887-1893, арх. Э.Оулд).



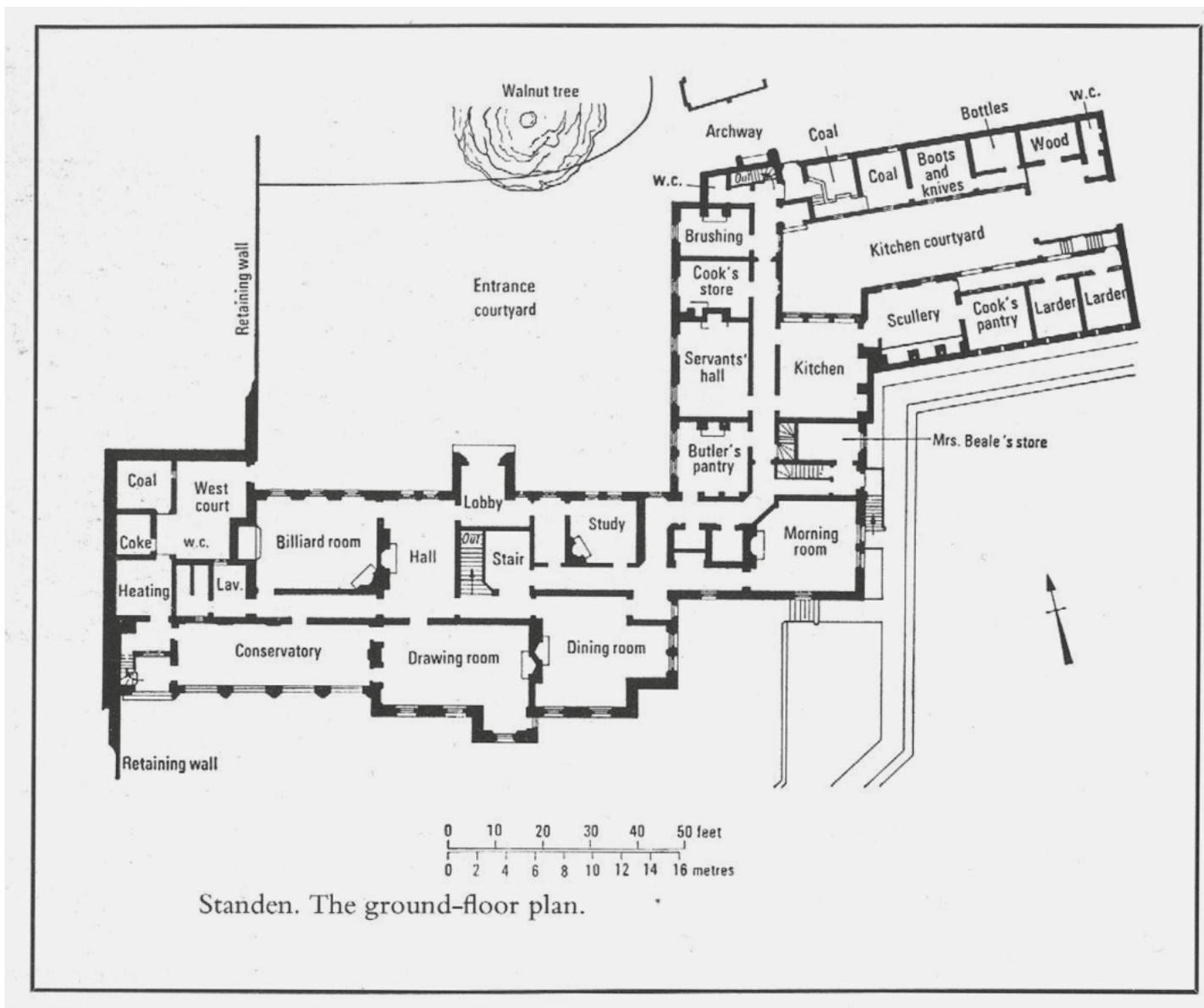
130. Кен Хилл, графство Норфолк
(Ken Hill, Norfolk, 1879-1880, арх. Дж. Стивенсон).



131. Кинмел Парк, Денбишир
(Kimmel Park, Denbighshire, 1868-1874, арх. У.Э. Несфилд).



132. Карлтон Тауэрс в Йоркшире
(Carlton Towers, Yorkshire, 1873-1875, арх. Э.Пьюджин).



133. Стенден в графстве Сассекс
(Standen, Sussex, 1891-1894, арх. Ф.Уэбб)