

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ имени М.В. ЛОМОНОСОВА
ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Полунина Наталья Дмитриевна
**«СТАРОАНГЛИЙСКИЕ СТИЛИ» В БРИТАНСКОЙ УСАДЕБНОЙ АРХИ-
ТЕКТУРЕ XIX ВЕКА:**

К ПРОБЛЕМЕ ТЕРМИНОЛОГИИ И СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ

Специальность 5.10.3 Виды искусства

(изобразительное и декоративно-прикладное искусство
и архитектура)

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой
степени кандидата
искусствоведения

Научный
руководитель: кандидат
искусствоведения
Соколова Мария Васильевна

Москва — 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ РАБОТЫ	4
ГЛАВА 1. МЕТОДОЛОГИЯ И ИСТОРИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ БРИТАНСКОЙ УСАДЕБНОЙ АРХИТЕКТУРЫ XIX ВЕКА. ПРОБЛЕМА ТЕРМИНОЛОГИИ НЕОСТИЛЕЙ	13
1.1. МЕТОДОЛОГИЯ И ТЕРМИНОЛОГИЯ. КРАТКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОБЛЕМЫ	13
1.2. ИСТОРИОГРАФИЯ БРИТАНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ XIX ВЕКА	33
1.2.1. ИСТОРИОГРАФИЯ БРИТАНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ XIX ВЕКА: ВЗГЛЯД СОВРЕМЕННИКОВ.....	35
1.2.2. ИСТОРИОГРАФИЯ БРИТАНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ XIX ВЕКА: НАУЧНАЯ ТРАДИЦИЯ	44
1.2.3. ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ИСТОРИОГРАФИЯ БРИТАНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ.	55
ГЛАВА 2. СТИЛИ-ПЕРВОИСТОЧНИКИ И ИХ ВОСПРИЯТИЕ. ОСОБЕННОСТИ БРИТАНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ КОНЦА XV-НАЧАЛА XVII ВВ.	60
2.1. АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ГЕНРИХА VII И ГЕНРИХА VIII: СКЛАДЫВАНИЕ ТИПОЛОГИИ УСАДЕБНОГО ДОМА.....	64
2.2. ЭПОХА ЕЛИЗАВЕТЫ I. РАСЦВЕТ ТИПОЛОГИИ PRODIGY HOUSE	79
2.2. ЭПОХА ЯКОВА I. ПРОДОЛЖЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИЙ УСАДЕБНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА	101
ГЛАВА 3. ЭЛЕМЕНТЫ «СТАРОАНГЛИЙСКИХ СТИЛЕЙ» В НЕОГОТИЧЕСКОЙ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА. СКЛАДЫВАНИЕ НЕОТЮДОРОВСКОГО СТИЛЯ.....	109
3.1. ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ НЕОГОТИКИ И РАЗВИТИЯ АРХИТЕКТУРЫ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА В «ЖИВОПИСНОМ» РУСЛЕ	109
3.2. ПРОБЛЕМА ЭКЛЕКТИЧНОСТИ РАННЕЙ НЕОГОТИКИ. ЗАРОЖДЕНИЕ НЕОТЮДОРОВСКОГО СТИЛЯ	121
ГЛАВА 4. «БИТВА СТИЛЕЙ» 1820-1840-Х ГОДОВ: ЗОЛОТОЙ ВЕК «СТАРОАНГЛИЙСКИХ СТИЛЕЙ».....	147
4.1. НЕОТЮДОРОВСКИЙ СТИЛЬ В АНГЛИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ ВТОРОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА.....	159

4.2. «АНГЛО-ИТАЛЬЯНСКИЙ» СТИЛЬ ЧАРЛЬЗА БЭРРИ КАК РАЗНОВИДНОСТЬ НЕОЕЛИЗАВЕТИНСКОГО СТИЛЯ.....	180
4.3. ФОРМИРОВАНИЕ НЕОЕЛИЗАВЕТИНСКОГО И НЕОЯКОВИАНСКОГО СТИЛЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭНТОНИ СЭЛВИНА И УИЛЬЯМА БЁРНА	193
ГЛАВА 5. «СТАРОАНГЛИЙСКИЙ СТИЛЬ» В АРХИТЕКТУРЕ ВЫСОКОВИКТОРИАНСКОГО И ПОЗДНЕВИКТОРИАНСКОГО ВРЕМЕНИ.....	210
5.1. «СТАРОАНГЛИЙСКАЯ» АРХИТЕКТУРА ВЫСОКОВИКТОРИАНСКОГО ВРЕМЕНИ	213
5.2. СИНТЕЗ «СТАРОАНГЛИЙСКИХ» ТРАДИЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ УИЛЬЯМА НЕСФИЛДА И РИЧАРДА НОРМАНА ШОУ	235
5.3. НЕОЕЛИЗАВЕТИНСКИЕ ПОСТРОЙКИ ДЖОРДЖА ДЕВИ. РАЗВИТИЕ «СТАРОАНГЛИЙСКОГО СТИЛЯ» В АРХИТЕКТУРЕ ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА	261
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	289
БИБЛИОГРАФИЯ.....	296
ИСТОЧНИКИ.....	296
ЛИТЕРАТУРА.....	300
ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРСЫ	312
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА.....	314
ПРИЛОЖЕНИЕ. ИЛЛЮСТРАЦИИ.....	316
РАЗДЕЛ I. АРХИТЕКТУРА XVI-XVII ВЕКОВ КАК ПЕРВОИСТОЧНИК «СТАРОАНГЛИЙСКИХ СТИЛЕЙ».....	316
РАЗДЕЛ II. ЭЛЕМЕНТЫ «СТАРОАНГЛИЙСКИХ СТИЛЕЙ» В НЕОГОТИЧЕСКОЙ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА. СКЛАДЫВАНИЕ НЕОТЮДОРОВСКОГО СТИЛЯ.....	369
РАЗДЕЛ III. «БИТВА СТИЛЕЙ» 1820-40 ГОДОВ: ЗОЛОТОЙ ВЕК «СТАРОАНГЛИЙСКИХ СТИЛЕЙ».....	385
РАЗДЕЛ IV. «СТАРОАНГЛИЙСКИЙ СТИЛЬ» В АРХИТЕКТУРЕ ВЫСОКОВИКТОРИАНСКОГО И ПОЗДНЕВИКТОРИАНСКОГО ВРЕМЕНИ.....	464

ВВЕДЕНИЕ. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ РАБОТЫ

Вопрос о роли эпохи историзма в мировой истории искусства является дискуссионным до сих пор, и применительно к архитектуре он приобретает особенную остроту. Архитектура историзма – явление двойственное, как и эпоха, в которую она была создана. Уже в самом XIX веке она дала почву для многочисленных дискуссий, она подвергалась критике современников, причём критике достаточно жёсткой. В дальнейшем архитектура историзма рассматривалась архитекторами и критиками XX века как пример того, что должно быть отвергнуто как противовес искусству модернизма. «Настоящая причина того, что неоготику так сильно отвергали, состоит в том, что она создала крайне мало произведений, на которых наш взгляд мог бы отдыхать, не испытывая боли», – отмечал в 1928 году Кеннет Кларк¹. Однако, как и любое другое явление в мировой истории, архитектура историзма не может быть оценена однозначно положительно или однозначно отрицательно, и именно в силу своей неоднозначности она требует вдумчивого комплексного исследования.

Процесс изучения архитектуры историзма существенно осложняется тем фактом, что историзм как таковой не является *стилем*. Этот термин, наряду с более негативным по коннотации термином «эkleктика», обозначает общую тенденцию архитектуры XIX века – постоянное обращение к архитектурным стилям прошлого, включающее в себя (и это, в сущности, является главной характеристикой архитектуры XIX века) не просто цитирование отдельных элементов и творческую интерпретацию, а полноценное «возрождение» этих стилей. Архитектуроведение как наука зародилось во многом как ответ на запросы времени и развивалось параллельно с развитием архитектуры

¹ Clark K. The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste. London: Penguin (Pelican) 1964. P. 7.

историзма, и структуризация и типологизация архитектуры была необходима не только для того, чтобы изучать её, но и для того, чтобы её должным образом воспроизводить.

Архитектура историзма весьма неоднородна – так же неоднородна, как и источники, на которые она опирается. Именно поэтому в её рамках выделяют специфические стили, основанные на каком-либо конкретном первоисточнике – неоготика, неоренессанс, необарокко и т. д. В научной литературе они получили название «неостили» – термин, который будет более подробно рассмотрен в нашем исследовании в теоретико-методологической главе. При этом архитектура историзма интересна именно тем, что к тем или иным неостильям обращались осознанно, и многие из их обозначений широко использовались уже современниками. Тем не менее, нельзя утверждать, что все существующие неостили уже досконально изучены, а проблема их классификации полностью решена. Зачастую неостили тесно переплетаются между собой, и даже осознанный подход современников в некоторых случаях только вносит дополнительную путаницу, поэтому проблематика неостилей представляет большой исследовательский интерес.

Предметом исследования диссертационной работы является проблематика развития различных неостилей в британской архитектуре XIX века, и, в частности – неостилей, первоисточником для которых стали постройки XVI-начала XVII веков. При том, что неоготический стиль в британской архитектуре этого времени можно считать магистральным, ряд других стилей, основанных на архитектуре эпохи Тюдоров и ранних Стюартов, оказал большое влияние на всю историю развития британской архитектуры в целом, дав, в свою очередь, почву для формирования яркого национального стиля, уже в меньшей степени основанного на стилях прошлого.

Объектом исследования, в свою очередь, являются памятники британской усадебной архитектуры XIX века – их фасады, интерьеры, планировка,

служебные постройки, а также предварительные проекты, и архивные фотографии и изображения несохранившихся, но важных для исследования построек. Кроме того, объектом исследования являются и источники XIX века, включающие в себя и критику, и строительные руководства, и документы, связанные с процессом строительства. При этом **географические рамки исследования** не ограничиваются Британией, так как мы коснемся нескольких памятников, построенных британскими архитекторами за пределами Великобритании (в частности, во Франции и в Крыму). Усадебная архитектура XIX века представляет собой отдельный феномен с точки зрения истории архитектуры и истории стилей. Сам жанр усадебного дома диктует свои правила, меняющиеся в зависимости от эпохи, и способствует развитию тех или иных неостилей, наиболее подходящих для этого жанра в конкретный период – тем более, историзм с его стилистическим многообразием предоставляет для этого весьма благодатную почву. В итоге искусствоведческая сторона исследования усадебной архитектуры XIX века оказывается тесно сопряжена с историко-социологической, и при её анализе возникает необходимость учитывать многие аспекты, казалось бы, далёкие от проблемы стиля. На первый план выходит вопрос о роли личности архитектора и заказчика, общественного запроса, практических соображений и индивидуальных пожеланий. В итоге каждое поместье XIX века представляет собой уникальный вариант интерпретации того или иного стиля, что, с одной стороны, осложняет их систематизацию, а с другой – даёт полное право оспорить тезис о том, что архитектура XIX века лишена уникальности и архитектурных достоинств. Именно в усадебной архитектуре стили, подражающие архитектуре времён Генриха VIII, Елизаветы I, Якова I, получили своё наиболее яркое выражение, поэтому памятники усадебной архитектуры были выбраны в качестве предмета исследования в данной диссертационной работе.

Хронологические рамки основной части работы открываются концом XVIII века – периодом, когда в британских усадебных домах впервые начали

использоваться конкретные мотивы тюдоровской архитектуры, и заканчиваются 90-ми годами XIX века, когда британская усадебная архитектура уже сама по себе, как жанр, начала клониться к упадку. При этом исследование теоретических предпосылок формирования изучаемых нами неостилий захватывает и конец XVII, и начало XIX века. Подобный подход к хронологическим рамкам нельзя в полной мере назвать новым: так, ещё Чарльз Локк Истлейк ведёт непрерывную линию от елизаветинской эпохи и, собственно, до 1872 года – времени публикации его фундаментального труда «История неоготики». Тем не менее, утверждать о новизне выбранных нами хронологических рамок позволяет тот факт, что неостили, основанные на архитектуре XVI-начала XVII веков (называемые в историографии «тюдоровским», «елизаветинским», «яковианским» и т. д.), отсчитываются, как правило, с 1820-30-х годов. Более ранние памятники, относящиеся к рубежу XVIII-XIX веков и первой четверти XIX века, в нашей работе в этом контексте рассматриваются впервые, – при том, что элементы тюдоровской архитектуры можно наблюдать уже в самых ранних памятниках, традиционно относимых к неоготике, таких, как знаменитый Строберри-хилл. Кроме того, Истлейк не выделяет неотюдоровский стиль из общего неоготического русла; в данной же работе неотюдоровский стиль рассматривается именно как отдельное явление.

Актуальность выбора темы объясняется следующими причинами:

- отсутствием единой терминологии и чёткой классификации этих стилей вкупе со сравнительно малой степенью их изученности;
- остро стоящей в науке задачей выработать методологическую основу для исследования столь сложного и разнообразного материала;
- общей необходимостью расширить и углубить исследования в области архитектуры историзма, которая до сих пор в достаточной мере не охвачена вниманием специалистов.

Таким образом, **основная цель** нашего диссертационного исследования – на основе представленного материала (британской усадебной архитектуры

XIX века) выработать терминологическую и методологическую основу исследования неостилей, основанных на английской архитектуре XVI-начала XVII веков, и при помощи исторического исследования доказать применимость разработанной нами системы. Для этого необходимо выполнить следующие **задачи**:

- проследить пути развития этих стилей с момента их зарождения ещё в рамках ранней неоготики, и до того момента, когда они постепенно теряют свою популярность и сходят со сцены;
- разработать наиболее корректную терминологическую систему и обосновать её применимость, а также выработать наиболее подходящую методологию для исследования данной темы;
- уточнить стилистическую дефиницию спорных памятников британской усадебной архитектуры XIX века, используя выработанные нами термины и методы.

Методологическую основу исследования составляет комплексный подход к памятникам, который сочетает типологический и сравнительный анализ с широким привлечением культурно-исторического контекста, а также элементов социологического анализа. Важную роль в формировании неостилей в архитектуре XIX века играет изменение общественных настроений, распространение в обществе новых знаний и идей, поэтому важную часть историографии составляют публикации современников: первые исследования английской средневековой архитектуры (труды Дж. Картера, О. Пьюджина-ст., Т. Рикмана), критические и философские труды О. У. Н. Пьюджина и Дж. Рёскина, практические руководства Р. Брауна и Р. Керра, переписки и газетные статьи. Важнейшую роль в методологической базе играет формально-стилистический разбор, что напрямую связано именно со спецификой неостилей, ретроспективных по своей сути. Проблема систематизации вторичных стилей, которая до сих пор ещё не приведена к единому знаменателю и является пред-

метом научных дискуссий, также оправдывает применение формального метода, так как стилевые определения одних и тех же памятников в разных источниках могут существенно различаться. Кроме того, исследование памятников, относящихся к вторичным стилям, автоматически подразумевает предварительное исследование стиля-первоисточника, а также дополнительного корпуса литературы, позволяющего прояснить степень изученности и понимания стиля-первоисточника архитектором XIX века и его современниками. Таким образом, как было указано выше, исследование имеет чрезвычайно широкий хронологический охват (в нём рассматриваются памятники, начиная с конца XVIII века и заканчивая 1880-1890-ми годами; кроме того, английская архитектура XVI-XVII веков также становится предметом тщательного рассмотрения).

В ходе исследования был собран и проанализирован большой объём архитектурного и фактологического материала, вычленены основные критерии, позволяющие отнести ту или иную постройку к тому или иному вторичному стилю, очерчен круг основных, наиболее значимых памятников, в том числе малоизученные и провинциальные памятники, многие из которых не освещены в достаточной мере в зарубежной историографии, и не являлись предметом изучения отечественных специалистов. Прделанная работа позволяет переосмыслить проблему классификации «вторичных стилей» в английской архитектуре XIX века и приблизиться к решению сопутствующей терминологической проблемы, в особенности – в русскоязычной литературе, что составляет **теоретическую ценность** данного исследования. **Практическая ценность**, в свою очередь, обуславливается социально-экономическим аспектом проблемы: большая часть английских усадеб сейчас находится в руках частных владельцев и содержится за счёт туристического потока, поэтому поддержание интереса публики и научного сообщества к усадьбам является в буквальном смысле вопросом сохранности исторического наследия. **Научная новизна работы** состоит в том, что означенные «вторичные стили» впервые как

в русскоязычной, так и в англоязычной историографии подробно рассматриваются как отдельное цельное явление в истории английской архитектуры, со своей терминологией, внутренней классификацией и сложной историей развития. Кроме того, в данной научной работе впервые в отечественной историографии столь подробно рассматривается именно первый, довикторианский этап развития «староанглийских стилей», благодаря чему более ясно, конкретно и подробно выясняются истоки этого явления. К исследованию были привлечены архивные материалы (рисунки, проекты, переписки, счета), ранее не публикуемые в научной литературе.

На защиту выносятся следующие положения:

- «Староанглийские стили» – это отдельный феномен британской архитектуры XIX века, сильно повлиявший на историю развития типологии британского усадебного дома, и на историю стилей в британской архитектуре в целом. При этом история развития «староанглийских стилей» наглядно отражает общие тенденции архитектуры историзма и их эволюцию на протяжении десятилетий;
- Хронологию «староанглийских стилей» можно отсчитывать уже с конца XVIII-начала XIX веков, так как уже в это время элементы архитектуры XVI-XVII веков активно использовались в рамках неоготики. Подобное расширение хронологии позволит более конкретно рассмотреть истоки «староанглийских стилей», причины и этапы их формирования;
- Употребление термина «Old English Style/Styles» («староанглийский стиль/стили») возможно расширить, применив ко всем «вторичным стилям», основанным на английской архитектуре XVI-начала XVII веков, как цельному явлению. Однако отдельные термины «неотюдоровский», «неоелизаветинский», «неояковинский» вполне применимы в тех конкретных случаях, когда стилистическая дифференциация возможна и необходима.

- Для наиболее полного исследования «староанглийских стилей» в английской архитектуре XIX века в исследовании предлагается разработка системы не только стилистической, но и хронологической дифференциации, а также выработка метода рассмотрения каждого из выделяемых неостилей и хронологических этапов для более чёткого и наглядного выявления их специфики. Указанная система включает в себя выделение каждого из ранневикторианских «староанглийских стилей» как отдельного явления и трактовку «староанглийского стиля» поздневикторианского времени уже как единого явления с большим количеством ответвлений, объединённых, тем не менее, рядом общих черт, характерных для этого стиля и этой эпохи в целом.

Структура диссертации определена вышеозначенными целями и задачами исследования. Работа состоит из введения, теоретико-методологической главы, в которой выделяются методологический и историографический разделы, главы, включающей в себя анализ архитектуры XVI-начала XVII веков как первоисточника, и трёх глав, посвящённых, собственно, архитектуре XIX века. Третья глава посвящена подробному описанию раннего этапа складывания «староанглийских стилей»; в двух подразделах освещаются соответственно теоретические предпосылки и первые прецеденты применения элементов английской архитектуры XVI века в рамках неоготики. Специфика выбранного методологического подхода обуславливает длинную преамбулу перед переходом непосредственно к изучению архитектуры XIX века; подробное объяснение предпосылок складывания «староанглийских стилей» в исследовании методологически оправдано тем, что глубокое исследование материала, относящегося к предшествующему периоду, позволяет выявить и объяснить многое в специфике архитектуры XIX столетия. Четвёртая глава раскрывает проблематику этапа максимального стилистического расслоения ранневикторианской архитектуры и, в соответствии с действительной ситуацией в архитектуре 1820-1840-х годов, делится на два подраздела, отдельно рассматривающих неотюдоровский и неоелизаветинский стили, так как на данном этапе

они развиваются друг от друга совершенно обособленно. Пятая глава посвящена высоковикторианскому периоду, который характеризуется расцветом викторианской культуры, однако для неотюдоровского и неоелизаветинского стилей становится кризисным; памятники и явления, описанные в этой главе, носят во многом кризисный и упадочный характер. В ней же описывается процесс формирования синтетического «староанглийского стиля» и выводятся его специфические черты, позволяющие говорить о его существовании и его доминировании на территории Британии в последней четверти XIX века, а затем – и в начале XX века.

ГЛАВА 1. МЕТОДОЛОГИЯ И ИСТОРИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ БРИТАНСКОЙ УСАДЕБНОЙ АРХИТЕКТУРЫ XIX ВЕКА. ПРОБЛЕМА ТЕРМИНОЛОГИИ НЕОСТИЛЕЙ

1.1. МЕТОДОЛОГИЯ И ТЕРМИНОЛОГИЯ. КРАТКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОБЛЕМЫ

Формирование полноценного научного инструментария невозможно без глубокого изучения и формирования чёткой дефиниции основных понятий, используемых в данной научной работе. Речь идёт прежде всего о ключевом для исследования понятии «стиль», а также о более частных понятиях «национальный стиль» и «неостиль». Исходя из дефиниций, которые будут даны им в теоретико-методологической главе, будут сформулированы и другие термины, в частности, наименования стилей, которыми мы будем пользоваться на протяжении всего исследования.

Уже в античности предпринимались первые попытки классификации различных видов искусства. Начиная с позднего Ренессанса, термин «стиль» возникает в трактатах об искусстве как содержательный термин, отражающий некую эстетическую категорию. К XVIII веку он становится общеупотребительным, и тем очевиднее становится множественность значений этого термина, которую отмечает в «Лекциях об эстетике» Георг Вильгельм Фридрих Гегель. Дискутируя со своим современником, Карлом Фридрихом фон Румором, который определял стиль как набор характеристик произведения, напрямую продиктованный «внутренним требованием материала», Гегель предлагает расширить понятие стиля с учётом внутренних законов не только материала, но и вида искусства и жанра, к которому относится произведение. Гегель даёт понятию «стиль» следующую исчерпывающую дефиницию: «способ художественного воплощения, который столь же подчиняется условиям, диктуемым материалом, сколь и соответствует требованиям определенных видов

искусства и вытекающим из понятия предмета, законам»². Вместе с тем Гегель формулирует ещё один важный тезис: искусство находится в непрерывном развитии и регулярно проходит стадии роста, расцвета и угасания, и каждой эпохе, каждому из этапов в развитии искусства соответствует свой стиль, отражающий «дух народа» («Volksgeist») и «дух времени» (при этом аналогичный термин «Zeitgeist» Гегель не использует, предпочитая ему выражение «der Geist seiner Zeiten»³). Сами стили, которые он выделяет, весьма абстрактны и далеки от современных представлений, и соответствуют его тезису об этапах роста, расцвета и угасания в искусстве: этапу роста соответствует «строгий стиль», этапу расцвета – «идеальный стиль», а этапу упадка – «приятный стиль»⁴, в качестве примера которого Гегель приводит как эллинистическую скульптуру, так и немецкую позднюю готику.

Понятие «стиль» в значении, близком к современному, было введено в научное искусствознание Иоганном Иоахимом Винкельманом, использовавшим его для анализа стилистических изменений в искусстве древней Греции⁵. Постепенно на протяжении XIX века в научное искусствознание входят термины, соответствующие тем или иным стилям эпохи (в понимании, близком к гегелевскому; Эрнст Гомбрих в своём эссе «Стиль» отмечает, что «искусствознание XIX века в значительной степени может быть описано как попытка избавиться от наиболее смущающих черт гегелевской метафизики, не принося в жертву его объединяющее видение»⁶).

² Гегель Г. В. Ф.; Под редакцией А. Деборина и Д. Рязанова. Том XIII: Лекции по эстетике. Книга вторая / перевод Б. Г. Столпнера; Академия наук СССР, Институт философии. — Москва: Государственное социально-экономическое издательство, 1940. С. 302.

³ Magee G. The Hegel Dictionary. London: A&C Black, 2010. P. 262.

⁴ Гегель Г. В. Ф.; Под редакцией и с предисловием Мих. Лифшица. Эстетика: В четырех томах. Том третий : Лекции по эстетике: Часть третья. Система отдельных искусств. Москва: Искусство, 1971. С. 10-12.

⁵ Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения. Санкт-Петербург: Алетейя. 2000.

⁶ Gombrich E. Style // Preziosi D. The Art of Art History: A Critical Anthology. Oxford: OUP Oxford, 2009. P. 129.

Так в искусствознании закрепились термины «готика», «барокко», «рококо», в процессе изучения и переосмысления утратившие свою первоначально негативную коннотацию. Франц-Теодор Куглер выдвинул уже полноценную концепцию истории искусства как истории стиля, понятого как инструмент исчерпывающей систематизации фактографического материала⁷. Готфрид Земпер в своих работах, и прежде всего в фундаментальном двухтомном труде «Стиль в технических и тектонических искусствах, или Практическая эстетика» (1860-63 гг.), уточнил понятие стиля и подошёл к нему с максимально практической, можно даже сказать, математической точки зрения, пытаясь вывести единую формулу складывания стиля и определить ведущие силы стилистической эволюции. Формула стиля, которую Земпер приводит в своей статье «Набросок системы сравнительной теории стилей», имеет следующий вид:

$$J = F (x, y, z \text{ и т. д.}),$$

где J – это конечный результат (собственно, стиль); x, y, z и т. д. – «те разнообразные влияния, действующие совместно в каком-либо направлении или <...> действующие независимо друг от друга», то есть, разнообразные признаки и аспекты стиля; а F – это «взаимные влияния и зависимости» этих аспектов, то есть условия, при которых они взаимодействуют, образуя единый новый стиль⁸.

Изучение феномена стилей в XIX веке приводит к возникновению и развитию дискурса о том, что именно является движущей силой эволюции стилей и эволюции искусства в целом. Сложившееся под влиянием позитивистской

⁷ Куглер Ф. Т. Руководство к истории искусства. Пер. с нем. Е.Ф. Корша. 4-е изд., обраб. Вильгельмом Любке. М.: К.Т. Солдатенков, 1869-1870.

⁸ Земпер Г. Практическая эстетика. М.: Искусство, 1970 г. С. 102.

философии представление Земпера о том, что определяющим фактором в развитии искусства является технический прогресс, можно считать более чем логичным отражением свойственного его времени оптимизма и веры в поступательное, прогрессивное движение человечества вперёд. Алоис Ригль, влиятельнейший искусствовед конца XIX-начала XX вв. и один из основоположников венской школы искусствознания, противопоставляет материалистической позиции Земпера представление о «художественной воле» («Kunstwollen») как главной движущей силе искусства⁹. При том, что корни концепции Ригля также во многом лежат в позитивистской философии, и он также представляет историю искусства как историю непрерывного поступательного развития, он отказывается от культурно-исторического подхода, объясняющего развитие искусства исключительно внешними факторами (научно-техническим прогрессом, социальными переменами и т. д.) и концентрируется на внутренних закономерностях искусства, внутренней жизни форм. Под «художественным стилем» Ригль понимает целостность, сформированную взаимоотношениями между «оптической» и «осязательной» трактовкой формы, меняющимся от эпохи к эпохе, и названия стилей, применимые прежде всего к орнаментам, у него определяются этими взаимоотношениями: «геометрический стиль», «геральдический стиль», «арабесковый стиль». Как отмечает Ганс Зедльмайр, в понимании Ригля группы предметов, относящихся к какому-либо стилю, группируются вокруг неких усреднённых умозрительных образцов, представляющих собой «чистый стиль»; таким образом, как весьма точно формулирует Зедльмайр, «стиль – это не класс, но идея»¹⁰. Понятие художественной воли же становится той переменной, которая позволяет объяснить изменения формы, не поддающиеся объяснению материалистическими причинами. Зедльмайр, опираясь на более раннюю интерпретацию, отмечает, что теория художественной воли Ригля – это «новое объяснение стиля»¹¹.

⁹ Riegl A. Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin: Siemens, 1893. P. 20.

¹⁰ Зедльмайр Г. Искусство и истина. Санкт-Петербург: Аxioma, 2000. С. 41.

¹¹ Там же. С. 42.

Наряду с Риглем, одним из главных теоретиков искусства, определивших и развивших понятие «стиль» в искусствознании XX века, стал Генрих Вёльфлин, создатель «формального метода» изучения произведений искусства. Вёльфлин отмечает двойственную природу понятия «стиль» и существование как индивидуального стиля, так и обобщённого стиля, присущего «школе, стране, племени»¹²; этот тезис во многом созвучен одному из тезисов Гегеля, приведённых нами выше. Вёльфлин в целом развивает многие из гегелевских тезисов и понятий; он размышляет на тему того, что и по каким признакам можно считать национальным стилем или стилем эпохи – здесь вполне уместно вспомнить гегелевские «*Volksgeist*» и «*Geist der Zeiten*». По словам Вёльфлина, «различные эпохи порождают различное искусство, характер эпохи перекрещивается с национальным характером. Нужно сначала установить, много ли устойчивых черт содержит стиль, и лишь после этого его можно объявить национальным стилем в собственном смысле слова»¹³. Тезисы Вёльфлина о стиле подтверждаются исследованием произведений искусства Ренессанса и барокко (при этом барокко рассматривается не как искусство периода упадка после Ренессанса – взгляд, характерный для историографии XIX века, – а как самостоятельный стиль, равный Ренессансу по значимости): Вёльфлин анализирует в произведениях черты, присущие индивидуальной манере конкретного художника, художественной школе определённой страны и искусству определённой эпохи в целом. В итоге на примерах понятий «индивидуальный стиль», «национальный стиль» и «стиль времени» Вёльфлин выводит общее определение понятия «стиль»: для него стиль – это прежде всего «выражение – выражение настроения эпохи и народа, с одной стороны, выражение личного темперамента – с другой»¹⁴.

Концепции Вёльфлина и Ригля нашли своё последовательное развитие в трудах историка архитектуры Пауля Франкля. Будучи учеником Вёльфлина, в

¹² Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. М.: В. Шевчук, 2009. С. 3.

¹³ Там же. С. 4.

¹⁴ Там же. С. 5.

своих более ранних трудах Франкль во многом опирался на его идеи, но при этом стремился описать историю стиля как историю единого организма в его последовательном развитии, постепенно всё больше сближаясь с представлением Ригля о «художественной воле». Для Франкля развитие стиля – это «интеллектуальный процесс, превалирующий над национальными особенностями или индивидуальной манерой мастера»¹⁵. В своей диссертации 1914 года «Этапы развития новой архитектуры» Франкль, следуя заявленной выше задаче, отказывается от использования общепринятых стилистических терминов (Ренессанс, барокко, рококо, неоклассицизм) до тех пор, пока не выявит полностью стилистическую полярность индивидуальных фаз развития архитектуры периода, который он сам обозначил как «постсредневековый».¹⁶ Общий процесс развития архитектуры этого периода он исследует, исходя из взаимоотношения категорий пространственной композиции, обработки массы и поверхности, света и цвета, а также типологии постройки и её социального назначения¹⁷. Соответственно, стиль в его понимании является общим результатом этих взаимоотношений.

Для Эрвина Панофского, выдающегося теоретика искусства и представителя иконологического метода исследования произведений искусства, история стиля – это один из корректирующих принципов интерпретации сюжета, причём относящийся ещё к доиконографическому акту интерпретации. Именно такую роль истории стиля Панофский отвёл во втором варианте иконологической таблицы, приведённой в англоязычном эссе «Иконография и иконология: введение в изучение изобразительного искусства»¹⁸. В этой таблице Панофский даёт истории стиля обобщающую и исчерпывающую дефиницию: «усмотрение вида и способа того, как при меняющихся исторических условиях предметы и события выражались посредством форм» (определение

¹⁵ Frankl P. Principles of Architectural History // Fernie E. C. Art history and its methods: a critical anthology. London: Phaidon Press, 1995. P. 156.

¹⁶ Ibid. P. 156.

¹⁷ Ibid. P. 154.

¹⁸ Panofsky E. Studies in Iconology. New York, Evanston and London: Harper&Row, 1962. PP. 14-15

дано в переводе С. С. Ванеяна)¹⁹. Труды Панофского в наибольшей степени посвящены третьему акту интерпретации – иконологическому, однако он не обходит своим вниманием и проблему стиля, которой он посвятил ряд работ, начиная с его ранних публикаций с критикой Вёльфлина, продолжая целиком посвящённой стилю лекции «Готическая архитектура и схоластика», и заканчивая тремя эссе – «Что такое барокко?», «Стиль и среда в кинофильмах» и «Идеологические предшественники радиатора Роллс-Ройс». Последнее эссе, написанное в 1962-68 годах, представляет значительный интерес и с точки зрения историографии английского искусства в целом²⁰; Панофский исследует английский национальный стиль и национальный характер примерно в то же время, что и другой немецкий исследователь, сыгравший ключевую роль в формировании историографии британского искусства – Николас Певзнер.

Во второй половине XX века одним из наиболее выдающихся теоретиков искусства, занимавшихся в том числе и проблемой стиля, был Эрнст Гомбрих. Он касается этой проблемы во множестве трудов, включая и фундаментальную «Историю искусства» 1950 года, и работы, посвящённые психологии искусства («Чувство порядка. Исследование психологии декоративного искусства», 1979 г.; «Образ и глаз. Дальнейшие исследования психологии живописного изображения», и др). Однако наиболее полным выражением его подхода к проблеме стиля может считаться эссе 1962 года «Стиль», где Гомбрих, отказываясь от следования условным категориям, выработанным его предшественниками (и прежде всего – категориям, основанным на гегельянстве), проводит самостоятельный многосторонний анализ понятия «стиль», а также размышляет о происхождении стилей и движущих силах искусства. Уже в самом начале эссе Гомбрих даёт понятию «стиль» такое определение: «Стиль – это любой характерный, а потому узнаваемый способ, которым совершено или

¹⁹ Ванеян С. С. Панофский, Гомбрих и смысл значения в иконологии // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства, № 1(10). С. 21-43.

²⁰ Panofsky E. The Ideological Antecedents of the Rolls-Royce Radiator // Three Essays on Style. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995. PP. 127-166.

должно быть совершено действие, или создан или должен быть создан артефакт»²¹. Однако после этого определения Гомбрих приводит примеры самого разного употребления слова «стиль», показывая, что даже то определение, которое он даёт изначально, не отражает всю многозначность этого понятия. В результате именно в применении к искусству понятие «стиль» обретает наибольшую конкретику. Гомбрих вкратце излагает историю появления общеупотребительных ныне терминов, рассматривает отношение к самому термину «стиль» на протяжении различных периодов, и, помимо всего прочего, отмечает, что только в девятнадцатом веке «в распоряжении архитекторов оказался весь репертуар «исторических стилей» – положение дел, которое сделало этот век исключительно стилистически осознанным и привело к возникновению настойчивого вопроса: каков стиль *нашей* эпохи?»²². Продолжая своё исследование феномена стиля, Гомбрих рассуждает о двух главных силах, влияющих на развитие стилей, – о техническом прогрессе и социальной конкуренции; затем анализирует различные подходы к истории искусства и истории стилей, включая как уже рассмотренные нами выше, так и современные ему критические подходы, отрицающие историю стилей как искусственный конструкт. Он объективно рассматривает «подводные камни» различных подходов и заблуждения, в которые может впасть исследователь, следующий этим подходам безоглядно, и признаёт правомерность различных позиций, отмечая безусловную важность стилистических категорий с точки зрения знаточества и атрибуции памятников искусства.²³

Приведённая выше историография в полной мере демонстрирует сложность и многозначность понятия «стиль» в искусствоведении, и вместе с тем ставит перед исследователем сложную задачу: на основе множества определе-

²¹ Gombrich E. *Style* // Preziosi D. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: OUP Oxford, 2009. P. 129.

²² Ibid. P. 131.

²³ Ibid. P. 139.

ний, каждое из которых имеет под собой рациональное обоснование, выработать то, которое в наибольшей степени отвечает целям данного конкретного исследования. Учитывая стоящие перед нами научные задачи, из всех вышеперечисленных авторов стоит выделить Панофского и Гомбриха, так как первый исследовал трансформацию стиля на английской почве, а второй обратился к проблематике стиля в XIX веке. Определение Панофского из иконологической таблицы интересно тем, что стиль в нём определяется как *выражение* чего-либо (так же, как и у Вёльфлина: *стиль – это выражение*) посредством каких-либо *форм*. В понимании архитекторов и заказчиков XIX века стиль неразрывно привязан к форме, в чём можно убедиться на примере как научных трудов, так и (возможно, даже в большей степени) практических строительных руководств. Именно поэтому определение стиля как выражения чего-либо (какой-либо идеи) посредством некоего сочетания конкретных узнаваемых форм представляется правомерным для исследования неостилей в архитектуре XIX века.

С другой стороны, по мере отхода от практики формального копирования во второй половине XIX века становится ясным, что стиль определяется не только конкретными формами; более того, и на ранних этапах развития неостилей сведение стиля исключительно к конкретным формам было бы несправедливым. В связи с этим логично обратиться к определениям Ригля и Франкля, для которых стиль определяется характером *взаимоотношений* различных аспектов. Действительно, при том, что в архитектуре XIX века очень большое внимание уделяется формам, не менее значимым является характер интерпретации и применения этих форм, их согласованность и сочетаемость, работа с планировкой, композицией, пространством, светом, орнаментом, соответствие (или же несоответствие) форм назначению здания. Особенно значимыми для определения того или иного стиля эти категории становятся ближе к концу XIX века, когда на смену узнаваемым «историческим» формам

приходят новые, не опирающиеся напрямую на исторические образцы и относимые к тем или иным стилям, скорее, в соответствии с узнаваемой внутренней логикой, интерпретацией и характером взаимосвязи этих форм. Тем не менее, и неостили первой половины XIX века не сводятся просто к бездумному копированию ранее существовавших архитектурных элементов; каждый из них имеет свои индивидуальные особенности, выявляемые другими методами, помимо чистого формального анализа.

Таким образом, для понимания стиля в архитектуре XIX века можно трактовать понятие «стиль» как *выражение* какой-либо *идеи или феномена* (опять же, согласимся с утверждением Ригля: стиль – это *идея*) в виде *достаточно узнаваемого, и благодаря этому поддающегося выделению и систематизации, сочетания форм и взаимосвязей между ними*. Давая стилю такое определение, мы отмечаем, что это понятие в контексте нашего исследования является прежде всего научным конструктом, однако так как XIX век – это время, когда для архитекторов и заказчиков становится нормальным подходить к архитектуре с позиции знаточества, то нет ничего противоречивого в том, что научный конструкт используется ими вполне осознанно.

Кроме того, стоит дополнительно отметить понятие «национальный стиль», также весьма актуальное для XIX века. На тему влияния национального характера на стиль интересно рассуждал Гомбрих, приводя в пример как раз-таки условные черты английского национального характера: «Можно даже утверждать, что такие социальные ценности, как традиционная английская любовь к сдержанности, будут влиять на выбор средств и стилей в различных и отказ от демонстративности в архитектуре, от «громких» цветов в живописи, от эмоциональности в музыке. Но, несмотря на то, что в таких связях есть своя интуитивная правда, слишком легко указать на противоречие им

в грандиозной вульгарности английских ратуш викторианской эпохи, кричащих цветах картин прерафаэлитов или эмоциональности тирад Карлайла».²⁴ Действительно, нельзя не согласиться с ним в том, что «национальный характер» и уж тем более «дух эпохи», который Гомбрих разбирает в следующем абзаце своего эссе, – это во многом условные понятия. Тем не менее, эти условные понятия вполне отражали определённые социальные представления и нормы, определённые *идеи*, которые действительно влияли на процессы в искусстве, и в архитектуре в частности. Они влияли на формирование общих тенденций, которые и прослеживаются в данном исследовании. Соответственно, «национальный стиль», в соответствии с определением, сформулированным нами выше, *выражает какую-либо идею, связанную с нацией*, – национальный характер, национальную историю, национальные добродетели, и так далее.

Рассмотрим теперь понятия и термины, связанные уже непосредственно с основной проблематикой нашего исследования. Здесь наибольшую сложность для выработки научного инструментария представляет разница в терминологии, используемой в англоязычной и русскоязычной научной традиции. В англоязычной историографии, где архитектура историзма изучается уже достаточно давно и тщательно, главным термином, характеризующим архитектуру XIX века, является термин «Revivals» – «возрождения». Он чрезвычайно удобен: достаточно добавить «Revival» к любому стилистическому определению, и сразу станет ясно, что речь идёт не об оригинале, а о подражании, причём относящемся к вполне конкретному периоду – периоду господства историзма в искусстве. В русскоязычной же историографии терминологический вопрос на данный момент максимально далёк от разрешения, потому как даже терминам, уже закрепившимся в английском языке, сложно подобрать достаточно ясный, ёмкий и исчерпывающий аналог – не говоря уже о тех терминах, которые и в английской историографии до сих пор ещё недостаточно разграничены и прояснены. Традиционно проблема обозначения «вторичности»

²⁴ Gombrich E. Style // Preziosi D. The Art of Art History: A Critical Anthology. P. 137.

стиля и его принадлежности к общему направлению историзма в русскоязычной терминологии решается при помощи приставок «псевдо-» (в данной работе от этой приставки было решено отказаться в силу её негативной коннотации) и «нео-». Так, одним из наиболее часто употребляемых и прочно вошедших в отечественный терминологический словарь является термин «неоготика». Наиболее близким аналогом общему определению «Revivals», на наш взгляд, является термин «неостили», однако его сложно применить при обозначении отдельных стилей и направлений, особенно если эти направления достаточно узкие и не имеют аналогов за пределами конкретной страны – в данном случае Англии. При этом – возвращаясь к уже сформулированному нами определению стиля – можно заключить, что чем меньше в формах опоры на предшествующие исторические образцы, тем в меньшей степени этот стиль может квалифицироваться как «неостиль», так как это определение само собой подразумевает *некое возрождение уже когда-либо существовавшего стиля, осуществлённое с той или иной степенью исторической достоверности с позиции знаточества и свободы стилистического выбора*. При этом мы не будем характеризовать неостили через категорию вторичности, так как само понятие вторичности носит ярко выраженную негативную коннотацию, а в данном исследовании мы осознанно отказываемся от оценочных суждений. Термин «вторичные стили» существует в русскоязычной традиции и формально также может подходить для заявленной цели, однако в силу своей негативной коннотации он представляется нам менее объективным, чем термин «неостили», носящий более нейтральный характер.

Кроме того, специфика исследования неостилей в архитектуре XIX века подразумевает глубокое понимание стилистических особенностей более ранних памятников, служивших образцами для архитекторов XIX века. Британские исследователи, в частности, Марк Жируар и Тимоти Моул, на наш взгляд, поступают методологически правильно, начиная разговор о «подражаниях»

XIX века с подробного разбора «оригинала»²⁵. Соответственно, наше исследование также начинается с того, что мы, фактически, проходим путь викторианского архитектора на стадии изучения и сбора материала. Мы составляем собирательный образ той архитектуры, на которую впоследствии будем опираться в формально-стилистическом анализе; вычленяем характерные черты, составляем некий умозрительный универсальный образец – и вместе с тем рассматриваем то, как ровно ту же работу проделывали архитекторы и теоретики XIX века. Наша задача – понять, как они рассуждали, какие делали предположения и выводы, в какие заблуждения впадали, и как эти заблуждения могли влиять на развитие неостилей. Кроме того, на основании разбора архитектуры-первоисточника мы попытаемся понять, возможно ли в принципе свести к единому знаменателю всю архитектуру периода, который хронологически соответствует Ренессансу на континенте, а в Англии представляет собой, по сути, грандиознейший переходный период длиной практически в сотню лет. Для удобства исследования мы предлагаем ввести термин «*стиль-первоисточник*», который в данном случае будет относиться к архитектуре конца XV-начала XVII веков. В целом же определение, которое мы даём этому термину, будет звучать так: *стиль-первоисточник – это стиль, существовавший когда-либо в исторической ретроспективе и ставший основой для какого-либо неостиля в рамках архитектуры историзма.*

При том, что именно Англия считается страной, где ещё в XVIII веке впервые зародились историзм в целом и неоготика в частности, изучение неостилей в английской архитектуре сопряжено с рядом трудностей. Особую сложность представляет именно изучение стилей, основой для которых послужила английская архитектура XVI-начала XVII веков, так как она сама по себе достаточно сложна и неоднородна со стилистической точки зрения. Столь разнородный первоисточник в XIX веке породил волну не менее разнородных

²⁵ Mowl T. Elizabethan and Jacobean Style. London: Phaidon Press, 2001; Girouard M. The Victorian Country House. Newhaven and London: Yale University Press, 1979.

подражаний, которые примерно к середине века отделяются от неоготики и оформляются в несколько самостоятельных стиливых линий. При этом, несмотря на все попытки разграничить все эти разнообразные стиливые направления и дать им чёткую классификацию, исследователь в какой-то момент сталкивается с почти неразрешимой проблемой, когда в одном здании в равной мере присутствуют признаки разных стилей, казалось бы, совершенно несочетаемых между собой. Эта черта особенно характерна для раннего этапа развития неоготики, где параллельно с элементами готической архитектуры сосуществуют и элементы архитектуры других стилей; эта эклектичность преодолевается далеко не сразу.

Памятники, где один исторический стиль выдерживался бы, что называется, от и до, весьма редки и, как правило, относятся к конкретному этапу развития архитектуры XIX века. Именно ранневикторианское время характеризуется наибольшим количеством «археологически точных» (определение, закрепившееся в научном обиходе благодаря трудам Николаса Певзнера и Генри Рассела Хичкока) памятников: неороманский Пенрин-касл Томаса Хоппера, полностью неоготический Скэрисбрик-холл Пьюджина; ранние неотюдоровские постройки Энтони Сэлвина. И если при исследовании архитектуры ранневикторианской эпохи, когда в самом разгаре была знаменитая «битва стилей», разделять многочисленные неостили не только можно, но и нужно, то в архитектуре высоковикторианского и поздневикторианского времени приходится говорить скорее об элементах тех или иных неостилей; становится всё сложнее найти образец архитектуры, выдержанный строго в стиле готики или необарокко.

Уже в высоковикторианское время увражное подражание историческим стилям сменяется их творческим переосмыслением, приспособлением к современным нуждам и созданием особой синтетической викторианской эстетики, характерной и узнаваемой. Если сравнивать памятники ранневикторианского и высоко- или поздневикторианского времени, то будет предельно очевидно

изменение отношения к стилю-первоисточнику, сдвиг от увлечения самим стилем как экзотизмом, от попыток его изучить и воспроизвести максимально близко к оригиналу, в сторону, многоцветья, разнообразия материалов, изобилия деталей и ориентированности на частный комфорт. Поэтому любая попытка разграничить неостили в рамках викторианской архитектуры неизбежно упирается в тот простой факт, что на определённом хронологическом этапе, – начиная уже с высоковикторианского времени, – стилистическая дифференциация становится крайне проблематичной, а то и вовсе невозможной. Всё это разнообразие в конечном итоге формирует некую общность, единый пласт викторианской архитектуры. Сколько бы ни было изобретено различных терминов для многочисленных «вторичных стилей» в её рамках, – Jacobethan («елизаветинско-яковианский»), Tudorbethan («тюдоровско-елизаветинский»), Mock Tudor («псевдотюдоровский»), Neo-Renaissance («неоренессанс»), Indo-Saracenic («индо-сарацинский»), Norman Revival («неороманский»), Italianate («итальянизирующий»), – всё это объединяется одним термином «Victorian». Соответственно, не только к каждому «вторичному стилю» в отдельности, но и к каждому хронологическому этапу XIX века – эпохе Регентства (под этим термином зачастую подразумевается не столько формальное время правления принца-регента, сколько конец георгианской эпохи в целом), времени правления Вильгельма IV, раннему викторианскому времени (с 1837 года, когда королева Виктория вступила на престол, и примерно до середины 1850-х), «Высокому» (1850-1870-е годы) и позднему (с 1880-х годов по 1901 год – год смерти королевы) требуется свой научный подход.

Большая часть терминов, применимых к неостилям, основанным на английской архитектуре XVI века, основывается на характеристиках эпох-первоисточников, и строится вокруг трёх главных хронологических обозначений: «Tudor» («тюдоровский»), «Elizabethan» («елизаветинский») и «Jacobean» («яковианский»). Каждое из этих обозначений в известной степени условно.

Понятие «тюдоровский» иногда захватывает время правления королевы Елизаветы I, что, с одной стороны, правомерно с исторической точки зрения, так как Елизавета принадлежит к династии Тюдоров, а с другой – совершенно не отражает ситуацию в искусстве. Коренные изменения, произошедшие в искусстве в эпоху Елизаветы, дают полное право отделить время её правления от того, что ему предшествовало. В частности, в архитектуре раннетюдоровского времени коренные изменения архитектурных типологий уже начались, но черты поздней готики всё ещё сохраняются, а отголоски Ренессанса носят частный характер. В елизаветинское же время приток архитектурных влияний с континента приводит к достаточно резким и заметным изменениям, и внедрение ренессансных тенденций становится более последовательным, чем ранее. Кроме того, в связи с Реформацией и аграрной революцией резко увеличивается роль светской, жилой архитектуры, в то время как культовая почти не возводится, и новые ренессансные тенденции находят широкое применение в жилом строительстве. При этом, как ни парадоксально, но отделить елизаветинскую архитектуру от яковинской уже сложнее, потому что яковинская архитектура вплоть до Иниго Джонса развивает позднеелизаветинские тенденции, только в ещё более грандиозном масштабе. О сложности этого разделения говорит даже существование термина «Jacobethan», придуманного эссеистом Джоном Бетчманом – практически кэрролловского «слова-бумажника», составленного из терминов «Elizabethan» и «Jacobean»²⁶.

Однако если терминологическая характеристика стилей-первоисточников всё же достаточно логична и понятна, то в случае с «вторичными стилями» даже в англоязычных источниках мы сталкиваемся с настоящей путаницей. Авторы используют термины «Tudor», «Elizabethan», «Jacobean» в применении к зданиям XIX века, не добавляя к ним слово «Revival» и никак не уточняя, что речь идёт о подражании – предполагается, что это будет понятно из контекста. Тимоти Моул в последней главе своей книги «Elizabethan and Jacobean

²⁶ Betjeman, J. Ghastly good taste: or, A depressing story of the rise and fall of English architecture. London: Century Hutchinson, 1986. P. 41.

Style» применяет бетчечмановский термин «Jacobethan» к постройкам XIX века, опять же, без дополнительных уточнений²⁷. Более того, к одному и тому же зданию могут применяться термины «Tudor» и «Elizabethan» одновременно – этого не избежали даже авторитетнейшие британские исследователи, в частности, Марк Жируар²⁸. Впрочем, учитывая эклектичность, которой отличаются и первоисточник, и подражание, их сложно в чём-либо упрекнуть. Более того – сам факт подобных допущений выдвигает на первый план вопрос о возможности в данном случае стилистической дифференциации как таковой.

Уже в 1870-х годах стало понятно, что определения, основанные на стилях-первоисточниках, несколько устарели, так как сама архитектура этого времени уже ушла от принципа увражного подражательства. Возникла необходимость единого термина, который бы можно было применить к синтетическому, лишённому конкретных формальных цитат, стилю поздневикторианской эпохи. Этот термин можно найти уже в «Истории готического возрождения» Чарльза Локка Истлейка – впервые он применяется по отношению к фахверковым коттеджам Уильяма Эдена Несфилда: среди весьма разнообразных стилистических определений и уточнений обнаруживается загадочное, малоинформативное и обтекаемое «Old English Style»²⁹.

Лишённый исторической точности, этот термин неожиданно поражает точностью смысловой: он буквально приводит нас к самой сути английского архитектурного ретроспективизма. Увлечение стилями национального прошлого в Англии неразрывно связано с утопическим представлением о «старой доброй Англии» – «Merrie Olde Englande», активно культивируемым в викторианское время. При этом стоит отметить, что поначалу понятие «Old English» было весьма обтекаемым – таким же обтекаемым, как и понятие «готика» в

²⁷ Mowl T. Elizabethan and Jacobean Style.

²⁸ Girouard M. The Victorian Country House.

²⁹ Eastlake C. L. A History of the Gothic Revival: An Attempt to Show how the Taste for Medieval Architecture which Lingered in England During the Two Last Centuries Has Since Been Encouraged and Developed. London: Longmans, Green, and co., 1872. P. 404.

самом раннем его значении: оно могло относиться и к неоготике, и к неороманскому стилю, и к неоелизаветинскому – словом, ко всему, что стилистически относилось к пресловутой «старой доброй Англии». Однако Истлейк впервые применяет это понятие в качестве конкретного стилистического определения, и в его трактовке определение «Old English Style» становится самым корректным и применимым по отношению к памятникам последней четверти XIX века, вызывающим в памяти зрителя не столько какой-то конкретный реально существующий первоисточник, сколько утопический образ прошлого, сформировавшийся в представлении самих викторианцев. В этом значении термин «Old English Style» закрепился в последующей научной традиции и, в силу своей универсальности, является весьма употребительным и сегодня.

Однако в данном случае мы предлагаем, с одной стороны, вернуться к старому значению понятия «Old English», а с другой стороны – сузить его, чтобы использовать для решения насущной терминологической проблемы. В основе этой идеи лежит понимание того факта, что господство представлений о «старой доброй Англии» в архитектуре началось задолго до появления термина «Old English Style» в творчестве Несфилда и труде Истлейка. В сущности, эта же идея лежит и в основе «археологически точных» стилей ранневикторианского времени, и является одной из важнейших причин их успеха. В связи с этим, а также с целью общего упрощения разговора о предмете исследования, автор данной диссертационной работы предлагает расширить поле употребления термина «Old English» на первую половину XIX века. При этом для разграничения двух разных эпох и подходов автор предлагает воспользоваться возможностью, которую предоставляет английский язык: объединить неостили первой половины века под определением «Old English StyleS». Таким образом, сохраняется возможность стилистической дифференциации внутри этого определения, а «Old English Style» поздневикторианского периода, в единственном числе, предстаёт уже как отдельное явление.

При этом в контексте данной работы, и в особенности – в применении к архитектурной ситуации во второй четверти XIX века, понятие «Old English Styles», или «староанглийские стили», сужается до неостилей, основанных на английской архитектуре XVI-начала XVII веков. Мы мотивируем это сужение тем, что именно неостили, основанные на архитектуре XVI-начала XVII веков, являлись наиболее отвечающими идеалу «старой доброй Англии» в позднегеоргианское и ранневикторианское время, и впоследствии не столько неоготика, сколько именно эти неостили легли в основу «Old English Style» Несфилда, Шоу, Уэбба и их последователей. Таким образом, это сужение, с одной стороны, позволит нам существенно упростить понимание и изложение основной темы нашего исследования, а с другой стороны – логически обозначить преемственность архитектурных явлений.

Значительного уточнения требует и русскоязычная терминология по данному вопросу. В силу узости и малоизученности данного направления в русскоязычной историографии до сих пор не устоялся единый перевод существующих англоязычных терминов. М. В. Соколова, являющаяся ведущим отечественным специалистом по этой теме, в качестве русскоязычного аналога «Tudor» или «Tudor Revival» использует термин «стиль “Тюдор”»³⁰. Эти кавычки действительно дают необходимое уточнение и подчёркивают подражательно-ретроспективную сторону стиля, однако к нему весьма сложно подобрать синтаксически аналогичные определения для «вторичных стилей», подражающих архитектуре времён Елизаветы I и Якова I. Для объединённого термина «Jacobethan» в русском языке и вовсе нет подходящего аналога.

В процессе работы над данным исследованием (в том числе при участии А. Л. Расторгуева) была предложена максимально упрощённая схема формирования русскоязычных переводных терминов для «археологически точных»

³⁰ Соколова М. В. Стиль "Тюдор" в викторианской учадебной архитектуре // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, т. 4, 2016. С. 108-116.

стилей – с использованием традиционной приставки «нео»: «неотюдоровский», «неоелизаветинский», «неояковинский». Общему названию «Old English» также представляется возможным подобрать русскоязычную кальку: «староанглийский стиль» (для синтетического направления последней четверти XIX века) / «староанглийские стили» (для краткого обозначения общей массы стилей, основанных на английской архитектуре XVI века). Следует отметить, что данные варианты терминологии и перевода не являются устоявшимися в русскоязычной научной традиции, и дальнейшие главы, посвящённые, собственно, анализу так называемых «староанглийских стилей» в английской усадебной архитектуре XIX века, призваны, в том числе, подтвердить или опровергнуть применимость подобного терминологического подхода.

Так как наша диссертационная работа в целом выстроена по хронологическому принципу, и каждый отдельный этап в истории «староанглийских стилей»/«староанглийского стиля» требует отдельного рассмотрения, возникает необходимость не только стилистической, но и хронологической дифференциации исследуемых явлений. Важной проблемой, рассматриваемой в данной работе, является проблема неоднозначности и неоднородности историзма, проблема изменения подхода к стилю-первоисточнику с течением времени. Логичным образом в работе ставится вопрос о необходимости создания соответствующей терминологической системы для того, чтобы обозначить и выделить не только сами неостили, но и хронологические этапы их развития. Попытка решения этого вопроса также будет предпринята в данной работе.

1.2. ИСТОРИОГРАФИЯ БРИТАНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ XIX ВЕКА

Архитектура XIX века в целом является весьма актуальной темой для исследования. Её стилистическая классификация всё ещё остаётся достаточно рыхлой и неуточнённой, объём материала, требующего изучения, огромен, и даже процесс её реабилитации после долгих десятилетий критики и презрительного отношения всё ещё не до конца завершён. Также, безусловно, стоит учитывать особое отношение англичан к собственной истории, бережное и трепетное, возвращаемое на протяжении многих поколений. Всё это обуславливает тот непрекращающийся интерес, с которым британские коллеги вновь и вновь возвращаются к викторианской архитектуре, публикуя всё новые труды, так или иначе касающиеся данной темы.

Историографию данной научной работы можно разделить на две больших категории: источники, современные предмету исследования и представленные самыми разными жанрами, от критики в периодических изданиях до строительных руководств, и позднейшие труды, относящиеся уже к сугубо научной традиции. Первый раздел, помимо разножанровости источников, отличается ещё и тем, что во многих из них рассматривается не только современная им архитектура. Тем не менее, важно отметить, что, изучая и анализируя архитектуру прошедших столетий, авторы XIX века проводят от неё линию к современному им периоду и формулируют вопросы, важные для развития современной им архитектуры. Именно поэтому мы считаем вполне правомочным привести в данном разделе, к примеру, труды Огастеса Пьюджина и Джона Рёскина, не посвящённые полностью архитектуре XIX века, но сыгравшие ключевую роль в её развитии. Кроме того, стоит отметить, что освещённые нами источники зачастую необъективны, а высказанные в них мнения носят весьма полярный характер. Это связано с тем, что до Чарльза Локка Истлейка, чья работа в историографии нашего исследования будет играть роль своеобразного водораздела, к архитектуре XIX века не подходили с научной

позиции. Критики и публицисты, конечно же, не ставили перед собой задачу соблюдения научную объективность, и подходили к современной им архитектуре с уже сформированной позицией, будь то восторг или беспощадное осуждение.

Именно поэтому столь принципиально отделить эти источники от научной историографии, которая открывается трудом Истлейка и последовательно развивается вплоть до настоящего времени. При том, что научные работы, посвящённые британской архитектуре XIX века, далеко не всегда отличаются объективностью – в особенности это касается ранней историографии по теме, – всех их отличает наличие конкретной научной методологии, и все они внесли безусловно важный вклад в изучение этой темы. В отдельный раздел вынесены отечественные труды по британской архитектуре XIX века и по смежным темам, однако этот раздел нельзя назвать обширным в силу недостаточной разработанности темы в русскоязычной историографии.

1.2.1. ИСТОРИОГРАФИЯ БРИТАНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ XIX ВЕКА: ВЗГЛЯД СОВРЕМЕННОКОВ

Строительство грандиозных и роскошных усадебных домов просто не могло пройти незамеченным, поэтому по каждому из памятников, которые будут рассмотрены, сохранился определённый круг документальных источников XIX века – публикации в газетах и журналах, отзывы путешественников, личные переписки. Так, при рассмотрении Харлакстона, одного из ярчайших ранневикторианских памятников в неоелизаветинском стиле, важнейшим источником является статья о визите в строящийся Харлакстон издателя журнала «Gardener's Magazine» Дж. К. Лоудона, который подробно описал то состояние, в котором находился дом в 1840 году, что позволяет прояснить ряд моментов по хронологии его строительства и представить себе проект сада именно в том виде, каким задумывал его владелец Харлакстона, мистер Грегори Грегори. При этом ни неотюдоровский, ни неоелизаветинский стили, в отличие от многих других современных им неостилей, практически не нашли отражения в трудах виднейших викторианских теоретиков искусства. Под него не было подведено никакой теоретической базы, подобной «Истинным принципам...» Пьюджина. Отношение к тюдоровской, елизаветинской и яковианской архитектуре как к первоисточнику могло очень сильно различаться, от одобрения или, по крайней мере, признания их допустимыми для копирования, до резкого и категорического неприятия, как у Огастеса Пьюджина, считавшего, что Реформация и ренессансные веяния с континента погубили истинную красоту средневековой английской архитектуры³¹.

Пьюджин был сторонником функционального подхода к архитектуре; в «Истинных принципах» он в своей излюбленной манере нападал на сторонников «живописного стиля» («пиктуреска») за то, что они жертвовали удобством

³¹ Pugin A. W. N. Contrasts, A Parallel between the Noble Edifices of the 14th and 15th centuries and Similar buildings of the Present Day. Showing a Decay of Taste. St Mary's Grange: Printed by author, 1836.

планировки в угоду изоощрённой красоте линий: такие архитекторы, как Томас Хоуп, возводили асимметричные здания с разной этажностью, сложными переходами и не всегда удобно и логично расположенными башнями. При этом, по мнению Пьюджина, неудобная симметрия так же плоха, как и неудобная асимметрия; именно принцип, согласно которому декорация подчиняется функции, он предлагает ставить во главу угла. В «Истинных принципах» и в «Апологии возрождения христианской архитектуры в Англии» Пьюджин излагает следующие положения:

- Все элементы архитектурной постройки должны иметь смысл и соответствовать своему назначению.
- Конструктивные элементы здания нельзя прятать за декорацией, их следует сделать частью общего вида, как поступали с нервюрами зодчие готической эпохи.
- Зодчий должен с уважением относиться к материалу, из которого строит; нет смысла прятать за штукатурным покрытием красоту каменной или кирпичной кладки.
- К украшениям и деталям нужно относиться с вниманием и воплощать их с великим усердием: красота заключается в малом³².

С. С. Ванеян в предисловии к русскому переводу «Истинных принципов» даёт идеям Пьюджина обобщающую характеристику, назвав их «принципом украшенной полезности»³³. Однако это лишь одна из сторон универсалистской и утопичной теоретической системы Пьюджина; важнейшим аспектом является религиозный пафос его программы и его построек, несбыточное желание воскресить христианский идеал, причём именно в его католической коннотации, что негативно сказывалось на восприятии его идей в протестант-

³² Ванеян С. С. Пьюджин или христианское совершенство архитектуры. Предисловие к переводу // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства, т. 2, № 1(7). С. 119-125.

³³ Там же. С. 124.

ской Англии. Однако мы останавливаемся подробно именно на пьюджиновском принципе «украшенной полезности», который повлиял не только на неоготику, но и на всю линию развития британской архитектуры второй половины XIX века, и потому является более существенным с точки зрения данного исследования, чем христианский аспект философии и творчества Пьюджина, – хотя, безусловно, и этот момент очень и очень важен.

Подобная полярность мнений была характерна для викторианской мысли в целом. Джон Бетчман, большой поклонник викторианской архитектуры, в 1933 году писал: «Есть те, кто считает, что архитектура перестала существовать после капеллы Генриха VII; есть те, кто считает, что архитектуры не существовало до Иниго Джонса»³⁴. Впрочем, вывод Бетчмана был во многом сформирован под влиянием уже позднейшей традиции, а также рёскинианства – Рёскин мыслил как раз-таки полярными категориями, резко противопоставляя классику и готику, и архитектуре XVI-XVII веков, трудно поддающейся общепринятой классификации и почти не коррелирующей ни хронологически, ни стилистически с континентальной архитектурой этого времени, в рёскиновской концепции не находилось места. Это было одно из многочисленных мнений, и влияние Рёскина вовсе не мешало другим влиятельным авторам раннего викторианского времени, таким, как Лоудон, восторженно отзываться о строящемся Харлакстоне, а Эдварду Бэрри, авторским произведением которого можно считать восстановленный Кру-холл, – преподавать в университетах и пользоваться огромным авторитетом в архитектурных кругах, так же, как и его знаменитому отцу, построившему Хайклер, и Джозефу Пэкстону – любимому архитектору Ротшильдов и пионеру викторианских оранжерей.

Что касается не теоретических, а более конкретных вещей, то в фундаментальном труде Ричарда Брауна «Жилая архитектура», опубликованном в

³⁴ Betjeman, J. *Ghastly good taste: or, A depressing story of the rise and fall of English architecture*. London: Century Hutchinson, 1986. P. 41.

1841 году, тюдоровский, елизаветинский и яковинский стили предлагаются как применимые для жилой архитектуры, однако отмечается, что в XVI-XVII веках в английской усадебной архитектуре наблюдается «деградация стиля и вкуса», достигшая к XVIII веку своего апогея³⁵. По словам Брауна, в это время в жилой архитектуре повышается внимание к личному комфорту, однако на эстетической стороне построек это сказывается негативно. Браун предлагает типовые варианты планировки усадебных домов, разделяя «Тюдоровский стиль Генриха VII», «Тюдоровский стиль Генриха VIII», «Тюдоровский елизаветинский стиль» и «Стюартовский яковинский стиль», то есть он идёт по простому пути – по персоналиям³⁶. Черты, детали, критерии, по которым эти стили различаются, в достаточной степени условны, однако уже можно сделать общий вывод о том, что в ранневикторианское время началось более конкретное, чем в конце XVIII-начале XIX века, изучение и переосмысление архитектуры XVI-XVII веков.

Возвращаясь к Рёскину, следует отметить ряд его идей, имеющих отношение скорее к неоготике, чем к «староанглийским стилям», но при этом принципиально важных для развития викторианской архитектуры в целом. Рёскин предлагает семь принципов, – «светочей», из которых следует исходить при создании памятника архитектуры, и в особенности архитектуры готической (но он и не отрицает, что при создании архитектуры в других стилях эти принципы также применимы). Вот эти принципы: жертва, истина, сила, красота, жизнь, память и повиновение³⁷. Рёскин сосредоточивает своё внимание в основном на морально-эстетическом аспекте архитектуры; техническая сторона, возможно, в силу отсутствия специального образования, его интересует мало.

³⁵ Brown R. Domestic architecture: containing a history of the science, and the principles of designing public edifices, private dwelling-houses... With some observations on rural residences, their situation and scenery; and instructions on the art of laying out and embellishing grounds. London: George Virtue, 1841. P. VI.

³⁶ Ibid.

³⁷ Рёскин Д. Семь светочей архитектуры. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007.

Кроме того, он в целом резко отрицательно относится к техническому прогрессу своего времени и использованию в архитектуре новых материалов, например, металла – для него это «архитектурный обман», чуждый его морали. Его рассуждение носит философский и несколько утопический характер, и религиозная сторона в тексте выступает, пожалуй, не менее ярко и навязчиво, чем в текстах Пьюджина, чья интерпретация неоготики, даже несмотря на все противоречия, вызванные его чрезмерной религиозной ангажированностью и ярко выраженной католической направленностью, по-прежнему была одной из ведущих. Более того, для Рёскина не столь важно именно национальное начало, он рассматривает готику именно как интернациональное явление и привлекает внимание читателя прежде всего к итальянскому и французскому средневековью; не случайно период увлечения рёскинианской готикой совпал с кризисом стилей, основанных на английской архитектуре.

Нельзя сказать, что эта книга предложила что-то новое, что-то, с чем можно было полемизировать – схожие положения были и у Пьюджина. Однако эссе Рёскина оказалось ценно именно потому, что оно не носило полемического характера, не имело цели поспорить с кем-то из авторитетов. Приводя примеры из самых разных культур³⁸, Рёскин доказывал, что соответствовать тем самым семи принципам может архитектура любой страны, любой культуры, что красота свободна от национальных или религиозных условностей, – и эта идея была очень своевременной. В дальнейшем он развил свои представления в одной из глав своей следующей книги «Камни Венеции» – «Сущность готики», которую поистине можно считать программным текстом в истории развития неоготического стиля. Здесь семь абстрактных «светочей» конкретизировались и превратились в шесть вполне ясно сформулированных эстетических качеств, свойственных готике в её наиболее «правильном», по мнению

³⁸ Рёскин Д. Семь светочей архитектуры. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007.

Рёскина, варианты: суровость, изменчивость, натурализм, гротескность, ригидность и избыточность³⁹.

Достаточно наглядное представление о том, в какой плоскости развивались эстетические представления высоковикторианской эпохи в области архитектуры, могут дать не только тексты художественных критиков, таких, как Джон Рёскин, но и сугубо практические книги, посвящённые архитектуре – к примеру, книга Роберта Керра «Дом джентльмена, или Как планировать резиденции: от пасторского дома до дворца», опубликованный в 1865 году и очень влиятельный в своё время. Керр в своей книге как бы консолидирует все эти идеи и переводит в практическое русло, и его книга для нас – важный источник, так как в ней чётко сформулированы все те изменения эстетических идеалов и требований к усадебному дому, которые для важны при изучении уже конкретно высоковикторианской архитектуры.

Роберт Керр в молодом возрасте побывал в Америке и многое в своём подходе почерпнул именно оттуда. В 1847 году, в 23 года, он уже был одним из основателей Архитектурной ассоциации, а в 1861 году – профессором Искусства Строительства (Arts of the Construction) королевского колледжа в Стрэнде. Керр участвовал во всех возможных дискуссиях и спорах об архитектуре, а его книга, в которой Керр проделал огромную работу как историк архитектуры, анализируя стили, и появление и эволюцию различных помещений дома в исторической перспективе, привлекала к нему клиентов. Однако в конечном итоге у Керра было не так много архитектурной практики как таковой; главным образом он всё же выступал как архитектурный критик, анализируя планы других.

Важно отметить, что Керр делает упор на качествах, которые должны быть присущи именно дому джентльмена – достойного члена викторианского

³⁹ Рёскин Д. Камни Венеции. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. С. 145.

общества, хорошо осознающего свою социальную роль. Керр выводит принципы, которые отличаются подкупающей для читателя универсальностью и могут быть применимы при строительстве «джентльменского дома» для людей самого разного социального и материального положения.

Итак, по Керру, основные качества, «которые в своём доме ценит в наши дни английский джентльмен», таковы:

- Тишина и комфорт для семьи и гостей,
- Тщательно спланированные и удобные службы,
- Элегантность и значительность без лишнего «хвастовства»⁴⁰.

Таким образом, если в ранневикторианское время в ряде усадебных домов ещё сохраняется некое стремление к откровенной демонстрации своего богатства, которое было охарактеризовано Марком Жируаром как «позднегеоргианское сибаритство»⁴¹, то для высоковикторианского времени, наоборот, показательно стремление к соблюдению определённой меры (исключения из этого правила, безусловно, есть, но они чаще всего продиктованы волей конкретного заказчика), и Керр это отмечает особо: «Даже великолепие не должно быть претенциозным или хвастливо-богатым, и атрибуты приемлемого английского дома не должны быть принесены в жертву»⁴². Идеал комфорта и достоинства, в представлении Керра, больше всего соотносится именно с английским национальным характером: «То, что мы в Англии называем комфортным домом – эта вещь настолько глубоко идентифицируется с английскими традициями, что это даёт нам право утверждать, что ни в одной стране, кроме нашей, этот аспект комфорта так полно не понят; или получается так, что комфорт любой другой нации не является комфортом для нашей»⁴³. Эта

⁴⁰ Kerr, R. *The Gentleman's House: Or, How to Plan English Residences, from the Parsonage to the Palace; with Tables of Accommodation and Cost, and a Series of Selected Plans*. London: J. Murray, 1865. P. 66.

⁴¹ Girouard M. *The Victorian Country House*. P. 33.

⁴² *Ibid.* P. 86.

⁴³ *Ibid.* P. 69.

точка зрения также вполне отвечает духу времени – тема поиска национальных корней на протяжении XIX века нашла выражение в искусстве подавляющего большинства стран Европы, и повышенное внимание к Средневековью, как и к тюдоровским и елизаветинским временам, было продиктовано в том числе и мифологемой о «старой доброй Англии».

Помимо теоретических трудов и практических руководств, ценнейшим источником для нас является пресса. Сухие газетные заметки позволяют уточнить даты начала и окончания строительства, а журнальные статьи дают широкую картину разнообразных оценок и мнений. Дискуссии об архитектуре, о правильности понимания готики и качестве стилистических реставраций, появляются уже в начале XIX века на страницах «Журнала джентльмена» («The Gentleman's Magazine») – ежемесячного журнала, выходившего с 1731 года и охватывавшего широчайший круг тем, от парламентских отчётов и обзоров актуальных цен до естественнонаучных открытий и исторических изысканий. В 1826 году появляется первый специализированный журнал, посвящённый садоводству – «Журнал садовода» («The Gardener's Magazine»), автором и издателем которого является Джон Клаудиус Лоудон, шотландский садовод, литератор, издатель и архитектор, которому принадлежат проекты нескольких оранжерей в неоготическом стиле и неоготического же поместья Гарт в Уэльсе. Этот журнал для нас представляет большой интерес, так как, помимо специализированной садоводческой информации, в нём содержатся статьи, посвящённые строившимся или уже построенным к тому времени усадебным домам второй четверти XIX века. В 1834 году он же стал издателем «Журнала архитектора и журнала об улучшениях в архитектуре, строительстве и мебелировке» («The Architectural Magazine and Journal of Improvement in Architecture, Building, and Furnishing»), который издавался не слишком большим тиражом до января 1839 года. Лоудон стремился интеллектуализировать архитектурный дискурс, который к этому времени был уже весьма активным, и для этой

цели задействовал силы многих выдающихся деятелей⁴⁴. Именно в «Журнале архитектора» была опубликована одна из первых статей молодого Джона Рёскина – «Поэзия в архитектуре», где он изучает коттеджи и виллы, и уже высказывает идеи, позднее более подробно и программно оформившиеся в «Семи светочах архитектуры». В «Журнале архитектора» широко обсуждались самые актуальные события в британской архитектуре, такие, как строительство здания Парламента в Лондоне; и из публикаций в «Журнале архитектора», так же, как и в «Журнале садовода», мы можем наглядно наблюдать, как в архитектурных предпочтениях британского общества в 1830-х годах внеклассические тенденции, и в особенности неоготические и неотюдоровские, начинают играть ведущую роль. Столь же наглядную картину общественных вкусов уже второй половины XIX века даёт журнал «The Building News», основанный в 1854 году, позднее переименованный в «The Building News and Architectural Review» (1860), а затем – в «The Building News and Engineering Journal» (1863). Оценочные суждения в статьях этого журнала ясно свидетельствуют о перемене художественных ценностей в высоковикторианскую эпоху и об установившемся господстве рёскинианских идей.

⁴⁴ Hultzsch A. Loudon's Architectural Magazine and Public Debate [Электронный ресурс] // The Printed and the Built. Architecture and Public Debate in Modern Europe. URL: <https://theprintedandthebuilt.wordpress.com/2014/11/07/loudons-architectural-magazine/> (дата обращения: 15.04.2023)

1.2.2. ИСТОРИОГРАФИЯ БРИТАНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ XIX ВЕКА: НАУЧНАЯ ТРАДИЦИЯ

В 1872 году был издан фундаментальный труд «История готического возрождения: Попытка показать, как вкус к средневековой архитектуре, сохранявшийся в Англии в течение двух последних столетий, с тех пор поощрялся и развивался» архитектора и историка Чарльза Истлейка, в котором впервые была предпринята попытка классификации английской архитектуры XIX века. Истлейк не только скурпулёзно описал историю развития неоготики в Англии со Стробери-хилла и вплоть до 1870 года включительно, так, что вся последующая научная традиция до сих пор опирается на него в расстановке акцентов, но и сделал попытку разграничить разные виды неоготики в специально созданной для этого сводной таблице – и видов неоготики у него насчитывается больше тридцати. В таблице можно найти и относительно общепринятые термины, и очень необычные – «очень ранняя украшенная готика», «частично ранняя английская, частично XV век», «XIV век с элементами бельгийского Ренессанса», «шропширский фахверк»⁴⁵. Для нас интереснее всего следующие термины: «тюдоровский стиль», «елизаветинский стиль» и «тюдоровский и яковианский стиль» – что характерно, всё это считается разновидностями готики, в соответствии со старой традицией, шедшей с XVIII века, когда под термином «готика» подразумевалось всё старинное, всё, что было создано до эпохи Высокого Ренессанса на континенте и до Иниго Джонса в Великобритании. Однако если памятники в «тюдоровском стиле» в труде Истлейка упоминаются достаточно часто, то «елизаветинский» памятник у него всего один⁴⁶ – Карлетт-парк в Чeshire, не дошедший до наших дней усадебный дом авторства Томаса Генри Уайетта, достаточно типичный для Высокого викторианского времени и не так уж сильно отсылающий к реальным постройкам елизаветинской эпохи. Харлакстон, Ментмор, Хайклер или хотя бы Стоук-Рочфорд,

⁴⁵ Eastlake C. L. A History of the Gothic Revival. P. 340.

⁴⁶ Ibid, 1872. P. 303.

более соответствующие этому определению, в «Истории готического возрождения» не упоминаются в принципе; Истлейк в пассаже про творчество Энтони Сэлвина перечисляет его ранние постройки в неотюдоровском стиле – Морби, Мэмхед и Скотни, даже не упоминая Харлакстон – самое блестящее из его творений. Определение же «тюдоровский и яковианский стиль» было присвоено застройке одной из улиц в районе Сайденхэм, Лондон – подобная застройка является типовой не только в столице, но и по всей Англии, то есть к 1870-м и дальше то, что Истлейк называет «тюдоровским и яковианским стилем», уже становится неотъемлемой частью английского городского пространства. Тем не менее, труд Истлейка не просто важен – он является вехой в эволюции представлений о викторианской архитектуре. В отличие от критических суждений Пьюджина, практического руководства Брауна, философских доктрин Рёскина, «История готического возрождения» Истлейка является первой попыткой научного переосмысления викторианской неоготической архитектуры.

В первой половине XX века интерес к викторианской архитектуре заметно упал; на волне популярности модерна и модернизма викторианская архитектура казалась в те времена упадочной и безвкусной. Наиболее основополагающим трудом этого времени, безусловно, является «Неоготика» Кеннета Кларка (1928), во многом опиравшегося на оценки Рёскина и достаточно резко отзывавшегося о большинстве памятников, созданных в викторианское время, обвиняя архитекторов (преимущественно поздневикторианских) в «садистской ненависти к красоте»⁴⁷. Кларк достаточно широкими пластами рассмотрел основные вехи развития неоготического стиля, начиная с экзерсисов Бэтти Лэнгли и Строберри-хилла, и заканчивая Джоном Рёскином и Джорджем Гилбертом Скоттом – последними архитекторами, на его взгляд, достойными упоминания. Нельзя сказать, что он резко негативно относится абсолютно ко всем

⁴⁷ Clark K. The Gothic Revival. P. 191.

неоготическим памятникам в целом: скорее, он осуждает массовую неоготическую застройку, которая для него является оскорблением того интеллектуального начала, которое было присуще неоготическим постройкам Пьюджина или апологетов рёскинианской неоготики, таких, как Баттерфилд или Стрит⁴⁸. «Неоготика» была одной из ранних публикаций Кларка, но позднее, попав под влияние Бернарда Беренсона, он заинтересовался Ренессансом и к викторианской теме уже не возвращался. Тем не менее, «Неоготика» действительно была достаточно влиятельной публикацией, и не случайно на неё ссылался Бетчман в своём публицистическом очерке «Ужасно хороший вкус» (“Ghastly Good Taste”, 1933) – вольном рассуждении на тему того, как менялись вкусы и предпочтения в архитектуре на протяжении всей истории Англии, включая викторианское время⁴⁹. Очерк Бетчмана важен нам ещё и потому, что именно там впервые было сказано: «Стиль, в котором готическое превалирует, может с достаточной долей неточности называться елизаветинским, а стиль, в котором классическое превалирует над готическим, может быть столь же неточно назван яковианским. Дабы сэкономить время тех, кто не хочет разграничивать эти периоды архитектурной неопределённости, я с этого момента буду использовать слово «Jacobethan»⁵⁰. Таким образом, Джон Бетчман нарушил традицию, существовавшую ещё со времён Ричарда Брауна, когда елизаветинская и яковианская архитектура рассматривались как принципиально разные явления из-за принадлежности правителей к разным династиям: елизаветинская архитектура рассматривалась исключительно в контексте архитектуры эпохи Тюдоров, яковианская – в контексте эпохи Стюартов. Бетчманом был отмечен принципиальнейший момент: яковианская архитектура в массе своей продолжает и развивает традиции елизаветинской, что позволяет рассматривать архитектуру этих двух эпох как единый эволюционный процесс. Джон Бетчман

⁴⁸ Clark K. The Gothic Revival. P. 214.

⁴⁹ Betjeman, J. Ghastly good taste: or, A depressing story of the rise and fall of English architecture. Century Hutchinson, London, 1986.

⁵⁰ Ibid. P. 41

в дальнейшем сыграл важную роль в истории изучения викторианской архитектуры уже в середине века: в 1957-1958 годах по предложению леди Энн Парсонс, хозяйки викторианского особняка в Кенсингтоне, группой энтузиастов, в состав которой входил и Бетчман, было основано Викторианское благотворительное общество, существующее и поныне. Главной задачей Викторианского общества стало изучение и сохранение памятников викторианской архитектуры, многие из которых к тому времени находились на грани сноса.

В то же время в середине XX века в Британии очень сильно меняется сам подход к истории искусства как науке. Во многом это связано с эмиграцией в Британию большого количества выдающихся историков теоретиков искусства из Германии и Австрии, бежавших от нацистского режима, нанесшего сокрушительный удар по немецкоязычному искусствознанию. На основе вывезенной в Лондон усилиями Фрица Закля библиотеки немецкого искусствоведа Аби Варбурга был основан лондонский Институт Варбурга, ставший важнейшим исследовательским центром и местом работы множества выдающихся искусствоведов, включая Эрнста Гомбриха.

Одним из «отцов» современного английского искусствознания по праву может считаться ещё один выдающийся историк искусства, эмигрировавший из Германии – Николас Певзнер. Именно он положил начало знаменитому 46-томнику «Здания Англии», в котором он предпринял попытку максимально подробного и точного описания архитектуры Англии по графствам, и который продолжает обновляться и пополняться до сих пор. Его описания, данные викторианским памятникам, ценны ещё и потому, что в них уже нет типичного для первой половины века отношения к викторианской архитектуре как к «архитектурной трагедии девятнадцатого века» (по выражению Реджинальда Тёрнора, чьи оценки в обзорном труде «Архитектура девятнадцатого века в Британии» совпадали с оценками Кларка)⁵¹, он старается быть максимально

⁵¹ Turnor R. Nineteenth Century Architecture in Britain. London: B. T. Batsford, 1950. P. 111.

отстранённым и объективным, избегая резких оценочных суждений, которыми, как мы видим, грешили многие авторы до него, и уделяет огромное внимание национальной английской специфике архитектуры. Этой же проблеме он посвятил и свою знаменитую книгу «Английское в английском искусстве» (1955), где, помимо всего прочего, привёл викторианскую архитектуру с её принципом свободы выбора как пример одной из национальных английских черт – свободолюбия, и отметил, что эффект викторианской архитектуры был не столько эстетическим, сколько «evocative» – «пробуждающим воспоминания» об архитектурном прошлом страны⁵². В 1964 году Николас Певзнер стал председателем Викторианского общества и сыграл значимую роль в изучении и сохранении многих памятников викторианской эпохи.

В то же время, в середине XX века значительный прорыв был сделан и британскими историками искусства, и здесь невозможно переоценить роль Джона Саммерсона, хранителя музея Соуна и выдающегося исследователя в области британской архитектуры. Основным предметом научного интереса Саммерсона была именно классическая традиция в британской архитектуре Нового времени, начиная с XVI века и заканчивая георгианской эпохой. Саммерсон и Певзнер плодотворно сотрудничали в работе над одним из томов серии «The Pelican History of Art»; в этом томе рассматривается британская архитектура с 1550-х по 1850-е годы⁵³. Хронологические рамки наиболее значимой монографии Саммерсона по теме британской архитектуры Нового времени ограничиваются 1530-1830 годами⁵⁴. Труды Саммерсона отличаются гораздо большей объективностью по сравнению с трудами его предшественников, исследовавших эту тему ранее (к примеру, Реджинальда Бломфильда); кроме того, он поднимает огромное количество разнообразных документальных источников. Большое внимание Саммерсон уделял фигуре Джона Нэша,

⁵² Pevsner N. The Englishness of English Art. New York: Praeger, 1956. P. 28.

⁵³ Nairn J., Pevsner N., Summerson J. The Pelican History of art: Architecture in Britain 1530 to 1830. Baltimore: Penguin books, 1953.

⁵⁴ Summerson J. Architecture in Britain, 1530 to 1830. Newhaven and London: Yale University Press, 1993.

которому посвящён ряд его научных работ, и прежде всего монография «Джон Нэш: архитектор Георга IV»⁵⁵, опубликованная в 1935 году и переизданная в 1949 году. Кроме того, в библиографии Саммерсона имеются и публикации, посвящённые викторианской архитектуре⁵⁶, а также предисловия и рецензии к научным трудам на эту тему, опубликованным уже во второй половине XIX века⁵⁷.

Большую роль в изучении собственно викторианской архитектуры сыграл американский историк искусства Генри-Расселл Хичкок, исследовавший викторианскую архитектуру как один из этапов последовательного развития архитектуры XIX-XX веков. В своём труде 1958 года «Архитектура: Девятнадцатый и двадцатый век», который весьма широко использовался в 1960-80-е годы в качестве университетского учебника, Хичкок посвящает отдельные главы феномену высоковикторианской неоготики и творчеству Ричарда Нормана Шоу⁵⁸. Кроме того, отдельный двухтомник Хичкока посвящён ранневикторианской архитектуре⁵⁹. Хичкок стоял у основания британского Викторианского общества и был членом американского Викторианского общества; его обширные исследования затрагивали архитектуру викторианского времени не только в Англии, но и в Америке. На данный момент оценки и стилистические дефиниции Хичкока во многом могут являться предметом дискуссии, однако в целом его исследования представляют значительный интерес и поныне.

Огромную роль в изучении усадебной архитектуры, и викторианской в том числе, сыграл журнал *Country Life*, основанный в 1897 году и из журнала, специализировавшегося на гольфе и скачках, к середине века превратившийся в источник важнейших материалов по истории британской усадебной архитек-

⁵⁵ Summerson J. John Nash: Architect to King George IV. London: G. Allen & Unwin Limited, 1949.

⁵⁶ Summerson J. Victorian Architecture in England: Four Studies in Evaluation. New York: Columbia University Press, 1970.

⁵⁷ John Newenham Summerson: A Select Bibliography // Architectural History, Vol. 40 (1997). PP. 289-307.

⁵⁸ Hitchcock H.-R. Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries. Baltimore: Penguin Books, 1958.

⁵⁹ Hitchcock H.-R. Early Victorian Architecture in Britain. Newhaven: Yale University Press, 1954.

туры. В *Country Life* публиковались многие исследователи, сыгравшие огромную роль в изучении британской усадебной архитектуры. В частности, среди первых статьи про викторианскую усадебную архитектуру стала публиковать Джилл Эллибоун, историк архитектуры и основательница общества *Mausolea and Monuments Trust*. Викторианской архитектурой она начала заниматься под научным руководством Николаса Певзнера и опубликовала ряд трудов, в том числе и биографического характера, по архитекторам ранней викторианской эпохи. В частности, именно Эллибоун в 1987 году выпустила подробную биографию Энтони Сэлвина, одного из ведущих архитекторов 1840-х годов, и раскрыла его роль как «пионера неоготической архитектуры»⁶⁰ (при этом, помимо сугубо неоготических памятников, в биографии рассматриваются и его усадебные дома в неотюдоровском и неоелизаветинском стиле; книга Эллибоун содержит множество интересных подробностей о процессе их строительства), а в 1991 году – биографию Джорджа Деви, одного из самых уникальных и до недавнего времени малоизученных архитекторов поздневикторианского времени⁶¹. Кроме того, из ведущих историков архитектуры в *Country Life* работал Марк Жируар – и как автор статей, и в качестве редактора архитектурного раздела.

Марк Жируар на данный является момент одним из главных авторитетов в области изучения викторианской архитектуры, и в особенности викторианской усадебной архитектуры. Он был одним из первых, кто стал рассматривать усадебную архитектуру как отдельный феномен и применил к ней принципы *social history*, рассматривая усадьбу не только с точки зрения архитектуры и стиля, но и комплексно, учитывая исторический контекст, биографии и личность заказчиков и историю быта. Марк Жируар издал ряд основополагающих трудов по истории усадебной архитектуры, из которых для нас наиболее важ-

⁶⁰ Allibone J. Anthony Salvin: Pioneer of Gothic Revival Architecture. Cambridge: Lutterworth Press, 1987.

⁶¹ Allibone J. George Devey: Architect. Cambridge: Lutterworth Press, 1991.

ными являются «Жизнь в английском усадебном доме» (1975-76) и «Викторианский усадебный дом» (1971), а также статьи по отдельным поместьям. Кроме того, Марк Жируар активно изучал усадебную архитектуру XVI-XVII веков – времени, когда в английской архитектуре впервые сформировалась эта типология, и монографические труды Жируара в большинстве своём посвящены не столько викторианским, сколько именно елизаветинским поместьям, таким, как Сомерсет-хаус или Монтакьют-хаус.

Уже в самом начале «Викторианского усадебного дома» Жируар прежде всего останавливается на историческом и политическом контексте, даёт обобщённый портрет заказчика поместья – среднестатистического британского джентльмена, описывая его привычный жизненный уклад⁶²; и такой подход действительно позволяет объяснить многие особенности викторианской архитектуры. Структура «Викторианского усадебного дома» Жируара такова: в начале он даёт исторический контекст, рассматривая жизнь типичного джентльмена викторианской эпохи, даёт определение викторианству как таковому, затем разбирает типичные составные части викторианского дома, новые планировочные решения, новые технологии и общие тенденции викторианской архитектуры на протяжении десятилетий, вкратце обрисовывает историю стилистических тенденций и выделяет наиболее значимые имена. Затем, уже во второй половине книги, Жируар останавливается на наиболее значимых, с его точки зрения, памятниках усадебной архитектуры викторианской эпохи, и разбирает каждый из них – рассказывает историю их постройки, описывает, даёт стилистическую характеристику. Главная цель этой выборки – проиллюстрировать описанные им процессы во всей их полноте, приводя примеры усадебных домов в разных стилях, от неоготики (Скэрисбрик-холл) до неоренессанса (постройки Чарльза Бэрри), от ранних памятников (Харлакстон-мэнор) до самых поздних (Уайтик-мэнор).

⁶² Girouard M. The Victorian Country House. P. 2.

На данный момент, наряду с Жируаром, одним из ведущих исследователей английской усадебной архитектуры являются Джозеф Мордаунт Крук и Тимоти Моул. Мордаунт Крук внёс свою лепту в процесс реабилитации викторианских архитекторов, которые в начале века считались не заслуживающими внимания; в частности, он сделал очень много для того, чтобы восстановить доброе имя Уильяма Бёрджеса – одного из наиболее ярких архитекторов Высокой викторианской эпохи (1850-70-е), в постройках которого, несмотря на их чисто викторианскую компилятивность, присутствует очень сильное влияние рёскинизма и прерафаэлитизма, и уже угадываются те принципы, которые позднее «унаследует» Общество искусств и ремёсел⁶³. Позиция Мордаунта Крука замечательна тем, что он не представляет понятие «викторианской мечты» в негативном свете; тот факт, что викторианство перестало восприниматься как период упадка, является очень важным достижением исследователей середины и второй половины XX века. Мордаунт Крук разрабатывал проблему стилей в эпоху «свободы выбора», рассматривал взаимосвязь стилей усадебной архитектуры и различных внешних аспектов, уделяя особое внимание как раз-таки заказчикам, их положению и необходимости архитектурой усадебного дома подчёркивать свой статус. Кроме того, исследования Мордаунта Крука затрагивают ранний этап развития неоготической архитектуры, являющийся на данный момент наименее исследованным: в его библиографии присутствуют публикации, посвящённые и Строберри-хиллу, и Джону Картеру, и Джону Нэшу. Однако его научный интерес преимущественно сосредоточен именно на истории развития неоготического стиля, неотюдоровскому и неоелизаветинскому стилям он уделяет не так много внимания.

Тимоти Моул стал важной фигурой в исследовании усадебной архитектуры уже в 1990-х годах. Он вернулся к стилевому аспекту, выделив в рамках викторианской архитектуры два неостиля, которые, по его мнению, должны рассматриваться отдельно от общей магистральной линии неоготики: Norman

⁶³ Mordaunt Crook J. William Burges and the High Victorian Dream. London: John Murray Pubs Ltd, 1981.

Revival, или Castellated) – как следует из названия, основанный на романской архитектуре и, в частности, на романских замках, и Jacobethan Revival. Свою книгу «Елизаветинский и яковианский стиль» (1993), в целом посвящённую стилистическим проблемам первоисточника, Моул завершает главой, в которой рассказывает об истории позднейших стилизаций под елизаветинскую и яковианскую архитектуру, начиная ещё с XVIII века, когда подобные стилизации (тогда их, естественно, определяли как «Gothick») изредка возникали в поместьях по воле эксцентричных хозяев, и заканчивая уже эдвардианской эпохой – фактически, это первый ретроспективный обзор Jacobethan Revival не в рамках неоготики⁶⁴. Стоит, однако, отметить, что Моул временами допускает слишком много обобщений и беллетристичности, и это несколько приближает его книги к научно-популярному жанру. Тем не менее, в историографии вопроса они занимают важное место, и упоминания всё-таки заслуживают.

В настоящее время в английской и мировой историографии появляется всё больше и больше публикаций, рассматривающих викторианскую архитектуру в самых разных контекстах. По каждому из памятников, которые на данный момент изучены для диссертации, уже есть конкретные исследования. Как уже было сказано, в современной Англии изучение и популяризация исторических памятников очень востребованы, особенно изучение и популяризация загородных исторических памятников регионального значения, находящихся в частной собственности – для них это является в буквальном смысле вопросом выживания. Новые исследования выходят в Англии довольно часто, чему очень способствует деятельность Викторианского и других исторических обществ. В рамках деятельности Викторианского общества и под его эгидой проводятся лекции, выпускается журнал и публикуются книги при участии ведущих современных исследователей викторианской архитектуры, в частности, Розмари Хилл. Большим подспорьем для исследования в последнее время становятся различные интернет-ресурсы: к примеру, очень полезным источником

⁶⁴ Mowl T. Elizabethan and Jacobean Style. 2001.

фактологической информации является Британский реестр зданий-объектов культурного наследия и порталы, связанные с ним: Historic England⁶⁵ и British Listed Buildings⁶⁶. Большой объём полезной визуальной информации предоставляют архивы музея Виктории и Альберта и библиотеки Королевского института британских архитекторов. Огромная работа по сбору и систематизации специализированной информации по викторианской эпохе была проделана Жаклин Бэнерджи, создательницей портала The Victorian Web⁶⁷.

Направление «social history», заданное Марком Жируаром, является одним из наиболее популярных до сих пор, и никоим образом не стоит умалять его важность: именно благодаря ему поместья (главным образом неоготические, так как неоготика является наиболее разработанным направлением) рассматриваются в контексте политики, общественных процессов, религии⁶⁸. Разрабатывается проблема рецепции предшествующих эпох, в том числе тюдоровской и елизаветинской, в литературе⁶⁹ и общественных представлениях викторианского времени⁷⁰. Продолжается работа в биографическом направлении (в качестве примера можно привести глубокие и объёмные исследования Шейлы Кирк, посвящённые творчеству Филиппа Уэбба⁷¹; издаются биографии и организовываются выставки, посвящённые не только ведущим архитекторам викторианской эпохи, но и архитекторам второго порядка, таким, как Томас Эллом⁷²; исследуется и творчество архитекторов предшествующего, георгианского периода (в частности, можно отметить весьма подробную и каче-

⁶⁵ Historic England [Электронный ресурс]. URL: <https://historicengland.org.uk/>

⁶⁶ British Listed Building: History in Structure [Электронный ресурс]. URL: <https://britishlistedbuildings.co.uk/>

⁶⁷ The Victorian Web [Электронный ресурс]. URL: <https://victorianweb.org/>

⁶⁸ White J. F. The Cambridge Movement: The Ecclesiologists and the Gothic Revival. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.

⁶⁹ Butkovski G. K. Victorian Representations of Mary, Queen of Scots and Elizabeth I. St. Joseph: College of Saint Benedict and Saint John's University, 2015

⁷⁰ Clarke A. What the Tudors Meant to the Victorians: Constructing an Historical Identity in the Nineteenth Century. Brisbane: University of Queensland, 2007

⁷¹ Kirk S. Philip Webb: Domestic Architecture. D. Phil. Thesis, Newcastle University, 1990; Kirk S. Philip Webb: Pioneer of Arts & Crafts Architecture. New Jersey: John Wiley & Sons, 2005.

⁷² Brooks D. Thomas Allom. London: RIBA Heinz Gallery, 1998

ственную биографию Джеймса Уайетта, опубликованную видным исследователем архитектуры эпохи Регентства Джоном Мартином Робинсоном⁷³, и его же монографию, посвящённую всей династии Уайеттов⁷⁴). Тем не менее, стилистический вопрос, к сожалению, пока не разработан в достаточной мере, и что касается терминологии и разделения неостилей, особенно имеющих отношения к Тюдорам и Якову I, то тут до сих пор не сложилось единой чёткой картины, и остро стоит вопрос, возможно ли разделение стилей в принципе – особенно в отношении викторианской архитектуры более позднего времени.

Историография, перечисленная нами до этих пор, по большей части относится к историографии усадебного дома в целом. Как уже было указано, современные англоязычные исследования в большей степени тяготеют к направлению *social history*, и историография конкретно стилистического вопроса до сих пор достаточно скудна. Даже в фундаментальнейших трудах Марка Жиррара, актуальность и значимость которых оспорить невозможно, стилистический анализ достаточно краток, а определения в некоторых случаях можно оспорить, так же, как и дефиниции более ранних авторов, таких, как Певзнер и Хичкок. С точки зрения постановки вопроса наиболее близкой к нашему исследованию публикацией остаётся уже упомянутая нами глава монографии Тимоти Моула, однако этого явно недостаточно для раскрытия темы. Таким образом, в отличие от достаточно хорошо изученного неоготического стиля, неостили, основанные на британской архитектуре XVI-начала XVII веков, всё же исследованы недостаточно и представляют собой большую историографическую лакуну.

1.2.3. ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ИСТОРИОГРАФИЯ БРИТАНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ.

⁷³ Robinson J. M. James Wyatt, 1746-1813 – Architect to George III. Newhaven and London: Yale University Press, 2012

⁷⁴ Robinson J. M. The Wyatts: An Architectural Dynasty. Oxford: Oxford University Press, 1979

Для того, чтобы обзор историографии мог считаться исчерпывающим, стоило бы привести хотя бы несколько отечественных публикаций, но проблема состоит в том, что в отечественной историографии до недавнего времени была довольно слабо разработана тема викторианской архитектуры вообще, не говоря уже об анализе более локальных явлений. Для советской искусствоведческой традиции было характерно отношение к архитектуре середины-второй половины XIX века как к архитектуре второго порядка. Ю. Ю. Савицкий посвятил английской архитектуре XIX века главу в рамках десятого тома «Всеобщей истории искусств» под редакцией С. О. Хан-Магомедова, опираясь на доступный в то время советским исследователям круг источников – основу библиографии составляют публикации Саммерсона и Хичкока, относящиеся к 1940-1950 годам. В целом подход Савицкого достаточно близок подходу Хичкока, он рассматривает викторианскую архитектуру Англии преимущественно в контексте технических и градостроительных достижений; при этом советская идеология всё же накладывает на его повествование определённый отпечаток⁷⁵.

В последние десятилетия, тем не менее, британская архитектура становится предметом всё более детального и объективного изучения. Значительную роль в этом сыграл ректор МАРХИ, академик Д. О. Швидковский, автор значительного количества фундаментальных научных работ, посвящённых в том числе и английской архитектуре. Основным предметом его исследований является английская архитектура раннего Нового времени и эпохи Просвещения. Ей посвящена объёмная монография «История архитектуры Британии XVII-XVIII столетий»⁷⁶, докторская диссертация «Англо-русские связи в архитектуре второй половины XVIII-начала XIX столетия»⁷⁷, а также отдельные

⁷⁵ Савицкий Ю. Ю. Архитектура Великобритании // Всеобщая история архитектуры в 12 томах. Том 10: Архитектура XIX – начала XX вв (под ред. С. О. Хан-Магомедова). М.: Стройиздат, 1972. С. 137-167.

⁷⁶ Швидковский Д. О. История архитектуры Британии XVI-XVIII столетий. М.: Архитектура-С, 2019.

⁷⁷ Швидковский Д. О. Англо-русские связи в архитектуре второй половины XVIII – начала XIX столетия: диссертация доктора искусствоведения. Москва, 1994 г.

научные работы по проблеме британского градостроительства, в том числе в соавторстве с Т. Ф. Саваренской, одним из ведущих отечественных специалистов по европейскому градостроительству⁷⁸. Диссертация «Англо-русские связи в архитектуре второй половины XVIII-начала XIX столетия», защищённая в 1994 году, представляет особый интерес в связи с тем, что впервые в российском искусствознании столь большое внимание было уделено проблеме возникновения и развития неоготики, и эта проблема исследуется обстоятельно и объективно. Швидковский продолжает исследовать проблему развития стилей и на материале XIX века: в 2020 году в серии книг УГМК-МАРХИ «Мировая архитектура» была опубликована монография «История архитектуры стран Европы XIX столетия⁷⁹», где значительное внимание было уделено и британской архитектуре, и, в особенности, неоготике. Тема британской архитектуры эпохи Просвещения также получила активное развитие в научных трудах Б. М. Соколова, преимущественно посвящённых феномену пейзажного парка⁸⁰, а также в ряде статей на созданном им тематическом интернет-портале «Сады и время»⁸¹. Теория и философия пейзажного парка, рассматриваемая в его исследованиях, представляет интерес и для нашей научной работы, так как именно в применении к ней возникла философско-эстетическая категория «живописности» («Picturesque»), важная и для архитектуры XIX века. Георгианская архитектура исследуется в трудах Н. Ю. Молока, но основным предметом его научных интересов является прежде всего классическая традиция и фигура Джона Соуна⁸².

Несмотря на постепенный рост количества искусствоведческих работ по британской архитектуре, наблюдаемый в последнее время, предубеждение,

⁷⁸ Саваренская Т.Ф., Швидковский Д.О., Петров Ф.А. История градостроительного искусства. М.: Стройиздат, 1989.

⁷⁹ Швидковский Д. История архитектуры стран Европы XIX столетия. М.: Архитектура-С, 2020.

⁸⁰ Соколов Б. М. Пейзажный парк в Европе и России. От Просвещения к романтизму. М.: Кучково поле, 2017.

⁸¹ Сады и время: 5000 лет пейзажного искусства [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gardenhistory.ru/>

⁸² Молок Н. Ю. Джон Соун и архитектурные идеи европейского неоклассицизма: диссертация кандидата искусствоведения. Москва, 1997.

свойственное советской школе, пока не преодолено до конца, задач, которые необходимо решить российскому искусствоведению в этой области, всё ещё достаточно много, а круг доступных источников на русском языке сравнительно невелик. основополагающие труды Марка Жируара по викторианской усадебной архитектуре, да и по усадебной архитектуре в целом, до сих пор не переведены и не изданы на русском языке. Определённым достижением в этой сфере можно считать издание трудов Рёскина и Пьюджина (в частности, стоит упомянуть перевод книги Пьюджина «Истинные принципы остроконечной или христианской архитектуры», сделанный Е. А. Ванеян, с предисловием и комментариями С. С. Ванеяна⁸³), а также «Английского в английском искусстве» Певзнера⁸⁴. Кроме того, стоит отметить монографию Т. Ю. фон Арб-Кнорозок «Уильям Моррис – основоположник нового художественного проектирования», опубликованную в 2011 году⁸⁵, а также ряд недавних публикаций В. В. Дегтярёва, посвящённых Огастесу Пьюджину⁸⁶.

В последние годы огромная работа в области исследования викторианской архитектуры была проделана М. В. Соколовой, в статьях которой с разных точек зрения была рассмотрена именно специфика викторианской архитектуры – в том числе и с точки зрения стилей («Стиль и стили в архитектуре викторианского усадебного дома», «Стиль «Тюдор» в викторианской усадебной архитектуре» и др)⁸⁷. Благодаря этим работам процесс разработки темы викторианской усадебной архитектуры в русской историографии существенно

⁸³ Пьюджин О. Истинные принципы остроконечной, или христианской архитектуры. Пер. с англ. Е. А. Ванеян // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства, т. 2, № 1(7), 2012. С. 126-170.

⁸⁴ Певзнер Н. Английское в английском искусстве. Пер. с англ. О. Р. Демидовой. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004.

⁸⁵ Фон Арб-Кнорозок, Т. Ю. Уильям Моррис – основоположник нового художественного проектирования. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011.

⁸⁶ 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.

⁸⁷ Соколова М. В. Стиль и стили в архитектуре викторианского усадебного дома // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПА, т. 3, 2016. С. 114-124; Соколова М. В. Стиль "Тюдор" в викторианской усадебной архитектуре // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПА, т. 4, 2016. С. 108-116.

активизировался, и был сделан серьёзный шаг в разрешении терминологического вопроса. Определённым итогом многолетней работы М. В. Соколовой стал её фундаментальный труд «Викторианский усадебный дом. Структура. Семантика. Стилль», вышедший в публикацию совсем недавно – в январе 2021 года⁸⁸.

Таким образом, мы можем наблюдать, как возникший в XVIII веке интерес к архитектуре XVI века как к одному из привлекательных вариантов «готики» в эпоху романтизма постепенно эволюционировал в интерес к историческому периоду в целом, как общественно-политическая обстановка ранневикторианской эпохи способствовала возникновению соответствующих неостилей, уже не в качестве экзотизмов, а в качестве стилей магистральных и общественно приемлемых; как уже в XIX веке предпринимались попытки повлиять на развитие современной архитектуры при помощи философских доктрин и практических руководств, а затем – её изучить и переосмыслить; как, спустя период забвения, усилиями ряда учёных викторианская архитектура была реабилитирована и стала предметом внимательного и детального изучения. Тем не менее, при том, что историография по усадебной архитектуре XIX века в целом достаточно обширна, её обзор наглядно показывает, что вопрос, исследуемый в данной научной работе, на данный момент ещё мало изучен и весьма далёк от окончательного разрешения. Именно проблема уточнения терминологии, характеристики различных стилистических направлений, выявления их специфических черт, истории их развития и взаимоотношений между ними является той лакуной, которую мы планируем закрыть в данной научной работе.

⁸⁸ Соколова М. В. Викторианский загородный дом. Структура. Семантика. Стилль. М.: БуксМАрт, 2021.

ГЛАВА 2. СТИЛИ-ПЕРВОИСТОЧНИКИ И ИХ ВОСПРИЯТИЕ. ОСОБЕННОСТИ БРИТАНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ КОНЦА XV-НАЧАЛА XVII ВВ.

Значительная часть исследования посвящена «взгляду изнутри» – отношению представителей британского общества XIX века к различным вопросам, практическим, эстетическим и научным. В предыдущем подразделе историографического обзора мы осветили взгляд викторианских авторов как на предшествующую традицию, так и на современную им архитектуру; однако речь шла, скорее, не о научном взгляде, а об эстетической оценке. Вместе с тем, как раз-таки в XIX веке предпринимаются первые попытки изучения архитектуры XVI-начала XVII веков как истории стилей, и формирования её полноценной периодизации. Таким образом, мы с полным правом можем говорить и о зарождающемся научном подходе, при том, что наиболее ранние попытки создания периодизации архитектуры XVI-начала XVII веков преследуют, скорее, практическую цель. Как уже было указано в предшествующей главе, мы начинаем исследование с подробного разбора «стилей-первоисточников», однако исследовать их мы будем с двух позиций – с позиции XIX века и с современной. Благодаря подобному «двойному взгляду» мы получим более полное представление не только о том, *на что опирались* архитекторы и заказчики XIX века, но и о том, *как именно они трактовали* то, на что опирались.

В английской историографии термин «English Renaissance» применяется преимущественно по отношению к культурным явлениям, в особенности – к литературе, в то время как сама хронология английской истории строится и понимается несколько иначе. Условным водоразделом, знаменующим конец Средневековья и начало раннего Нового времени, в английской истории считается 1485 год. Дата битвы при Босуорте, за которой последовало установление на английском престоле династии Тюдоров, считается точкой отсчёта, с которой формально начинается новый период в истории Англии – тюдоровский. Вместе с тем, нельзя не учитывать ещё один большой исторический рубеж – «Акт о Супрематии» 1534 года, принятый в середине правления Генриха

VIII и навсегда разделивший историю Англии на католическую и протестантскую эры⁸⁹. Для авторов XIX века эта дата была даже более значимой, чем 1485 год, так как знаменовала собой резкие изменения во всех сферах жизни страны и разрыв со средневековым католическим прошлым⁹⁰.

Датой завершения тюдоровского периода считается дата смерти королевы Елизаветы I – последней представительницы династии Тюдоров на английском престоле, далее, с восшествием на престол Якова I, начинается период правления династии Стюартов. С точки зрения исторической хронологии всё здесь достаточно последовательно и логично; трудности же начинаются именно при анализе и классификации культурных явлений и заключаются, прежде всего, в крайней неоднородности культуры и искусства тюдоровского периода – и при этом в очевидной преемственности тенденций в культуре и искусстве в правление Елизаветы I и Якова I. В рамках большого «тюдоровского» периода выделяется яркий и самобытный «елизаветинский» период; иногда под термином «тюдоровский период» имеют в виду именно время правления Генриха VII, Генриха VIII, Эдуарда VI и Марии, период правления Елизаветы считается отдельным и сюда как бы не включается – именно по причине своей переломности и самобытности. При этом «яковианский» период, относящийся уже ко времени правления династии Стюартов, зачастую считается финальным периодом условного «английского Ренессанса», при

⁸⁹ Акт о супрематии 1534 года – закон, провозгласивший короля Генриха VIII (и его преемников) единственным верховным земным главой Церкви Англии. Не имевший никакого богословского обоснования Акт передавал Генриху все права главы церкви, его титулы, юрисдикции и доходы. В правление Эдуарда VI комитет богословов во главе с архиепископом Кентерберийским Томасом Кранмером подготовил первое издание «Книги общего богослужения», на основании Акта о единообразии 1549 года ставшей одним из главных доктринальных источников Церкви Англии. Однако в правление Марии Тюдор, ревностной католички, была предпринята попытка восстановления в стране католической веры: религиозные законы Эдуарда VI (согласно статуту 1553 года), а затем и Генриха VIII (согласно статуту 1555 года) были отменены, Томас Кранмер и многие другие деятели Реформации были арестованы и казнены. Тем не менее, уже в 1558 году Елизавета Тюдор, унаследовавшая престол после смерти Марии, издала новый Акт о супрематии, согласно которому были восстановлены отменённые Марией религиозные акты, было уточнено и законодательно закреплено новое определение «ереси», а сама Елизавета провозглашалась Верховной правительницей Церкви (Supreme Governor of the Church of England). За Актом о супрематии последовал новый Акт о единообразии, а затем – и издание 39 статей английского вероисповедания; таким образом, в правление Елизаветы Англия встала на путь Реформации окончательно и бесповоротно.

⁹⁰ Kerr R. The Gentleman's House. P. 37.

том, что в применении к архитектуре отдельные авторы, такие, как Реджинальд Бломфилд, относят к «английскому Ренессансу» всю английскую архитектуру XVII века, до Кристофера Рена включительно⁹¹.

Этот период в истории британской архитектуры отмечен кардинальными изменениями, ключевыми для всего её последующего развития. Бурное развитие усадебного строительства в Англии было тесно связано с земельной ситуацией в Англии XVI века. В связи с развитием суконной промышленности цены возросли на шерсть, овечьи пастбища приобрели огромное значение, что привело к росту огораживаний и укрупнению земельных участков. Таким образом, XVI век, особенно во второй половине, характеризует рост именно крупного землевладения, благодаря пастбищам иметь обширные земельные владения было выгодно – то есть, сложились максимально благоприятные экономические условия для развития усадебного строительства.

Кроме того, мы не случайно отметили в качестве отдельного важнейшего исторического рубежа Акт о супрематии 1534 года. Вскоре последовала масштабная секуляризация церковных владений и фактическое прекращение церковного строительства по всей стране. После столь мощного слома традиций понадобилось немало времени для того, чтобы сформировалось новое протестантское искусство со своими собственными формами и иконографиями; о полноценном восстановлении церковного строительства в Англии можно будет говорить уже только в XVII веке. Таким образом, середина-вторая половина XVI века – это уникальное время, когда архитектура была преимущественно светской; ведущую роль стало играть жилое, и в особенности – усадебное строительство. Во многом его расцвет был обусловлен тем, что в результате секуляризации церковные земли оказались в частных руках, зачастую – вместе с уже существовавшими монастырскими структурами; десятки

⁹¹ Blomfield, R. T. A short history of renaissance architecture in England, 1500-1800. London: G. Bell and sons, 1900.

аббатств и монастырей по всей стране превратились в поместья. Следует отметить, что в планировке усадебных домов XVI века очень многое было позаимствовано именно из планировки монастырских структур. Общепринятые названия главных комнат и служебных помещений, такие, как parlour (гостиная)⁹² или larder (кладовая), изначально появились именно в применении к планировке монастырей. Кроме того, артели каменщиков, прежде работавшие в основном при строительстве церквей, монастырей или замков, в XVI веке были привлечены к возведению усадебных домов, что, безусловно, наложило свой отпечаток. Таким образом, несмотря на то, что традиция церковной архитектуры была прервана, её отголоски встречаются нам на протяжении всего XVI века.

⁹² Термин parlour – то, что позднее стало общепринятым названием гостиной, синонимом drawing room – изначально обозначал ряд важных монастырских помещений: outer parlour (помещения для общения монахов с прихожанами) и inner parlour (для внутренней жизни). Именно функции outer parlour легли в основу тех помещений под названием parlour, которые в течение XVI века становятся неременной частью ансамбля парадных помещений усадебного дома, а к XIX веку превращаются в средоточие всей социальной жизни поместья.

2.1. АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ ГЕНРИХА VII И ГЕНРИХА VIII: СКЛАДЫВАНИЕ ТИПОЛОГИИ УСАДЕБНОГО ДОМА

Ещё до битвы при Босуорте и вступления Генриха VII на престол в планировке усадебных домов уже возникают элементы регулярности. В 1480-е годы возводятся целый ряд усадебных домов, где помещения группируются квадратным блоком вокруг двора-курдонера, который становится центром композиции – Оксбру-холл (Oxburgh Hall) в Норфолке (илл. I-1), Комптон Уайнейтс (Compton Wynyates) в Уорикшире (илл. I-4). План Оксбру-холла (илл. I-2) поражает своей регулярностью и симметричностью, не характерной для более ранних жилых построек Англии⁹³. При этом входные ворота фланкируют две башни (илл. I-3), украшенные аркатурно-колончатыми поясками, невольно отсылают к двухбашенным фасадам немецких соборов штауфенской эпохи, а ров, окружающий здание, свидетельствует о том, что Оксбру-холл всё ещё сохраняет тесную связь с замковой архитектурой, хотя по сути своей и по назначению замком он не является. Роберт Керр, рассматривая во второй части «Дома джентльмена» Оксбру-холл как наглядный памятник жилой архитектуры конца пятнадцатого века, описывает его план как «квадратный... в самом простом виде, то есть без коридоров – несколько внешних дверей, ведущих во двор, и внутренних дверей, сообщающихся между помещениями», – и отмечает неудобство такого решения⁹⁴. Важно отметить, что в Оксбру ядром композиции является *Большой зал* (под этим термином-калькой здесь имеется в виду именно помещение, которое в английской традиции называется Great Hall; не стоит путать его с Great Chamber (Большая комната), куда как раз-таки в раннетюдоровское время постепенно переносится парадная трапеза) – главное парадное помещение, предназначенное для приёмов. С XV века Большой зал утрачивает связь со своей средневековой функцией места общего сбора, и

⁹³ Britton J. The Architectural Antiquities of Great Britain, Represented and Illustrated in a Series of Views, Elevations, Plans, Sections, and Details, of Various Ancient English Edifices: with Historical and Descriptive Accounts of Each, Vol. 2. London: Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1809.

⁹⁴ Kerr, R. The Gentleman's House. P. 36.

становится ядром тюдоровских и елизаветинских парадных помещений. В Комптон Уайнейтс появляется ещё один важнейший элемент – *Главная лестница*. Оба этих здания были построены примерно в одно и то же время – Оксбру-холл в 1482 году, Комптон Уайнейтс – в 1481 году; однако планировка Комптон Уайнейтс не отличается такой ясностью и симметричностью, как Оксбру, хотя принцип – квадратный блок с *двором-курдонёром* – здесь тот же (илл. I-5)⁹⁵. Помещения группируются достаточно свободно – Большой зал располагается в восточном крыле, гостиная (*parlour*) и капелла – в северном⁹⁶. Внешний облик этого дома отличает живописность, столь ценимая архитекторами в XIX веке; однако сочетание кирпича и фахверка, популярное в усадебной архитектуре поздневикторианского времени, в Комптон Уайнейтс является результатом позднейших достроек, и фахверковые части были добавлены уже в XVII и XIX веке. Кирпич действительно становится в тюдоровское время одним из главных строительных материалов⁹⁷, однако сочетание кирпича и фахверка в одном большом усадебном доме для тюдоровской архитектуры не характерно.

При этом, хотя Браун и отмечает, что поздний XV век – это «нечто большее, чем переходный период между вышеописанным периодом (XIV веком) и хорошо известной эпохой Тюдоров», ни в Оксбру-холле, ни в Комптон Уайнейтс нет ничего, что роднило бы их с Ренессансом на континенте – ни в планировке, ни в деталях. Проникновение ренессансных веяний с континента и их творческое переосмысление на английской почве началось уже несколькими десятилетиями позже, и вплоть до середины XVI века обращение к ренессансу в архитектуре носило частный характер. Известно, что итальянские

⁹⁵ Rimmer A. *Ancient Streets and Homesteads of England*. London: Macmillan and Co, 1877.

⁹⁶ Salzman L. F. *A History of the County of Warwick: Volume 5, Kington Hundred*. London, 1949 [Электронный ресурс] // British History Online. URL: <http://www.british-history.ac.uk/vch/warks/vol5> (дата обращения: 26.04.2022).

⁹⁷ Ричард Браун рассказывает любопытную версию происхождения типичной для тюдоровской эпохи полихромной кладки: согласно этой версии, она возникла как способ найти применение для пережжённых кирпичей, которых в XV-XVI веках было слишком много из-за несовершенства технологии обжига. Браун называет это находчивостью «подлинного английского гения».

мастера приглашались в Англию⁹⁸: Реджинальд Бломфилд в своей «Краткой истории ренессансной архитектуры в Англии», написанной на рубеже 19-20 веков и, в сущности, подводящей итог викторианской историографической традиции по этой теме, посвящает «Итальянцам в Англии» целую главу, заостря внимание на их работе как на ключевом явлении эпохи, хоть и не повлекшем за собой коренных изменений в архитектурной традиции⁹⁹. На первых порах проникновение ренессансных деталей в английскую архитектуру носит частный характер и проявляется, главным образом, в применении тех или иных орнаментальных мотивов – к примеру, фриз с масками и херувимами в каменной ограде хора Винчестерского собора (илл. I-7), – и нужно приглядеться, чтобы вычленивать их в общей массе разновременной позднеготической декорации. Точно так же нужно очень внимательно вглядываться в гирьки деревянных перекрытий Большого зала Хэмптон-Кортского дворца, чтобы наряду с геральдическими животными увидеть химер и путти¹⁰⁰ (илл. I-8) – при этом сама структура перекрытий вполне традиционна для перпендикулярной готики; и точно так же необходимо вглядываться в резную декорацию верных сводов в Коудрей-хаус, чтобы увидеть в позднеготической ажурной сетке крылатых херувимов (илл. I-9).

Коудрей-хаус (Cowdray House), построенный Дэвидом Оуэном, дядей Генриха VII, в 1520-х годах и ныне находящийся в руинированном состоянии, может считаться очень показательным образцом тюдоровской архитектуры: восьмигранные башни, увенчанные зубцами, подчёркивают связь этой постройки со средневековой крепостной архитектурой (в течение XVI века эта связь постепенно сходит на нет, но в памятниках первых десятилетий она всё

⁹⁸ Так, надгробие Генриха VII и Елизаветы Йоркской в Вестминстерском аббатстве было выполнено именно итальянским мастером Пьетро Торриджано, и его можно считать одним из первых в Англии примеров использования ренессансных деталей в надгробном рельефе: плоскость саркофага разделяют пилястры с арабесками, между ними расположены рельефные композиции в форме тондо в обрамлении лаврового венка с лентами, яблоками и розами (илл. I-6).

⁹⁹ Blomfield, R. T. A short history of renaissance architecture in England, 1500-1800.

¹⁰⁰ Pugin A., Wilson E. J. Specimens of Gothic Architecture: selected from various ancient edifices in England: consisting of plans, elevations, sections, and parts at large ... accompanied by historical and descriptive accounts. London: J. Taylor, 1821-23.

ещё присутствует достаточно явно), веерные своды, «унаследованные» от перпендикулярной готики, и специфические тюдоровские элементы – эркеры и «четырёхцентровая» форма арки («*four-centered arch*» или «*pointed arch*») – позднее в литературе такая арка получила название «тюдоровской арки». При этом стоит отметить, что Коудрей-хаус неоднократно перестраивался, о чём свидетельствуют его разновременные окна – на одной из стен внутреннего двора рядом друг с другом находятся стрельчатое готическое окно, прямоугольный тюдоровский эркер и два более поздних елизаветинских эркера, трапециевидной формы, с более мелкой расстекловкой.

В начале XVI века продолжали возводиться укрепленные дома, подобные Оксбру-холлу, сохранявшие полуоборонительный характер и всё ещё способные выдержать нападение небольшой банды – но не выстоять против целого военного отряда. Примером подобного укрепленного дома в XVI веке может служить Лэйер Марни (Layer Marney Tower), графство Эссекс. Как и в Оксбру, въездные ворота здесь фланкируют две мощных восьмигранных башни (высота башен Лэйер Марни – 25 м), но разница в трактовке этих башен поистине огромна. Башни Лэйер Марни прорезает восемь ярусов больших и широких окон (илл. I-10), в отличие от Оксбру, где башни прорезаны узкими бойницами; окна и простенки между ними равны по ширине. Вместо зубцов башни Лэйер Марни увенчаны очень оригинальными терракотовыми украшениями – итальянизирующий мотив раковины, с двух сторон поддерживаемой дельфинами (илл. I-11). В итоге высокие и очень внушительные, особенно издали, башни на деле совершенно не отвечают предполагаемой оборонительной функции, их главная функция – совсем другая, репрезентативная; они в полной мере демонстрируют благосостояние и высокое положение семьи Марни. Именно этот процесс и явился, по сути, определяющим в усадебном строительстве XVI века: репрезентативная функция становится одной из главных, усадебные дома XVI века, помимо всего прочего, призваны подчеркнуть статус владельца.

Вопрос о том, каково происхождение строителей Лэйер Марни, остаётся открытым¹⁰¹, так же, как и вопрос о происхождении строителей ряда других усадебных домов 1520-х годов. В частности, схожие вопросы возникают при изучении Саттон-Плейс (Sutton Place) – усадебного дома в графстве Суррей, построенного в 1523-25 годах для придворного и дипломата Ричарда Уэстона. В 1893 году историк и юрист Фредерик Харрисон, чей отец арендовал Саттон-Плейс в течении некоторого времени, тщательно исследовал историю этого дома; он как раз и установил наиболее вероятные даты его постройки и описывал Саттон-Плейс как «концепцию чинквеченто в английской готической рамке»¹⁰². Композиция Саттон-Плейс построена по тому же принципу, что и Оксбру – помещения группируются вокруг квадратного в плане двора, в результате чего план приобретает регулярность и симметричность; позднее южное крыло было снесено, в результате чего план здания приобрёл П-образную форму (илл. 1-12), и с восточной стороны были пристроены службы. Соответственно, надо понимать, что та композиция, которую мы сейчас видим, не является изначальной, и что тот необычный фасад, про который, главным образом, и пишут исследователи, говоря об активном использовании в Саттон-Плейс ренессансных мотивов, изначально не был главным фасадом здания, он выходил во внутренний двор. Тем не менее, в своей оригинальности этот фасад, действительно, не имеет аналогов в современной ему архитектуре. Впечатление нарядности и полихромности создаётся благодаря сочетанию кирпича и терракоты, при этом кирпич двух цветов образует сетчатый орнамент. Центральную часть фасада с двух сторон ограничивают *очень тонкие восьмигранные башни*, увенчанные маленькими куполками и не несущие никакой функции, кроме декоративной – они являются мощными вертикальными акцентами и словно выступают в роли рамки, а центральная часть фасада трактуется как декоративное панно. Стоит отметить, что куполообразная форма

¹⁰¹ Реджинальд Бломфилд, хоть и приводит этот памятник в качестве примера италянизирующих элементов в декорации, о самих строителях не говорит ничего конкретного; современные источники также не дают однозначного ответа.

¹⁰²Harrison F. Annals of an Old Manor-house: Sutton Place, Guildford. London: Macmillan, 1899.

завершенный башен вызывала у викторианских архитекторов определённое любопытство и заставляло их гадать о происхождении этого элемента: так, Ричард Браун в 1841 году сравнивал их с куполами минаретов и даже с башнями русских храмов времён Ивана Грозного¹⁰³. Горизонтальным акцентом становятся идущие вдоль всей стены фризы из квадратов, в которые вписаны терракотовые рельефы в виде ромбов и квадрифолиев (илл. I-13). Подобная трактовка орнамента совершенно нетипична для английской архитектуры, однако аналоги можно найти в архитектуре раннего Ренессанса¹⁰⁴. Над входной дверью (дверной проём имеет традиционную форму тюдоровской арки) расположены два ряда терракотовых панелей с путти (илл. I-14), что также свидетельствует об итальянском влиянии. Эти детали стали для Бломфилда достаточным основанием для того, чтобы также привести Саттон-Плейс в качестве наглядного примера работы итальянских скульпторов и декораторов¹⁰⁵. Тем не менее, на то, что Саттон-Плейс – это по-прежнему памятник тюдоровской архитектуры и находится всецело в её русле, указывает и характерная «унаследованная» из перпендикулярной готики *форма окон*, основой для которых является геометрически правильная сетка из узких «панелей», и увенчивающий центральную часть фасада ряд прямоугольных зубцов, в каждый из которых также вписаны ромбы.

И Саттон-Плейс, и Лэйер Марни строились для придворных, которые провели некоторое время во Франции: сэр Генри Марни участвовал в французской кампании Генриха VIII в 1522 году, сэр Ричард Уэстон в 1520 году был в составе свиты Генриха VIII во время его встречи с Франциском I на Поле золотой парчи; но неизвестно, привозили ли они мастеров с континента¹⁰⁶. К

¹⁰³ Brown R. Domestic architecture. P. 21.

¹⁰⁴ Широкое использование терракотовых орнаментов характерно для североитальянской архитектуры XV века, а мотив ряда мелких квадратов присутствует на фасаде церкви Санта-Мария Новелла (ок. 1470 г., Леон Баттиста Альберти) и в богатой орнаментальной декорации фасада чертозы в Павии (ок. 1480 г.).

¹⁰⁵ Blomfield, R. T. A short history of renaissance architecture in England, 1500-1800. P. 17.

¹⁰⁶ В литературе встречаются предположения, что в строительстве Лэйер Марни участвовал итальянский архитектор и инженер по имени Джером ди Тревизи, прибывший в Англию по приглашению Генриха VIII; однако в «Журнале изящных искусств» Арнольда указано, что Тревизи погиб в

тому же, наличие ренессансных черт не обязательно свидетельствует об участии иностранцев (будь то итальянцы, французы, бургундцы и т. д.) в строительстве здания. Напротив, есть обратный пример – поместье Хенгрейв-холл (Hengrave Hall), построенное для лондонского купца Томаса Китсона в 1525-1538 годах. В «Истории и древностях Хенгрейва» Джона Гейджа названы конкретные имена строителей Хенгрейв-холла, и это англичане – каменщики Джон Истейв и Джон Спарк¹⁰⁷.

В Хенгрейв-холле помещения вновь группируются вокруг квадратного в плане двора, но, в отличие от Саттон-Плейс и Лэйер Марни, план Хенгрейв-холла лишён регулярности и симметрии, а служебное крыло с западной стороны (оно было пристроено позднее даты постройки основного здания, но не ранее 1775 года, т. к. на плане 1775 года это крыло уже присутствует¹⁰⁸) окончательно сводит симметрию на нет (илл. I-16). Роберт Керр отмечает, что Хенгрейв-холл – это замечательный пример прогресса в представлениях об удобстве: в описи упоминаются 120 (!) наименований самых разных комнат и служебных помещений, включая парадные комнаты к визиту королевы с отдельными помещениями для королевских йоменов, летнюю и зимнюю гостиные, почти сорок спален, пекарня, пивоварня и отдельные подвалы для хранения самых разных видов еды, причём помещение для хранения рыбы совмещалось с отдельным двориком для её чистки¹⁰⁹. Так как планы и описи, по которым Керр описывает Хенгрейв-холл, датируются примерно 1775 годом, логично предположить, что назначение ряда помещений изменилось с момента постройки. Так, наличие спальни для королевы и её свиты позволяет предположить, что назначение этих помещений связано с практикой *Royal Progresses*, введённой в обиход уже в правление королевы Елизаветы. Вполне вероятно,

1544 году при осаде Булони и ему на тот момент было 36 лет; на чём базируется информация о возрасте Тревизи, не вполне понятно, но в случае, если она верна, Тревизи по возрасту никак не мог быть строителем Лэйер Марни.

¹⁰⁷ Gage, J. *The History and Antiquities of Hengrave, in Suffolk*. Hengrave: J. Carpenter, 1822. P. 54.

¹⁰⁸ Britton J. *The Architectural Antiquities of Great Britain*, Vol. 2. London: Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1809.

¹⁰⁹ Kerr, R. *The Gentleman's House*. P. 39.

что в первые десятилетия после постройки Хенгрейв-холла назначение и название этих помещений было иным. В целом, весь ансамбль Хенгрейв-холла следует рассматривать с учётом того, что с XVI по XVIII века он явно не оставался неизменным. Однако, даже несмотря на позднейшие изменения, мы достаточно ясно можем видеть, что конфигурация помещений Хенгрейв-холла заметно отходит от средневековых традиций английского жилого строительства.

Дом был изначально окружён рвом, и службы были вынесены за его пределы, что подчёркивает связь со средневековой архитектурой; на эту же связь указывают и зубцы, тянущиеся по всему периметру здания, и гораздо более артикулированный, чем в Саттон-Плейс, мотив башен: восьмигранные башни, увенчанные небольшими куполами, располагаются по углам здания и фланкируют въезд (илл. I-17). Определённую связь между архитектурой Хенгрейв-холла и Саттон-Плейс подтверждает использование того же мотива тонких восьмигранных башенок для вертикального членения стен, но, в отличие от фасада Саттон-Плейс, фасад Хенгрейв-холла лишён симметрии, окна имеют разные размеры, активно используются эркеры разных форм. Особый акцент сделан на *тройном полукруглом эркере*, который расположен прямо над въездными воротами и является главным композиционным центром въездной группы; и как раз в декоре этого эркера нашли выражение ренессансные мотивы, которые во всех остальных деталях дома практически не наблюдаются. Консоли, на которые опираются эркеры, украшены ренессансными профилировками, напоминающими профилировки внешней кафедры собора в Прато (1434-38, Донателло), в орнаментах присутствует мотив зубцов и листьев аканта, а фамильные гербы поддерживают путти в доспехах (илл. I-18). Эти элементы сочетаются с типично позднеготическими вертикальными тягами, пинаклями и всё той же традиционной перпендикулярной сеткой в расстановке окон. Именно это смешение и является наиболее характерной чертой тюдоровской архитектуры, и, как мы видим, это смешение не имеет под собой

никакой теоретической подосновы, никакой системы, и носит преимущественно частный характер.

Безусловно, наиболее яркими памятниками, характеризующими архитектуру эпохи Генриха VIII, были королевские резиденции – Хэмптон-Корт и Нансач (Nonesuch Palace). Тем не менее, мы не можем судить о масштабах и великолепии последнего в полной мере, так как в 1670 году дворец Нансач был разобран на стройматериалы¹¹⁰. Хэмптон-Кортский дворец же, строго говоря, королевской резиденцией изначально не был – он был построен для кардинала Томаса Уолси, архиепископа Йоркского, который за два года до своей опалы и кончины подарил дворец королю, и со временем Хэмптон-Корт стал одной из любимых резиденций Генриха VIII.

По замыслу кардинала Уолси, дворец должен был представлять собой регулярный блок вокруг двух прямоугольных дворов, с выделенным *riano nobile* по образцу ренессансных палаццо (илл. I-20). По словам сэра Джона Саммерсона, даже после того, как дворец перешёл во владение к Генриху и был много раз перестроен, он всё равно сохраняет «дух Уолси – простого английского церковника, который сделал своего соверена арбитром Европы, и который построил и обустроил Хэмптон-Корт, чтобы показать, что главный советник Генриха VIII умеет жить со вкусом, не хуже, чем любой римский кардинал»¹¹¹. По заказу кардинала Уолси итальянский скульптор Джованни да Майано¹¹² создал для Хэмптон-Кортского восемь терракотовых медальонов с бюстами римских императоров и три терракотовых композиции на тему подвигов Геркулеса; все эти терракотовые детали, однако, вписаны в достаточно традиционную для тюдоровского времени кирпичную архитектуру (илл. I-19,

¹¹⁰ Дворец Нансач был разобран по приказу леди Каслмейн, которой он достался в подарок от Карла II – стройматериалы были проданы, чтобы выплатить её долги; подобная печальная судьба в XVII-XVIII веках постигла не один старый усадебный дом в Англии.

¹¹¹ Summerson J. Great Palaces. London: Hamlyn Publishing Group Ltd, 1969. P. 14

¹¹² Джованни да Майано был сыном архитектора и скульптора Бенедетто да Майано, к числу произведений которого принадлежат палаццо Строцци и кафедра церкви Санта-Кроче во Флоренции.

I-21)¹¹³. Будучи во владении Генриха, Хэмптон-Кортский дворец был существенно перестроен; были добавлены ворота с астрономической башней, ныне известные как ворота Анны Болейн, теннисный корт и Большой зал (илл. I-22, I-23). Резные украшения деревянных перекрытий Большого зала были выполнены «лондонскими резчиками» Ричардом Риджем и Джоном Райтом¹¹⁴; как и в случае с Хенгрейв-холлом, здесь мы видим, как английские мастера адаптируют ренессансные мотивы (здесь – мотивы листьев аканта и путти) к традиционным формам английской готики (илл. I-8).

Дворец Нансач, напротив, уже изначально строился для короля и может по праву считаться самым грандиозным архитектурным проектом своего времени¹¹⁵. В 1582 году Георг Браун, автор «Атласа городов земного мира», первого атласа городов в мировой картографии, писал, что Генрих «пригласил многих замечательных мастеров, архитекторов и скульпторов, как итальянцев, французов и голландцев, так и местных жителей, которые применили к украшению этого дворца всё своё искусство... украшая его изнутри и снаружи многими великолепными скульптурами, некоторые из которых живо напоминают древности Рима, а некоторые – даже превосходят их»¹¹⁶. Печальная история этого дворца и отсутствие его достоверных изображений лишают нас возможности судить о его архитектуре доподлинно, однако по дошедшим до нас описаниям и рисункам (в частности, по рисунку фламандского художника Георга Хёфнагеля, сделанному в 1568 году) можно сделать вывод, что ренессансный декор, очень богатый и плотный, оставался, тем не менее, лишь декором. Помещения дворца группировались блоками вокруг двух прямоугольных дворов; первый блок был каменным, с маленькими окнами, зубцами и башенками, и

¹¹³ Blomfield, R. T. A short history of renaissance architecture in England, 1500-1800. P. 9.

¹¹⁴ Law E. P. A. The history of Hampton Court Palace in Tudor times. Vol.1. London: G. Bell and Sons, 1885-1891. P. 158.

¹¹⁵ На его строительство было потрачено более 24 тысяч фунтов (в пересчёте на нынешние деньги – более 10 млн. фунтов); для того, чтобы расчистить площадь под дворец, была снесена деревня Каддингтон в графстве Суррей.

¹¹⁶ Braun G., Hogenberg F. Cities of the World. Cologne: Taschen, 2011. P. 366.

напоминал крепостную архитектуру даже в большей степени, чем другие постройки этого периода; второй же блок, с большими октогональными угловыми башнями, был выполнен в технике фахверка и украшен 150 стукowymi панелями (илл. I-25), и именно в стукowych рельефах, главным образом, и использовали ренессансные мотивы и ренессансные композиции – по всей видимости, именно их Браун и связывал с древностями Рима. Подобное решение было очень нетипично для тюдоровской архитектуры, и по памятникам, современным дворцу Нансач и более поздним, мы можем сказать, что столь грандиозных построек в фахверковой технике и со стуковой декорацией больше не создавалось. Кирпич и камень всё-таки были более практичными материалами, и в архитектуре второй половины века именно они стали наиболее употребительными. Дворец Нансач был ярким памятником архитектуры тюдоровской эпохи, но он отнюдь не был памятником типичным. Кроме того, следует отметить, что, хоть каменный блок и напоминал более раннюю крепостную архитектуру – или же, возможно, был стилизован под неё сознательно, – фахверковый же блок уже был крайне далёк от каких-либо ассоциаций с архитектурой фортификационной. Выступать в качестве защитного сооружения эта часть дворца Нансач, конечно же, не могла; таким образом, дворец Нансач можно считать новым этапом процесса, который мы уже обозначили ранее – *процесса утраты в жилой архитектуре XVI века крепостной функции и усиления функции репрезентативной*.

1540-1550-е годы были не самым благоприятным временем для усадебного строительства. Резкие и коренные изменения в жизни страны не могли не сказаться на искусстве, масштабы строительства снижаются, и памятников, которые можно было бы отнести к 1540-1550-м годам, в действительности немного. Тем не менее, в усадебной архитектуре именно в это время начинается процесс перестройки аббатств, после секуляризации оказавшихся в руках частных владельцев. Так, именно в 1540 году сэр Уильям Шерингтон, член

Парламента, шериф Уилтшира и (уже позднее, с 1546 года) собственник монетного двора в Бристоле, начал перестройку аббатства Лейкок (Lacock Abbey), приобретённого после секуляризации за 783 фунта, превратив церковный комплекс в семейную резиденцию¹¹⁷. Сохранилась фамилия каменщика, работавшего над перестройкой аббатства – Чепмен, хотя сам Шерингтон тоже принимал в строительстве активное участие¹¹⁸. Он не имел архитектурного образования, но, по всей видимости, был увлечён архитектурой, так как, помимо перестройки аббатства Лейкок, он примерно в те же годы спроектировал для своего друга Джона Дадли, графа Нортумберлендского (свёкра и главного сторонника «девятидневной королевы» Джейн Грей) новое здание на территории его фамильного замка. В сущности, сэр Уильям Шерингтон уже в середине XVI века являл собой прообраз тех джентльменов-архитекторов, которые окажут огромное влияние на английскую архитектуру два века спустя.

Сэр Уильям Шерингтон умер в 1553 году – сохранились назначения на освободившееся после его смерти место шерифа Уилтшира, подписанные леди Джейн Грей и королевой Марией и относящиеся именно к 1553 году. Соответственно, до этой даты работы в аббатстве Лейкок уже были завершены, и Шерингтон уже жил там в течение некоторого времени. В комплекс перестроенного аббатства достаточно гармонично вписаны старые монастырские здания и даже сохранён прекрасный позднеготический клуатр, превращённый во внутренний двор усадебного дома (илл. I-27). Одна из наиболее заметных пристроек, сделанных Шерингтоном – это массивная восьмигранная башня с юго-восточной стороны, которая уже явно не служит для оборонительных целей. (илл. I-26). Все пристройки каменные, так же, как и старое здание аббатства, и декорированы достаточно скупой, контрфорсы и добавленные позднее эркеры – единственное, что оживляет монолитную плоскость стены. Однако

¹¹⁷ Pugh R.B., Crittall E. Houses of Augustinian canonesses: Abbey of Lacock // A History of the County of Wiltshire. Vol 3. London: Victoria County History, 1956.

¹¹⁸ Girouard M. Life in the English Country House. P. 106

лаконичность выразительных средств, ровная прямая линия парапета, увенчивающего здание, ясная компоновка крупных геометрических форм – всё это знаменует собой возникновение новых тенденций, которые впоследствии найдут наиболее полное выражение уже в архитектуре елизаветинской.

И викторианская историография, и современный детальный обзор ранней тюдоровской архитектуры убеждают нас в одном: эта эпоха характеризуется весьма разноплановыми памятниками, многие из которых были поистине революционными для своего времени. Оценки её заметно отличаются в зависимости и от периода, когда они были сделаны (всё же, между публикациями антиквариев начала XIX века и исследователей рубежа XIX-XX веков было поднято довольно много новых источников), и общественного взгляда на период, и позиции автора. Ричард Браун в 1841 году, во многом опираясь на описания предшественников-антиквариев, в частности, Огастеса Пьюджина-старшего и Томаса Рикмана, объединяет под названием «Tudor» всё время правления династии Тюдоров, включая королеву Елизавету, и скупулёзно отмечает то, какие детали появились в жилой архитектуре при каждом из правителей¹¹⁹: при Генрихе VII, согласно его оценке, возник «башенный стиль» (“turreted style”) с луковичными завершениями башен и эркерами во всю высоту стены; при Генрихе VIII добавились щипцы с пинаклями и эркеры на консолях (нагляднее всего это утверждение иллюстрирует Хенгрейв-холл, однако на примере других рассмотренных нами построек этого периода мы не можем утверждать, что такой «стиль» прижился повсеместно); при Елизавете же из тюдоровского архитектурного глоссария, на взгляд Брауна, остались только щипцы (утверждение, которое тоже не всегда подтверждается фактами: эркеры разной формы можно наблюдать и в памятниках елизаветинской архитектуры). Керр же не делает на особенностях ранней тюдоровской архитектуры заметного акцента: он приводит Оксбру-холл и Хенгрейв-холл как при-

¹¹⁹ Brown R. Domestic architecture. P. 23.

меры разных этапов развития английской жилой архитектуры, и сразу же после Хенгрейва рассматривает Хэтфилд-хаус, построенный столетием позднее, на основании схожести планировочных принципов¹²⁰. Реджинальд Бломфилд и его коллега Альфред Готч, опубликовавший своё исследование архитектуры XVI-начала XVII веков в 1905 году, являются первыми, кто прослеживает всю архитектуру ранних Тюдоров как единый процесс, рассматривая её в контексте постепенного, пока ещё весьма фрагментарного, проникновения на английскую территорию ренессансных тенденций. Однако здесь, безусловно, следует отметить разницу оптики практикующих архитекторов ранне- и высоковикторианской эпохи и историков архитектуры, работавших на рубеже XIX-XX веков¹²¹.

Тем не менее, тюдоровский период очень важен именно потому, что в это время складывается типология усадебных домов. Именно поэтому вторичный стиль, основанный на архитектуре этого периода, столь уникален: в отличие от неоготики, неотюдоровский стиль в качестве образцов для усадебных домов может опираться на усадебные дома. Парадоксально, что архитекторы XIX века будут ценить как одно из главных достоинств тюдоровской архитектуры асимметричную группировку помещений – при том, что сама тюдоровская архитектура, как показало рассмотрение её наиболее значимых и показательных памятников, от асимметрии последовательно уходила. Тем не менее, именно в тюдоровской архитектуре были заложены многие планировочные принципы, которые впоследствии будут считаться «традиционно английскими» и применяться даже в постройках, внешне весьма далёких от тюдоровского стиля.

В конце данного раздела ещё раз обозначим те специфические особенности и формы, которые детальный анализ памятников позволяет выделить как характерные именно для тюдоровского стиля:

¹²⁰ Kerr, R. The Gentleman's House. P. 39.

¹²¹ Blomfield, R. T. A short history of renaissance architecture in England, 1500-1800.

- Нерегулярная планировка
- Появление Большого зала (Great Hall), определение функции гостиной (parlour)
 - Использование элементов монастырской и крепостной архитектуры
 - Использование элементов перпендикулярной готики (см. рис. 1)
 - Появление эркеров
 - Восьмигранные башни (могут быть как конструктивные, так и чисто декоративные, выполняющие функцию членения стены)
 - Зубцы (преимущественно прямоугольной формы)
 - Высокие трубы с богатым кирпичным декором
 - Тюдоровские (четырёхцентровые) арки
 - Прямоугольные окна с «бровками» (hood moulding)
 - Лаконичные интерьеры, небольшое количество мебели
 - Деревянные перекрытия парадных помещений (Большой зал)
 - Обшивка стен деревом; простой сетчатый рисунок панелей (вероятно, они были расписаны) либо узор «льняные складки» (linenfold)

2.2. ЭПОХА ЕЛИЗАВЕТЫ I. РАСЦВЕТ ТИПОЛОГИИ PRODIGY HOUSE

Время правления Елизаветы I было для Англии временем относительной политической стабильности и экономического процветания, активной внешней торговли и начала колониальной экспансии¹²². Кроме того, характерной особенностью английского общества было то, что дворянство принимало активное участие в торговле; именно в Англии сформировался слой джентри – дворян-капиталистов, получающих доходы и от земельных владений, и от предпринимательской деятельности. Конечно, экономическую ситуацию

¹²² В 1561 г. был стабилизирован курс английского фунта стерлингов, в 1566-1568 гг. – создана Королевская биржа (по образу и подобию антверпенской биржи), выросло количество торговых компаний. Активно развивалось сукноделие (экспорт сукна за XVI век вырос втрое), металлургия, добыча угля, при поддержке правительства были построены (или закуплены за границей) крупные фабрики по производству артиллерии, пороха, стекла, бумаги, железного купороса, квасцов и других важных товаров.

эпохи нельзя оценивать однозначно¹²³; кроме того, нельзя забывать, что богатства, по большей части, были сосредоточены в руках пресловутых джентри и лендлордов, т. е. крупных земельных собственников. Именно крупные земельные собственники и были, как правило, теми, для кого строились великолепные усадебные дома; многие из них были приближёнными Елизаветы I – как мы уже отметили, то, что они были придворными и аристократами, никоим образом не мешало им получать дополнительные доходы от торговли, и они могли позволить себе действительно великолепные постройки, которые должным образом подчёркивали высокий статус владельца и были приспособлены в том числе и для того, чтобы достойным образом принять в стенах дома королеву со свитой¹²⁴. По мнению Певзнера, подобное сближение аристократии с торговым сословием, возникшее в елизаветинскую эпоху и продолжавшееся далее на протяжении всех последующих столетий, было очень важным фактором складывания английского национального характера и наложило заметный отпечаток на английское искусство¹²⁵.

Сама Елизавета, в отличие от её отца, потратившего огромные суммы из государственной казны на дворец Нансач, не вела масштабных строительных работ. Как отмечает М. В. Соколова, «известная скупость королевы, а также обилие государственных задач, требовавших значительных капиталовложений, привели к тому, что от этой эпохи практически ничего не осталось в области дворцового строительства»¹²⁶. При этом дома её приближённых достигали подчас королевского размаха, и это было обусловлено зачастую даже не столько желанием, сколько необходимостью. Дело в том, что Елизавета

¹²³ Уже в правление Елизаветы сукнодельческая отрасль столкнулась с кризисом перепроизводства, и, несмотря на все протекционистские меры, вытеснить с рынка зарубежные товары в полной мере не удалось – от голландских товаров Англия зависела на протяжении всего XVII века.

¹²⁴ Соколова М. В. Английский загородный дом: развитие идеи власти и покровительства от эпохи абсолютизма к викторианскому времени // Исторические Исследования. Журнал Исторического факультета МГУ. 2015, № 2. С. 115–126.

¹²⁵ Pevsner N. *The Englishness of English Art*. New York: Praeger, 1956. P. 112.

¹²⁶ Соколова М. В. Английский загородный дом: развитие идеи власти и покровительства от эпохи абсолютизма к викторианскому времени // Исторические Исследования. Журнал Исторического факультета МГУ. 2015, № 2. С. 115–126.

превратила так называемое «королевское путешествие» – Royal Progress – в постоянную практику, вместе с многочисленной свитой подолгу проживая в домах своих приближённых за их же счёт; визиты Её Величества были настолько же почётными, насколько и разорительными. «Бог да пошлёт нам долго наслаждаться её присутствием, чего ради придётся опустошать наши кошельки»¹²⁷, – эта фраза из письма Уильяма Сесила, лорда Бёрли, к Кристоферу Хэттону широко известна, и точнее, чем лорд Бёрли, Royal Progresses Елизаветы не описал никто.

Надо сказать, у лорда Бёрли были более чем веские причины так язвить. Будучи одним из главных советников королевы Елизаветы на протяжении практически всего её правления (Альберт Поллард, историк, специалист по тюдоровской эпохе, писал, что «с 1558 года и в течение сорока лет биография Уильяма Сесила была практически неотделима от биографии Елизаветы и истории Англии»¹²⁸), он был восемь раз удостоен её визита в построенный им в 1564-1585 годах дворец Теобальдс – по иронии, уже начале в XVII века Теобальдс забрал его сына Роберта Сесила наследник Елизаветы, Яков I (точнее, добровольно-принудительно обменял на старую королевскую резиденцию Хэтфилд-хаус). В другой усадебный дом Уильяма Сесила, Бёрли-хаус (Burghley House), Елизавета со своим королевским визитом не приезжала ни разу, и, в отличие от дворца Теобальдс, который был разрушен до основания в годы гражданской войны в Англии, Бёрли-хаус дошёл до наших дней и поныне является одним из самых ранних сохранившихся елизаветинских усадебных домов, и одним из первых примеров новой типологии prodigy house (этот сложный для перевода термин, буквально означающий «потрясающий дом»),

¹²⁷ Соколова М. В. Английский загородный дом: развитие идеи власти и покровительства от эпохи абсолютизма к викторианскому времени // Исторические Исследования. Журнал Исторического факультета МГУ. 2015, № 2. С. 115–126.

¹²⁸ Pollard, A. F. Burghley, William Cecil, Baron // Encyclopædia Britannica. 4 (11th ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1911. Pp. 816–817.

был введён сэром Джоном Саммерсоном¹²⁹ и, начиная с его публикаций, закрепился в англоязычной научной литературе).

Строительство Бёрли началось ещё в 1555 году и продолжалось в течение тридцати двух лет¹³⁰. Дом построен из местного, тяжёлого в обработке оолитового¹³¹ известняка, добывавшегося в Кингсклиффе, Нортгемптоншир. Сесил сам принимал активное участие в строительстве и даже, возможно, самостоятельно делал некоторые рисунки. При этом не сохранилось свидетельств о том, что Уильям Сесил обращался к архитекторам¹³²; напротив, всё свидетельствует о том, что Уильям Сесил сам был архитектором своего собственного усадебного дома. За образец для Бёрли был взят Ричмондский дворец, не дошедший до наших дней (илл. I-28). В архитектуре Бёрли много архаизирующих деталей, которые восходят ещё к позднеготической и тюдоровской архитектуре; при этом наиболее архаизирующие по своему облику части здания являются, как это ни удивительно, более поздними по дате постройки (илл. I-29). Стены, как и в аббатстве Лейкок, практически ничем не украшены, вертикали окон уравниваются горизонталями тяг, пространство остекления небольшое, некоторые окна и вовсе трактованы как бойницы. Многочисленные эркеры и башенки, как в Хенгрейв-холле, лишают фасад монотонности и придают ему живописность (илл. I-30). А. А. Савенкова отмечает, что подобного рода архаизация встречается и в ряде других елизаветинских усадебных домов и связана со стремлением «елизаветинцев», особенно тех, кто достиг своего могущества недавно и во многом благодаря личному благоволению королевы,

¹²⁹ Summerson J. *The Classical Language of Architecture*. London: Thames and Hudson Limited, 2006.

¹³⁰ Из государственных бумаг известно, что в 1555 году было возведено восточное крыло, которое включало в себя Большой зал и ряд других жилых помещений. Работы продолжались до 1564 года (приказчик Сесила уверял, что работы в южном крыле будут завершены к зиме этого года). После покупки Геобальдса в течение следующих четырнадцати лет Сесил занимался в основном его строительством, работы в Бёрли были заморожены и возобновились только после завершения, когда артель каменщиков была нанята за одиннадцать фунтов в неделю для постройки западного крыла. В 1570-80-е годы к западному крылу была пристроена четырехуровневая надвратная башня, был перестроен северный фасад, к башне на восточной стороне внутреннего двора был добавлен шпиль с часами.

¹³¹ Известняк особой структуры, состоящий из оолитов – шарообразных минеральных скоплений до 2,5 см в диаметре.

¹³² Blomfield, R. T. *A short history of renaissance architecture in England, 1500-1800*. P. 25.

подчеркнуть свой статус и символически «приравнять» себя к более старой и родовитой аристократии – отсюда и сложносоставные гербы, и регулярные обращения к готической традиции в архитектуре даже после того, как ренессансные тенденции уже в достаточной мере укоренились на английской почве¹³³.

О чём говорят подобные прецеденты архаизации? Прежде всего – о том, что *процесс постепенного отхода английской усадебной архитектуры от готических традиций вовсе не развивался планомерно и линейно*; современные исследования это уже в достаточной мере подтвердили. Тем не менее, подобная точка зрения в течение долгого времени господствовала в историографии, будучи сформулированной уже в первых систематических исследованиях тюдоровской и елизаветинской архитектуры – в частности, у Готча¹³⁴ и Бломфилда¹³⁵.

Перелом в сторону классических тенденций был достаточно резким, и он был подготовлен не только Реформацией и изменением экономического положения, но и проникновением в Англию большого количества итальянской, французской, голландской, немецкой литературы, включавшей в себя архитектурные трактаты («Общие правила архитектуры» Себастьяно Серлио, «Пять ордоров» Ганса Блюма) и альбомы гравюр («Перспективы» Вредемана де Вриса»). Под влиянием ренессансных идей архитектура переосмыслялась в более философском ключе: Джон Ди, выдающийся учёный-энциклопедист елизаветинской эпохи, вслед за Альберти и ренессансными неоплатониками, полагал, что суть архитектуры – в поиске идеальной гармонии математических пропорций, и что идеальная архитектура должна быть отражением гармонии небесных сфер¹³⁶. Для воплощения подобных идей в жизнь нужен был уже не

¹³³ Савенкова А.А. Готическая традиция и архитектура загородных поместий елизаветинской Англии // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 4. / Под ред. А.В. Захаровой. С.В. Мальцевой. Санкт-Петербург: НП-Принт, 2014.

¹³⁴ Gotch J., Alfred. Early Renaissance Architecture in England. London: B. T. Batsford, 1901.

¹³⁵ Blomfield, R. T. A short history of renaissance architecture in England, 1500-1800.

¹³⁶ Ди, чья библиотека считалась одной из самых больших и полных библиотек своего времени и включала в себя как множество античных и средневековых трактатов, так и научные труды его современников, в «Математических предисловиях», опубликованных в 1570 году, хвалебно отзывался об Альберти и перефразировал слова Витрувия о профессии архитектора так, чтобы они звучали

просто глава артели каменщиков, а архитектор – при том, что само слово «архитектор» в английском языке появилось буквально за несколько лет до написания «Математических предисловий» Джона Ди, в опубликованном в 1563 году трактате Джона Шьюта¹³⁷ «Первейшие и важнейшие основы архитектуры» («The first and chief groundes of Architecture»). В предисловии к этой книге Джон Шьют впервые описывает себя как «painter and archytecte» – «художник и архитектор»; определение, которое он даёт этой профессии, сводится к тем же тезисам, что и у Джона Ди, и опирается на тезисы Витрувия¹³⁸. При этом в собственной эпитафии Шьют назван иначе, «painter-stainer» – «живописец-маляр», что свидетельствует о том, что понятие «архитектор» прижилось в английском языке далеко не сразу. Гораздо чаще в языке этого времени встречаются такие понятия, как «master mason» («мастер-каменщик») или «surveyor» («инспектор» или «землемер»), по факту, уже близкие к понятию «архитектор».

Шьют, безусловно, не был единственным из тех, кто буквально «физически импортировал Ренессанс в Англию», но он был единственным (вплоть до 1715 года!) англичанином, сформулировавшим основные правила архитектуры (безусловно, вплоть до мелочей опираясь на Витрувия) и издавшим их на

актуально и в его эпоху: «Архитектор должен понимать Языки, владеть навыками Рисования, быть хорошо обученным Геометрии, не забывать про Перспективу, иметь в своём арсенале Арифметику, знать много историй и прилежно изучать Философов, владеть навыками Музыки, не игнорировать Физику, знать ответы Юристов и обладать хорошими знаниями Астрономии и Науки о Небесном»

¹³⁷ Джон Шьют, вероятно, был членом Почтенной компании живописцев-маляров, одной из старейших ливрейных компаний Лондонского Сити (документальных подтверждений этому нет, потому что членские записи раньше 1623 года не сохранились, однако, исходя из информации о его карьере, вероятность членства Шьюта в Почтенной компании живописцев-маляров довольно высока). Так же, как и Джон Ди в молодости, он состоял на службе у Джона Дадли, графа Нортумберлендского, по его приказу и на его средства он и совершил поездку в Италию и, предположительно, провёл там три года, изучая антики и ренессансные архитектурные трактаты, в частности, Альберти и Серлио. Из поездки он вернулся с полным портфолио зарисовок итальянской скульптуры, живописи и архитектуры, которые Дадли продемонстрировал королю Эдуарду VI. Однако уже в 1553 году Шьют лишился высокого покровителя – после смерти Эдуарда Дадли попытался возвести на престол свою невестку леди Джейн Грей, однако потерпел неудачу, был обвинён в государственной измене и казнён. Лишь спустя десять лет, в 1563 году, Джон Шьют получил возможность опубликовать (естественно, снабдив посвящением королеве Елизавете) конечный результат своей итальянской поездки – трактат «Первейшие и важнейшие основы архитектуры».

¹³⁸ Shute J. The first & chief groundes of architecture [Электронный ресурс] // Internet Archive. URL: <https://archive.org/details/firstchiefground00shut/page/8/mode/2up> (дата обращения: 19.09.2019)

английском языке. Он изложил теорию пяти ордеров достаточно кратко и ёмко, снабдив её иллюстрациями; изображения атлантов и кариатид наглядно и буквально иллюстрируют принцип антропоморфности, положенный в основу античной ордерной системы. В отличие от современных североевропейских альбомов гравюр, в особенности – «Перспектив» Вредемана де Вриса и «Архитектуры» Венделя Диттерлина, изданной уже ближе к концу XVI века, «Первейшие и важнейшие основы архитектуры» лишены маньеристической фантазийности и предназначены к использованию прежде всего в качестве практического руководства (илл. I-31).

Однако на практике ситуация была несколько иной, и средневековое восприятие архитектора как ремесленника-каменщика было преодолено далеко не сразу. По-прежнему ведущую роль в строительстве играли заказчики, многие из которых, по сути, сами для себя выступали архитекторами, как лорд Бёрли, или как сэр Джон Тайн, которому приписывается большая часть рисунков и чертежей его собственного усадебного дома Лонглит (Longleat House). Впоследствии, как уже было сказано, эта традиция аристократического любительского строительства глубоко укоренится в английской архитектуре, особенно усадебной, и очень сильно повлияет на её характер. Тем не менее, первые профессиональные и действительно выдающиеся архитекторы в Англии появляются именно в елизаветинскую эпоху, и уже в документах 1560-70х годов, связанных со строительством ранних елизаветинских усадебных домов, мы встречаем эти имена впервые: при строительстве Лонглита был задействован в качестве каменщика Роберт Смитсон, а первый камень Кирби-холла (Kirby Hall) заложил Джон Торп, которому на момент начала строительства было около пяти лет¹³⁹.

Оба этих поместья – и Лонглит, и Кирби-холл, – как нельзя лучше показывают, что в восприятии и применении ренессансного декора в английском

¹³⁹ Summerson J. The Book of Architecture of John Thorpe in Sir John Soane's Museum // Walpole Society, Vol. 40. 1966.

зодчестве произошла кардинальная перемена, и если Кирби-холл всё же более традиционен, то Лонглит представляет собой выдающийся пример – возможно, первый в английской архитектуре – полностью воспринятой ордерной системы. Усадебный дом был возведён на месте старых построек августинского монастыря, доставшегося сэру Джону Тайну после секуляризации, и, в отличие от аббатства Лейкок, где монастырские структуры были органично включены в новое здание усадебного дома, в Лонглите они были снесены подчистую. Помимо Смитсона, в строительных работах также был задействован французский архитектор Алан Майнар – один из немногих иностранных архитекторов, работавших в Англии во второй половине XVI века (при том, что архитектурные трактаты из континентальной Европы получили в это время очень большое распространение, на практике к услугам иностранных архитекторов в елизаветинской Англии прибегали реже, чем во времена Генриха VIII). С архитектурной точки зрения Лонглит был новаторским во многих аспектах. Впервые фасад здания структурируется при помощи наложенной ордерной сетки, которая полностью соответствует принципам тектоники и постепенного облегчения ордера снизу вверх: первый этаж – дорический ордер, второй – ионический, третий – коринфский (илл. I-32). При этом второй этаж выделен как *piano nobile* – прямое влияние ренессансных палаццо (впрочем, в английской архитектуре уже были прецеденты выделения второго этажа как *piano nobile* – в первоначальном варианте Хэмптон-Кортского дворца, ещё при кардинале Уолси).

Очевидное сближение Лонглита и подобных ему памятников с континентальными ренессансными идеями было отмечено и викторианскими архитекторами и исследователями – вплоть до того, что Ричард Браун, стремившийся доказать наличие полноценного Ренессанса в английской архитектуре, охарактеризовал стиль этого круга памятников, как «флорентийский»¹⁴⁰, свя-

¹⁴⁰ Brown R. Domestic architecture. P. 30.

зывая его возникновение с именем Иоанна Падуанского, предполагаемого архитектора Лонглита, участие которого в строительстве этого дома, тем не менее, никакими документами не подтверждено. Никакой прямой связи других памятников этого круга, таких, как Хардик-холл или Уоллатон, с Флоренцией не наблюдается. Более того, при всей недостаточности и спекулятивности имеющихся источников, по ним мы можем судить, что английские архитекторы и каменщики играли в строительстве этих памятников наиболее заметную роль, а среди иностранных строителей, имена которых зафиксированы в документах, большинство прибыло из Франции, Германии или Фландрии¹⁴¹.

В Кирби-холле дела обстоят несколько иначе. По своей архитектуре этот усадебный дом крайне неоднороден, так как строительные работы в Кирби-холле велись в течение десятилетий¹⁴². В результате получился стилистически неоднородный ансамбль, об изначальном облике которого судить довольно сложно, и план этого усадебного дома очень необычен и для своего времени, и для английской архитектуры в целом: вытянутая структура, осевая композиция, симметричный план с трапециевидным двором (илл. I-33). Однако сохранился план Джона Торпа, по которому мы можем судить о планировке Кирби-холла в елизаветинские времена, до перестроек (илл. I-34)¹⁴³; на этом плане есть все обязательные парадные помещения елизаветинского усадебного дома,

¹⁴¹ Blomfield, R. T. A short history of renaissance architecture in England, 1500-1800.

¹⁴² Дом начал строить сэр Хамфри Стаффорд, нанявший для этих целей каменщика Томаса Торпа (собственно, поэтому первый камень Кирби-холла и заложил его маленький сын), но после смерти Стаффорда в 1575 году дом, по-видимому, недостроенный, был продан сэру Кристоферу Хэттону, фавориту королевы Елизаветы и лорду-канцлеру Англии в 1587-1591 годах, который завершил строительство начатого Стаффордом дома – в частности, именно при нём окончательно сложился ансамбль парадных помещений. После смерти сэра Кристофера, казнённого по обвинению в государственной измене, поместье в конечном счёте унаследовал его родственник и тезка, тоже сэр Кристофер Хэттон, внёсший в Кирби-холл ряд своих изменений (вероятно, при нём внешние фасады были увенчаны щипцами, более характерными уже для позднеелизаветинской или яковианской архитектуры), а после его смерти в 1619 году – его сын, которого, как это ни удивительно, тоже звали сэр Кристофер Хэттон; он заказал Иниго Джонсу в 1638-1640 годах пере-стройку дома в палладианском стиле, и именно к этому времени относится, пожалуй, самая известная часть – северное крыло с открытой аркадой внутреннего двора, которое в конечном итоге является одной из позднейших пристроек.

¹⁴³ Gotch J., Alfred. Early Renaissance Architecture in England.

Большой зал, Длинная галерея, пять лестниц; двор более симметричный, прямоугольной, а не трапециевидной формы, и открытая лоджия северного крыла уже предусмотрена – впервые в британской архитектуре. Внешние фасады Кирби-холла декорированы максимально лаконично и просто – стена прорезается окнами и членится горизонтальными тягами, визуальными разделяющими этажи (илл. I-35). Дата строительства западного крыла Кирби-холла не сохранилась, но по характеру постройки можно примерно датировать эту часть дома 1570-75 годами, то есть это одна из самых ранних частей; однако, как уже было сказано, щипцы, которыми завершается фасад, что представляется вполне вероятным, были добавлены уже ближе к концу XVI века. Щипцы украшены достаточно простым ленточным орнаментом, о немецком происхождении которого мы более подробно расскажем позднее; на вершинах щипцов и между ними – обелиски; ранее мотив обелиска в британской архитектуре уже использовался, судя по гравюрам, в садах дворца Нансач (илл. I-36)¹⁴⁴. Наложённая ордерная декорация в Кирби-холле применяется при оформлении не внешних фасадов, а внутреннего двора. Здесь используются пилястры и полуколонны большого и малого ордера, которые трактуются именно как орнаментальный мотив, а не как конструктивный. Узкие, двустворчатые, мелко расстеклованные окна задают ритм, а каннелированные пилястры большого ордера лишают фасад монотонности (илл. I-37). Так, Кирби-холл не только свидетельствует о восприятии и применении английскими зодчими ордерной системы, но и является собой пример ещё одной линии в елизаветинской архитектуре, несколько отличной от той линии, которая была намечена строителями Лонглита: в Кирби-холле, так же, как и во многих других елизаветинских домах, с ордерной системой обращаются весьма свободно, нарушая её законы и произвольно комбинируя её с элементами, характерными для совершенно других архитектурных традиций. Так, зачастую фасад дополняется причудливо сгруппированными полуколоннами или пилястрами, щипцы приобретают необычную

¹⁴⁴ Biddle M. The Gardens of Nonsuch: Sources and Dating // Garden History, Vol. 27, No. 1, Tudor Gardens, Summer, 1999. Pp. 145-183.

форму, а трубы превращаются в спаренные отдельно стоящие тосканские колонны на крыше (илл. I-38); английские зодчие воспринимают ордер как основу для орнамента, не стремясь выявить и обозначить ясную конструкцию, как это делалось в итальянской ренессансной архитектуре – и, вопреки утверждениям исследователей XIX-начала XX веков¹⁴⁵, далеко не всегда эта свобода объясняется недостаточно полным знакомством «елизаветинцев» с ренессансной архитектурной теорией.

Для елизаветинских домов характерна *целенаправленно симметричная и регулярная планировка*, хотя из этого правила есть исключения. Весьма распространёнными в елизаветинскую эпоху становятся различные вариации Е-образных, П-образных или Н-образных планов, чёткость и ясность которых была отмечена многими авторами XIX века как черта, связывающая английские постройки этого времени с ренессансными тенденциями на континенте¹⁴⁶. Усадебные дома отличаются большим размахом, экстравагантность и репрезентативность превалируют над экономией (причины мы уже указали, это и практика Royal Progresses, и стремление приближённых Елизаветы максимально подчеркнуть свой статус). Тюдоровская архитектура старалась избегать неиспользуемых пространств, и многие помещения тюдоровских домов попросту тесны; здесь же наоборот – парадные помещения елизаветинских домов отличаются высокими потолками, хорошей освещённостью, воздушностью и простором. В планировке елизаветинских домов появляется ряд *помещений «для удовольствия»*, в частности, *Длинная галерея*, усадебный дом воспринимается уже не как укреплённая цитадель, а как современное подобие древнеримской villa rustica – как место, где можно приятно провести время вдали от городской суеты. Тем не менее, касательно планировки нельзя сказать, что расположение помещений в елизаветинских домах противоречит здравому смыслу. *Комфорт в елизаветинских постройках* (в отличие от по-

¹⁴⁵ Gotch J., Alfred. Early Renaissance Architecture in England.

¹⁴⁶ Brown R. Domestic architecture. P. 31.

строек более поздних, палладианских) *никогда не приносится в жертву абстрактной симметрии и регулярности плана* – другое дело, что заметно меняется само представление о комфорте.

В ряду многочисленных елизаветинских домов постройки Роберта Смитсона, конечно, стоят особняком. Мы уже упоминали его имя в связи со строительством Лонглита; впервые его имя возникает в документах в 1568 году¹⁴⁷. С 1580-х годов Смитсон работал главным образом на севере Англии, и его карьера была тесно связана с графом Шрусбери и его семьёй; самой известной его постройкой, связанной с ними, стал Хардик-холл в графстве Дербишир, построенный им для знаменитой Бесс Хардик, графини Шрусбери, в 1590-95 годах. В то же время, в 1580-88 годах Смитсон построил в графстве Ноттингемшир (ныне – в пределах современной черты города Ноттингем) ещё один поистине выдающийся образец елизаветинской усадебной архитектуры – Уоллатон-холл. Многие другие елизаветинские постройки атрибутируют Смитсону на основании стилистического сходства, и эта атрибуция может быть достаточно спорной, особенно это касается тех домов, которые атрибутировали Смитсону ранние исследователи в XIX-начале XX века. К подобной атрибуции следует относиться с осторожностью, так как имён елизаветинских архитекторов в принципе сохранилось немного, дошедшие до нас сведения о них носят фрагментарный характер, и для ранних исследователей соблазн создать некое «великое имя», атрибутируя ему как можно больше сохранившихся построек, был слишком велик. Эта тенденция весьма заметна в исто-

¹⁴⁷ О ранней карьере Смитсона известно крайне немного. Он получил образование каменщика и был членом лондонской Почтенной компании каменщиков, о чём свидетельствует герб этой компании на его надгробии в приходской церкви Уоллатона. Первые достоверные сведения о нём датируются 1568 годом, когда он приступает к работе над Лонглитом, ни много ни мало, по рекомендательному письму главы королевской артели каменщиков. В Лонглите он работал вплоть до 1580 года, и работал именно в качестве каменщика, лично работал над изготовлением каменных деталей фасада, и, как предполагают исследователи, оказал достаточно большое влияние на общий облик дома. Впрочем, верно и обратное утверждение – работа в Лонглите и знакомство с ренессансными архитектурными трактатами, которые, безусловно, имелись в библиотеке сэра Джона Тайна, повлияли и на манеру Смитсона, которая наиболее ярко проявилась в следующих его постройках, где он выступал уже не в качестве мастера-каменщика, а в качестве архитектора.

риографии XIX века, и уже Бломфилд в главе, посвященной первым известным английским архитекторам, разбивает аргументы своих предшественников, атрибутировавших Роберту Смитсону и Джону Торпу десятки известных елизаветинских памятников¹⁴⁸.

Архитектура Уоллатона во многом подхватывает и развивает идеи, заложенные в Лонглите, однако она отличается гораздо большей свободой. Смитсон применяет в Уоллатоне ряд оригинальных решений, и планировочных, и декоративных, что в результате действительно выделяет этот дом из множества других. При том, что викторианскими архитекторами и исследователями он именно так и рассматривался – как весьма показательный елизаветинский усадебный дом¹⁴⁹ – во многом благодаря его величественному виду и хорошей сохранности, но в действительности дело обстоит совсем не так. Уоллатон-холл – памятник выдающийся, но не типичный. Башня-донжон с венецианскими окнами формирует двусветный Большой зал, который находится по центру и окружён жилыми помещениями; с четырёх сторон располагаются квадратные в плане башнеобразные объёмы (илл. I-39). План идеально симметричного усадебного дома с четырьмя угловыми башнями и столь же симметричного сада (илл. I-40) был разработан с опорой на планы и идеи Жака-Андруэ Дюсерсо (в качестве наиболее близкого аналога можно выделить лист XVIII из первой «Книги об архитектуре» Дюсерсо (илл. I-41), где центром симметричного плана, фланкируемого четырьмя квадратными башнями по углам, является двусветный зал с венецианскими окнами). «Книги об архитектуре» (1559-1580) и «Прекраснейшие здания Франции» (1576) Дюсерсо были, безусловно, в Англии известны, и первая «Книга об архитектуре», вероятно, имела у Смитсона¹⁵⁰. Угловые башни (илл. I-42) оформлены при помощи наложенной ордерной сетки, так же, как и ризалиты Лонглита; и так же, как и в

¹⁴⁸ Blomfield, R. T. A short history of renaissance architecture in England, 1500-1800. P. 33.

¹⁴⁹ Brown R. Domestic architecture. P. 30.

¹⁵⁰ О широчайшем архитектурном кругозоре Смитсона свидетельствуют не только его постройки, но и сохранившаяся группа из более 150 архитектурных рисунков, ныне хранящихся в библиотеке Королевского института британских архитекторов (RIBA). Эти рисунки, на которых в основном

Лонглиге, здесь сохраняется всё та же система постепенного облегчения ордеров – более того, пропорции ордеров в Уоллатоне более выверенные, более точные. При этом завершаются они щипцами – это не новый элемент для английской архитектуры, но именно в елизаветинское время щипцы приобретают не треугольную или ступенчатую форму, характерную для тюдоровской архитектуры, а более затейливую – т. наз. «голландские», или «фламандские» щипцы. Уоллатон является одним из первых примеров применения этого архитектурного элемента, который, вне всякого сомнения, ведёт своё происхождение именно из северной Европы. Орнаментация щипцов достаточно тяжеловесная и свидетельствует (так же, как и ряд других деталей фасада) о близком знакомстве строителей либо с образцами фламандской архитектуры, либо с образцами голландской или фламандской архитектурной графики – в частности, с альбомами Вредемана де Вриса (илл. I-43). В дальнейшем в английской архитектуре те фантастические и «экстравагантные» формы, которые имеют щипцы крыш в голландской и фламандской архитектуре, как правило, заметно упрощались, но в Уоллатоне щипцы имеют довольно необычную форму и богато орнаментированы. Вся площадь щипца покрыта *ленточным узором* (*strapwork*), который также имеет североевропейское происхождение (илл. I-44), и постепенно становится наиболее часто встречающимся орнаментом в елизаветинской архитектуре. Об их популярности свидетельствует не только частота использования в елизаветинских и яковинских постройках, но и то, что труды таких авторов, как Вредеман де Врис и Вендель Диттерлин, разошлись весьма широким тиражом и даже уже в XIX веке оставались у владель-

изображены планы различных зданий Лондона, относятся уже к позднему этапу творчества Смитсона и датируются началом XVII века; многие из них с высокой вероятностью были сделаны Смитсоном во время его поездки в Лондон в 1609 году. Они свидетельствуют об интересе Смитсона к проблемам планировки и в не меньшей степени, чем его постройки, демонстрируют знание Смитсоном архитектурных трактатов Серлио и Дюсерсо. Кроме того – и очень важно это отметить – Смитсон активно зарисовывает не только елизаветинские и яковинские постройки, но и средневековые здания Лондона, уделяя внимание и планам, и деталям – к примеру, он разбирает и с большой тщательностью изображает структуру средневековых окон Вестминстерского аббатства.

цев усадебных домов в домашних библиотеках (к примеру, в домашней библиотеке Грегори Грегори, владельца Харлакстон-мэнора¹⁵¹). Бломфилд с сожалением отмечает, что английских архитекторов и каменщиков интересовали орнаменты, «созданные в качестве простых академических или коммерческих эскизов каким-то неторопливым автором обложек и титульных листов. Такой была «Архитектура» этого буйного рисовальщика, Дж. Фризиуса, или Вриса, из Антверпена, – созданная в 1563 году, книга, которая использовалась английскими строителями этого периода с катастрофической готовностью; и, к сожалению, наиболее используемые трактаты в Англии в это время были немецкими, а не итальянскими. Таких невразумительных людей, какими были Каммермайер и Вендель Диттерлин, предпочитали Альберти и Палладио»¹⁵². Впрочем, Бломфилд не вполне справедлив в своей оценке: как мы видели на примере Уоллатона и других построек, рассмотренных в этой главе, интерес к итальянским ренессансным архитектурным принципам у английских строителей и архитекторов был весьма заметен.

Живописность силуэта достигается в том числе и благодаря разнообразию наверхий и вертикальных элементов: по углам парапета расположены обелиски, фламандский («шейный») щипец завершается маленьким фронтоном, который, в свою очередь, увенчивает небольшая статуя на пьедестале. Сами угловые башни декорированы столь же плотно, неукрашенных поверхностей просто нет; полуциркульные ниши, будто предназначенные для статуй, пустуют, но в круглых нишах-тондо по всему фасаду находятся бюсты, как в терракотовых тондо Хэмптон-Корта – как античные философы и поэты – Платон, Аристотель, Вергилий, – так и персонажи, одетые по моде XVI века, которых сейчас уже сложно опознать (илл. I-45). Бюсты, вероятно, привезены из

¹⁵¹ Dawes L. Gregory's Library, transcribed from Harlaxton Manor Inventory, 1864 by Linda Dawes, College Librarian, October 2019 [Электронные] // Harlaxton Manor Archives. URL: <https://harlaxtonmanorarchives.wordpress.com/timeline/gregory-gregory/gregorys-library/#:~:text=Gregory%E2%80%99s%20Library%2C%20transcribed%20from%20Harlaxton%20Manor%20Inventory%2C%201864%20by%20Linda%20Dawes%2C%20College%20Librarian%2C%20October%202019> (дата обращения: 11.01.2021)

¹⁵² Blomfield, R. T. A short history of renaissance architecture in England, 1500-1800. P. 27

Италии – опять же, можно провести параллель с Хэмптон-Кортом, где терракотовые тондо делали итальянские мастера. Это контрастирует с лаконичным донжоном, стены которого прорезают окна, очень схожие с окнами венецианского палаццо Вендрамин-Калерджи и достаточно большие для того, чтобы визуально облегчить донжон, и чтобы он перестал восприниматься как тяжёлая, монолитная крепостная башня. В итоге общая идея читается достаточно ясно – все постройки Смитсона, как бы богато они ни были декорированы, отличаются предельной ясностью композиции.

Как мы видим, Уоллатон-холл представляет собой сложный сплав самых разнообразных архитектурных традиций, и это даёт нам возможность отметить ещё одну важнейшую черту елизаветинской архитектуры – её *эклектичность*. В XIX веке, в зависимости от периода, общественных настроений и оптики смотрящего, эклектичность елизаветинских памятников и, в частности, Уоллатона могла удостаиваться совершенно разных оценок. Так, Браун считает Уоллатон выдающимся памятником «флорентийского стиля», и, как мы увидим далее, целый ряд архитекторов и заказчиков середины века будет с ним солидарен¹⁵³. К концу века, напротив, отношение к Уоллатону в историографии было уже не столь благожелательным. Бломфилд считал его эклектичность серьёзным недостатком и «художественной беспомощностью», а наличие ленточного орнамента – следом «засилья немцев», чью «механистическую манеру», по его мнению, английские архитекторы елизаветинского времени бездумно копировали в силу неразвитости собственного вкуса¹⁵⁴. Негативная оценка елизаветинских построек в целом достаточно характерна для первой половины XX века; она присутствует и в «Ужасно хорошем вкусе» Бетчемана, но с некоторыми ремарками: он называл елизаветинскую и яковианскую архитектуру «уродливой, но никогда не скучной»¹⁵⁵.

¹⁵³ Brown R. Domestic architecture. P. 30.

¹⁵⁴ Blomfield, R. T. A short history of renaissance architecture in England, 1500-1800. P. 27

¹⁵⁵ Betjeman, J. Ghastly good taste: or, A depressing story of the rise and fall of English architecture. London: Century Hutchinson, 1986. P. 42.

Хардик-холл, будучи более поздним памятником, представляет собой ещё более самобытный архитектурный ансамбль, и, если в Уоллатоне и итальянская, и французская, и голландская традиция «считываются» довольно легко, «первоисточники» достаточно очевидны, то сопоставлять Хардик с современными ему образцами континентальной архитектуры существенно сложнее. Величественное здание отличается почти «конструктивистской» лаконичностью форм, от ордерной декорации остаются только антаблементы, сохраняющие, тем не менее, классическую структуру и характер профилировок, и открытый тосканский портик нижнего яруса с очень широкими интерколумниями (илл. I-46) (похожий портик есть во внутреннем дворе служебного корпуса Бёрли (илл. I-47), но в Хардике он муфтирован и вынесен на главный фасад). Н-образный план с располагающимся в средней части Большим залом и соединяющей все ризалиты Длинной галереей (илл. I-48) не имеет аналогов ни в «Книгах об архитектуре» Дюсерсо, ни в постройках тюдоровской эпохи, в то время как для позднеелизаветинских домов, таких, как Монтэкьют-хаус или Доддингтон-холл, он вполне типичен. Тем не менее, композицию Хардик-холла в полной мере можно назвать уникальной: в отличие от подавляющего большинства позднеелизаветинских домов, в Хардик-холле горизонталь доминирует не столь явно и уравнивается мощными объёмами ризалитов, благодаря чему огромный дом выглядит гармоничным и компактным, а не распластанным по земельному участку. Ведущую роль в облике Хардик-холла играют окна; в елизаветинское время окна в целом увеличиваются в размерах, но в Хардик-холле окна достигают и вовсе невероятных размеров, и такой акцент на окна в данном случае не случаен. Графиня Шрусбери, будучи дамой не только очень богатой, но и очень предприимчивой, сделала строительство Хардик-холла полностью самообеспечиваемым (что было вполне разумно, так как закупка и завоз материалов в елизаветинское время производились преимущественно силами заказчика)¹⁵⁶, и даже основала собственную

¹⁵⁶ Blomfield, R. T. A short history of renaissance architecture in England, 1500-1800. P. 21.

стекольную мануфактуру – и это в те времена, когда стекло было баснословной роскошью. Огромная площадь остекления в данном случае было одним из многочисленных способов продемонстрировать богатство и статус графини. Что же касается Смитсона, который при строительстве Хардик-холла, так же, как и в Уоллатоне, выступал уже не в качестве главы артели каменщиков, а в качестве главного архитектора, или «surveyor» – «землемера» (понятие XVI века, которое было наиболее близко по значению к всё ещё не успевшему прижиться понятию «архитектор»), то в Хардике проявились и характерные для всех его построек черты: ясность, кажущаяся компактность, не свойственная большинству елизаветинских домов за пределами условного круга построек Смитсона, и всё-таки – господство классической традиции, пусть и в таком, предельно лаконичном варианте. При этом стоит отметить, что Хардик-холл, так же, как и Уоллатон, был памятником выдающимся, но отнюдь не типичным; даже при позднейшем воспроизведении елизаветинских построек к Хардик-холлу как к образцу не обращались, в чём может быть «виновата» именно лаконичность внешнего облика, доведённая в этом памятнике до предела.

Смитсону также приписывают целую группу стилистически схожих между собой памятников, которые отличаются от Уоллатона и Хардика большим количеством архаизирующих деталей фасада. В эту группу входят такие постройки, как Готорп-холл (илл. I-49) и Барлборо-холл (илл. I-50); все три этих дома очень похожи между собой, однако их атрибуция Роберту Смитсону не является абсолютно достоверной, так как не подтверждается документальными свидетельствами. Барлборо-холл (Barlborough Hall), Дербишир (1583) атрибутируется Смитсону из-за простоты и ясности плана¹⁵⁷, который представляет собой правильный квадрат, помещения группируются вокруг маленького внутреннего двора; фактически, эту постройку можно считать центрическим сооружением (илл. I-51). В отличие от большей части елизаветинских домов, здесь увеличение объёма идёт не по горизонтали, а по вертикали – дом

¹⁵⁷ Girouard M. Barlborough Hall // *Archaeological Journal*, 118 (1961). PP. 223–27.

высокий и компактный, кухня и помещения для слуг располагаются на подвальном этаже. Длинная лестница ведёт к входному крыльцу, оттуда – сразу в Большой зал, который соединяется с кухней при помощи лестницы, скрытой за деревянным экраном. Это оригинальное решение, безусловно, не является типичным для елизаветинской эпохи, однако запомнить его стоит, так как в последней трети XIX века, как мы сможем убедиться, вновь наберёт популярность идея роста объёма здания не в стороны, а вверх.

Следующие памятники, которые здесь будут рассмотрены, представляют собой примеры елизаветинской архитектуры в её наиболее сложившемся, зрелом варианте, где соединяются и архаизация, и классицизирующие тенденции 1570-80-х, при этом, в отличие от того же Барлборо-холла и схожих с ним памятников, архаизирующие детали здесь гораздо более органично вписываются в общую картину. Два памятника, которые мы рассмотрим – Доддингтон-холл (Doddington Hall) и Монтакьют-хаус (Montacute House) – имеют схожую планировочную схему, достаточно распространённую в елизаветинской архитектуре: *простой H-образный план, одноэтажный большой зал, над ним парадная спальня (great chamber) и Длинная галерея от крыла до крыла (I-53)*. Доддингтон, построенный в 1593-1600 годах для Томаса Тейлора, архивариуса епископа Линкольнского, также атрибутируется Роберту Смитсону, но атрибуция эта отнюдь не бесспорна. Дом построен из кирпича, декор абсолютно простой, окна небольшие, ровный парапет, силуэт оживляют только приземистые восьмигранные башенки, возвышающиеся над зданием и напоминающие, скорее, купольные барабаны (I-52). Крыльцо со стороны сада оформлено дорическим орденом с триглифно-метопным фризом, как и крыльцо Барлборо-холла, но в Доддингтоне ордерная декорация не настолько массивна и не настолько резко контрастирует с общим обликом здания (илл. I-54).

Монтакьют-хаус был построен для сэра Эдварда Фелпса, главы Государственного архива (буквально «хозяина свитков» – Master of the Rolls, одновременно фактически являющегося председателем Апелляционного суда). Дата начала строительства не была отражена в документах, но, судя по датам, появляющимся на витражах и на панно над камином, работы были начаты в 1598 годах; завершено же строительство было в 1601 году, судя по дате над входной дверью. Доподлинно неизвестно, кого Фелпс выбрал в качестве архитектора, однако наиболее распространённой является версия, что строительством Монтакьюта руководил местный сомерсетский каменщик Уильям Арнольд, которому также принадлежит ряд построек в Оксфорде¹⁵⁸. Так же, как и в Доддингтоне, Н-образный план дома полностью симметричен, присутствует Длинная галерея – самая длинная Длинная галерея в Англии (илл. I-55). Симметричная и гармоничная компоновка кубических объёмов, декорированных довольно скупой, большая площадь остекления и классические профилировки окон роднят Монтакьют и с Доддингтоном, и с Хардик-холлом. Однако на главном фасаде, вопреки этой лаконичности, присутствуют и тюдоровские тонкие башенки-тяги, и разнообразные щипцы – и треугольные, и фламандские, довольно сложной формы (илл. I-56). Садовый фасад Монтакьюта ещё более интересен: он практически полностью остеклен, благодаря разнообразию фламандских щипцов и лучковых фронтонов, выступающих эркеров и ризалитов создаётся по-барочному динамичная композиция, лишаящая остеклённые стены монотонности. Необычным для елизаветинской архитектуры является наличие на садовом фасаде круглой скульптуры в нишах (илл. I-58). Восемь скульптур в простенках и одна в щипце представляют собой т. наз. Девять достойных (Девять мужей славы) – персонификацию идеалов рыцарства и вооружённой добродетели в средневековой христианской традиции¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Rogers M. Montacute House: Somerset. London: National Trust, 1991. PP. 5, 13.

¹⁵⁹ В число Девяти достойных входят три праведных язычника — Гектор, Александр Великий и Юлий Цезарь, три честных иудея — Иисус Навин, Давид и Иуда Маккавей, и три добрых христианина — Король Артур, Карл Великий и Готфрид Бульонский. Впервые Девять достойных были описаны Иаковом Ворагинским, среди других святых и праведников, в «Золотой легенде» в 1312 году;

Эклектичность елизаветинской архитектуры неизбежно привела к разночтениям при её позднейшей трактовке. В первой половине XIX века она преимущественно рассматривалась в контексте параллелей с итальянским Ренессансом – вплоть до того, что некоторые ранневикторианские авторы, такие, как Браун, видели даже больше связей с Италией, чем можно проследить по документам. Как мы увидим далее, это перекликалось и с архитектурными тенденциями, в частности – с «англо-итальянским стилем» Чарльза Бэрри. Однако акценты постепенно смещались, и уже к концу века наиболее значимыми элементами фасадов, привлекавшими внимание архитекторов и исследователей, стали сложные щипцы и маньеристский ленточный орнамент – то есть, элементы, связанные прежде всего с голландским и германским влиянием; это дало Бломфилду охарактеризовать елизаветинское время как эпоху «засилья немцев» в Англии. Сами архитекторы могли давать своим постройкам самые разные стилистические определения, и понятие Elizabethan стало у викторианцев очень широким и не всегда корректным.

Тем не менее, интереснее всего проследить то, как воспринимались и заимствовались достижения елизаветинской архитектуры в области планировки жилых помещений: с одной стороны, в XIX веке – и это мы увидим далее – вновь обратились к елизаветинской структуре фасада парадных помещений, и заимствовали и другие планировочные решения, к примеру, группировку крыльев здания вокруг круглого двора-курдонера; с другой же – приписывают елизаветинской архитектуре категорию живописности, которая была ей не столь свойственна. Елизаветинские дома, напротив, делают шаг навстречу регулярности, влиянию с континента и применению ордерной системы, в то время как Керр в первой главе «Дома джентльмена» отмечает нерегулярность и живописность «елизаветинских» планов и считает её сугубо английской чертой, противопоставляя «итальянской» симметрии. В результате викторианская

по другой версии, излагаемой Хёйзингой, впервые они были упомянуты в поэме «Обеты павлина» Жака де Лонгийона в том же 1312 году.

оптика порождает ряд интересных смысловых искажений, затрудняющих дефиницию неоелизаветинского стиля. Так или иначе, мы, как и в случае с предшествующим периодом, приходим к тому, что интерпретация оригинала очень сильно зависит от взгляда смотрящего и от множества внешних факторов, которые будут детально рассмотрены в последующих главах.

Так же, как и в предыдущем разделе, перечислим основные приёмы, формы и особенности, характерные именно для елизаветинского стиля:

- Регулярная планировка (Е-образный, П-образный или Н-образный план)
- Ясная компоновка прямоугольных объёмов
- Развитие ансамбля парадных помещений: Большой зал с ширмой (screen), главная лестница, Длинная галерея
- Отказ от элементов перпендикулярной готики (за исключением прецедентов сознательной стилизации, таких, как Бёрли)
- Отказ от элементов монастырской и крепостной архитектуры (зубцы иногда ещё встречаются, но изредка)
- Применение наложенной ордерной декорации и принципов тектоники; знакомство с основными принципами ренессансной архитектуры на континенте
- Использование элементов как итальянского, так и северного маньеризма: фламандские щипцы, ленточный орнамент (strapwork), мотивы шаров, балюстрад,obelisks
- Увеличение размера окон и высоты потолков
- Использование гипсовой лепнины в интерьере – на стенах (узоры или сюжетные композиции) или на потолке (прихотливый ленточный орнамент или геометрические орнаменты, почерпнутые у Серлио)

- Усложнение рисунка деревянных панелей, в некоторых случаях – использование резьбы и интарсии; появление элементов ордерной декорации
- Увеличение роли декоративных панно над камином, украшенных орнаментальными или сюжетными рельефами
- Более разнообразная мебель, украшение стен картинами и шпалерами

2.2. ЭПОХА ЯКОВА I. ПРОДОЛЖЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИЙ УСАДЕБНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА

В 1603 году Елизавета умирает, не оставив прямых потомков и успев назначить своим преемником шотландского короля Якова VI, который был коронован в Англии и вошёл в английскую историю под именем Якова I. Со смертью Елизаветы династия Тюдоров пресеклась, однако культуру елизаветинского и раннего яковианского времени объединяют одни и те же имена – Уильям Шекспир, Фрэнсис Бэкон и многие другие; во многих аспектах яковианская культура продолжает и развивает (и преумножает) елизаветинские традиции – это касается литературы, архитектуры, науки, театрального искусства. В правление Якова существенно выросла роль королевской придворной культуры, развивался придворный театр, возник жанр так называемых «масок», общественный театр также переживал свой расцвет. Кроме того, именно яковианский период стало звёздным часом Иниго Джонса – человека, поистине совершившего революцию в английской архитектуре.

О том, насколько значима фигура Иниго Джонса для истории английской архитектуры, говорят абсолютно все авторы XIX века, которых мы упоминали ранее. Бломфилд посвящает значительную часть своего труда именно фигуре Иниго Джонса и его постройкам, считая именно их первыми памятниками настоящего английского Ренессанса¹⁶⁰. Его предшественники, несмотря

¹⁶⁰ Blomfield, R. T. A short history of renaissance architecture in England, 1500-1800. P. 49.

на всю разницу в оценках предшествующих периодов, тоже единогласно отмечает Джонса: к примеру, Браун считает, что благодаря Иниго Джонсу «флорентийский» стиль в английской ренессансной архитектуре сменился более зрелым «римским»¹⁶¹, имея в виду, конечно же, английское палладианство. Чарльз Локк Истлейк, начиная своё повествование об истории неоготики как раз с XVII века, тоже не обходит Иниго Джонса вниманием, отмечая, что его первые работы были вполне в готическом духе, и что «ему понадобилось два визита в Италию для того, чтобы окончательно забыть об использовании стрельчатой арки»¹⁶².

Однако по большей части в архитектуре эпохи Якова I, какой бы яркой и новаторской ни была фигура Иниго Джонса и какими бы новаторскими ни были его постройки, доминирует всё же направление, которое в полной мере унаследовало черты предшествовавшей ему елизаветинской архитектуры и, можно даже сказать, представляет собой ещё более эклектичную его версию, где особенно усиливаются североевропейские влияния – голландские и фламандские. Наиболее ярким примером является Хэтфилд-хаус (Hatfield House), который был построен для Роберта Сесила, лорда-казначея и хранителя Малой печати, в 1611 году. Поместье Хэтфилд изначально принадлежало английской короне, и для постройки грандиозного нового усадебного дома было снесено три крыла старого кирпичного королевского дворца – из эти же кирпичей были возведены новые фасады. Главным архитектором (при этом его должность всё ещё именуется не «architect», а «surveyor» Хэтфилда считается некий Роберт Леминг (Лайминг), каменщик, которому также атрибутируется Бликлинг-холл, дворец в Норфолке, построенный в 1617-18 годах в том же стиле (илл. I-59); при этом Роберт Сесил тоже принял в строительстве весьма существенное участие¹⁶³.

¹⁶¹ Brown R. Domestic architecture. P. 31.

¹⁶² Eastlake C. L. A History of the Gothic Revival. P. 5.

¹⁶³ Gapper C., Newman J., Ricketts A. Hatfield: A House for a Lord Treasurer // Croft P. (ed.) Patronage, Culture and Power. The Early Cecils 1558-1612. Newhaven and London: Yale University Press, 2002.

От тюдоровской архитектуры Хэтфилд «унаследовал» очень многое: сложную структуру фасада, окна с мелкой расстекловкой, использование башенок и эркеров (илл. I-60). Планировка Хэтфилда остаётся в русле традиций XVI века, и не случайно Роберт Керр рассматривает её сразу после детального разбора планировки Хенгрейва, как продолжение той же самой традиции (илл. I-61)¹⁶⁴. Кроме того, в архитектуре Хэтфилда есть и вполне узнаваемые, конкретные средневековые черты – балюстрада с каменным резным орнаментом в виде готических трифориев, квадратные в плане башни с рустованными углами, фланкирующие ризалиты со стороны южного фасада и придающие ему, казалось бы, давно уже изжитый английской архитектурой крепостной характер (илл. I-62). При этом сам П-образный план дома – это уже продукт архитектурной мысли Нового времени, характерный для типологии *prodigy house*, один из распространённых планов в елизаветинскую эпоху. Интерьеры Хэтфилда были существенно перестроены после пожара 1835 года, однако из яковианского ансамбля практически полностью сохранился Большой зал, две деревянных лестницы, часть потолочной лепнины и каминны фламандского мастера Максимилиана Колта. В фантазийной деревянной резьбе, украшающей главную лестницу и массивную перегородку Большого зала, особенно заметно влияние причудливых фантазийных гравюр из альбомов немецких и голландских авторов, в особенности – Венделя Диттерлина (илл. I-61)¹⁶⁵: масками украшаются консоли, чудовищные русалки с мужской головой и женской грудью играют роль атлантов (илл. I-62). Практически всю плоскость деревянных перегородок и панелей заполняет характерный **ленточный орнамент** (*strapwork*); подобный принцип плотного, коврового заполнения плоскости орнаментом восходит к готической архитектуре, в особенности – к украшенной

¹⁶⁴ Kerr, R. *The Gentleman's House*. P. 40.

¹⁶⁵ Пять томов «Архитектуры» Диттерлина построены по принципу «одна книга – один ордер», но, беря за основу витрувианские ордера, Диттерлин превращает их в сложнейшие композиции из архитектурных форм, деталей, орнаментов, звериных и человеческих фигур, и в этих композициях прослеживается влияние причудливого позднесредневекового книжного орнамента и маргиналий.

и перпендикулярной готике, где поверхность практически никогда не оставляли неорнаментированной.

Усадебная архитектура всё же была не так восприимчива к архитектурным стилям с континента, как столичная; в то время, когда Иниго Джонс уже проектировал свои знаменитые палладианские постройки для короля Якова и проектировал грандиозный Уайтхолл, в Англии продолжали возводить усадебные дома, продолжающие линию Хэтфилда и позднеелизаветинских построек – Бликлинг-холл (Blickling Hall) в графстве Норфолк (1617-18 гг.), Крухолл (Crewe Hall) (1625 г.) в графстве Чешир. Более того: в яковианских усадебных домах даже усиливается именно «готическое» начало, средневековых и тюдоровских реминисценций, подчас намеренных, в них даже больше, чем в постройках елизаветинского времени. Астон-холл, начатый в 1618 и законченный в 1635 году, и вовсе лишён присущей елизаветинским постройкам регулярности и ясности, и живописностью силуэтов и сложной компоновкой объёмов напоминает, скорее, дворцы и усадебные дома первой половины XVI века, несмотря на активное использование фламандских щипцов и других деталей североевропейской архитектуры (илл. I-63). И даже в чертеже Уайтхолла, спроектированного, казалось бы, по всем лекалам ренессансной резиденции, с Эскориалом и дворцом Карла V в Гранаде в качестве образцов, видно, что Джонс акцентировал внимание на главных фасадах при помощи восьмигранных башенок, совершенно не характерных для континентальной ренессансной архитектуры, но столь распространённых в архитектуре средневековой и тюдоровской (илл. I-64).

Близость елизаветинской и яковианской архитектуры также затрудняет стилистическую дифференциацию «вторичных стилей», основанных на архитектуре этого времени: одно и то же здание может идентифицироваться как «елизаветинское» или «яковианское» и характеризоваться чертами, которое для обоих этих периодов справедливо в равной мере. При этом выделить стилистические особенности яковианского стиля авторам XIX века значительно

проще, чем сделать то же самое по отношению к елизаветинскому стилю: яковинская архитектура заметно лучше поддаётся подобного рода анализу, так как в это время появляется целый ряд довольно единообразных построек (Хэтфилд, Кру, Бликлинг и т. д.). Кроме того, по сравнению, к примеру, с революционными для своего времени постройками Смитсона яковинские дома в гораздо большей степени тяготеют к возвращению определённых традиционных черт, тюдоровских или даже средневековых – можно сказать, что они более «староанглийские». В результате разночтения и искажения, которые мы отмечали ранее, в случае с яковинской архитектурой уже не так сильно бросаются в глаза, и авторам XIX века интерпретировать эту архитектуру заметно проще.

Что же получается в итоге? В итоге получается достаточно сложная со стилистической точки зрения картина, где невозможно говорить о каком-то стилистическом единстве архитектуры XVI века. Мы видим, что середина XVI века стала временем достаточно резкого перелома в архитектурной традиции; мы видим, что архитектура второй половины XVI века принципиально иная; более того, мы видим, что уже елизаветинские архитекторы в ряде случаев «возрождают» архитектуру первой половины века как архитектуру прошлого, воспринимая её *как бы в ретроспективе*. Резкий поворот в истории Англии – окончательный переход к протестантизму – вместе с мощным притоком литературы из-за рубежа и активным взаимодействием с континентальной ренессансной культурой привели к формированию того, что действительно можно назвать новым стилем – елизаветинским стилем, и отличия от предшествующего стиля, который условно можно назвать тюдоровским, действительно велики и принципиальны. Что касается яковинской архитектуры, то здесь мы видим, с одной стороны, возникновение принципиально нового направления – английского палладианства, а с другой – в массе своей, продолжение и развитие всё тех же елизаветинских тенденций, резкого разрыва с которыми не было, и которые продолжали сохраняться в архитектуре, особенно усадебной, вплоть до середины XVII века. Есть определённые стилистические основания

для того, чтобы рассматривать елизаветинскую и яковианскую архитектуру (исключая английское палладианство) вместе – т. наз. «*Jacobethan architecture*»; есть основания и для того, чтобы выделять отдельный «яковианский стиль», так как у него, по сравнению с елизаветинским, есть свои отличительные черты.

Однако современное состояние этого вопроса никак не коррелирует с тем, как тюдоровская, елизаветинская и яковианская архитектура воспринималась, собственно, архитекторами XIX века, которым и посвящено наше исследование. Мы не случайно уделяем такое внимание именно мнениям, подчас ошибочным, ранних исследователей архитектуры XVI века – они отражают общее восприятие этих памятников в архитектурной среде конца XIX – начала XX века. И в их восприятии, в отличие от современного, история английской архитектуры XVI века разворачивалась линейно, они рассматривали её как историю эволюции от «готики» к «Ренессансу», под подлинным Ренессансом подразумевая постройки Джонса и Рена (особенно чётко и конкретно эта позиция была сформулирована Бломфилдом¹⁶⁶). Более того, как уже говорилось, в представлении викторианцев вся архитектура до Джонса и Рена воспринималась именно как «готика», так как она противопоставлялась «классике»; Истлейк рассматривает яковианские памятники и даже ряд построек Рена как примеры уже зарождающейся неоготики, и в то же время отмечает, что в яковианской усадебной архитектуре, в таких памятниках, как Хэтфилд, «готического» больше, чем во всей неоготической архитектуре XIX века¹⁶⁷ – и это при том, что в XIX веке, с развитием искусствознания как науки, готическая архитектура как первоисточник была гораздо лучше изучена.

Вместе с этим очень интересно, что именно в архитектуре яковианского времени Истлейк выделял первые неоготические постройки: внутренний двор колледжа св. Иоанна в Оксфорде, церковь святой Екатерины в Лондоне¹⁶⁸. Эти

¹⁶⁶ Blomfield, R. T. A short history of renaissance architecture in England, 1500-1800.

¹⁶⁷ Eastlake C. L. A History of the Gothic Revival. P. 5.

¹⁶⁸ Ibid. P. 11.

же постройки, с другой стороны, могут интерпретироваться и как отголоски постепенно затухающей готической традиции – подобным отголоском можно считать и средневековые мотивы в Хэтфилде, и слабо поддающиеся ренессансному влиянию традиции английского фахверкового строительства. Однако позиция Истлейка, весьма передовая для своего времени, кажется нам более верной, потому что перечисленные им памятники уже являются прецедентами *сознательной стилизации*; более того, они даже не являются первыми в этом ряду. Разрыв со средневековой традицией, произошедший в XVI веке, был довольно резким и необратимым, и любопытно, что уже современники, по всей видимости, этот разрыв осознавали – поэтому и обращались к стилизации, вкладывая новый смысл в старые архитектурные формы. Именно на этом принципе стоит особенно заострить внимание, потому что впоследствии именно он ляжет в основу архитектуры историзма, составляющей основной предмет данного исследования.

Подводя итог последнему разделу второй главы, перечислим специфические черты, отличающие именно яковианский стиль:

- Разнообразная планировка (преимущественно регулярная)
- Продолжение и развитие позднеелизаветинских тенденций
- Возвращение к средневековым мотивам и принципам, носящее, тем не менее, эпизодический и поверхностный характер
 - Более частое и активное использование североευропейских мотивов; фламандские щипцы – нетипичнейший элемент
 - Более плотная, густая, барочная декорация
 - Активное использование ленточного орнамента и маньеристических гротесков в интерьере
 - Более густой и плотный орнамент, сплошным ковром покрывающий все поверхности

В данной главе мы опирались прежде всего на представления викторианских историков и архитекторов об архитектуре тюдоровской, елизаветинской и яковианской эпохи. Их оптика необходима нам прежде всего для понимания подходов к интерпретации первоисточников во «вторичных стилях» XIX века. Тем не менее, в нашем исследовании также стоит и задача уточнения стилистических дефиниций памятников XIX века, и для её выполнения мы не можем опираться только на представления современников. На основании проведённого нами обзора архитектуры XVI-начала XVII веков мы также можем сформировать объективные перечни черт, которые позволили бы с большой долей вероятности отнести памятник к тому или иному стилю – безусловно, учитывая, что из этого перечня есть и исключения. Эти перечни, приведённые в конце каждого из разделов второй главы и позволяющие сформировать усреднённые умозрительные образы стилей – метод, восходящий к трудам Алоиса Ригля, – должны стать важным инструментом в тех случаях, когда стилистическая дефиниция по тем или иным причинам затруднена; в дальнейшем по ходу исследования на материале памятников разных десятилетий XIX века будет проверена применимость такого подхода.

Таким образом, вкратце рассмотрев и разобрав историю архитектурного первоисточника, мы приступаем к основной исследовательской части; дальнейшая цель нашего исследования – проследить пути развития «вторичных стилей», основанных на рассмотренном нами первоисточнике, выявить их специфику и сделать вывод о том, как архитектурная мысль воспринимала и преобразовывала первоисточник, не только на основании литературы этого времени, будь то ранние исследования или практические руководства, но и на основании, собственно, архитектурных памятников XIX века.

ГЛАВА 3. ЭЛЕМЕНТЫ «СТАРОАНГЛИЙСКИХ СТИЛЕЙ» В НЕОГОТИЧЕСКОЙ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА. СКЛАДЫВАНИЕ НЕОТЮДОРОВСКОГО СТИЛЯ

3.1. ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ НЕОГОТИКИ И РАЗВИТИЯ АРХИТЕКТУРЫ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА В «ЖИВОПИСНОМ» РУСЛЕ¹⁶⁹

Хронологические рамки нашего исследования, как обозначено во введении, открываются второй половиной XVIII века. Тем не менее – и это также было отмечено во введении – хронологические рамки поднимаемого и исследуемого корпуса письменных источников значительно шире, так как перед нами стоит задача выявить предпосылки формирования и неоготического стиля, и «староанглийских стилей», постепенно зарождавшегося в его рамках. Для этого необходимо внимательно изучить большое количество ранних трудов, благодаря которым интерес к готике и тюдоровской архитектуре развивался даже тогда, когда в архитектуре Британии главенствующую роль играла классическая традиция в том или ином выражении.

Ошибочно полагать, что к концу XVII века готическая и тюдоровская архитектурная традиция в Англии была полностью забыта. К ней неоднократно обращались на протяжении всего XVII столетия, но эти обращения не носили систематического характера – в качестве примера можно привести лондонские церкви Сент-Кэтрин-Кри (St. Catherine Cree), Сент-Данстан (St. Dunstan), Сент-Мэри-Олдермэри (St. Mary Aldermary, а также университетскую архитектуру Оксфорда и Кембриджа, где средневековая архитектура

¹⁶⁹В данной главе используются материалы публикации диссертанта: Полунина Н. Д. Готические реминисценции в английской архитектуре первой половины XVII в. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА (старое название Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ), 2020, том 1, № 2. С. 87-95.

прочно ассоциировалась с давними и славными традициями английского университетского образования, и предпринимались достаточно своеобразные попытки «примирить» старую архитектуру с новой – к примеру, Кентеберийский двор (Canterbury Quadrangle) Сент-Джонс-колледжа в Оксфорде (илл. П-1). Единичные, довольно-таки редкие случаи обращения к средневековой и тюдоровской традиции были и в архитектуре начала XVIII века, и это, главным образом, были сооружения малых форм – примером может служить Готический храм, садовый павильон в пейзажном парке Стоу. Вплоть до середины XVIII века, когда строительство Строберри-хилла буквально всколыхнуло новую волну интереса к средневековой архитектуре, этот интерес выражался всё-таки, главным образом, не в архитектурной практике, а в трудах антиквариев, и – это важно отметить – воспринимался в ретроспективе, как часть истории, часть прошлого.

Уже в XVI веке одновременно с переводом, распространением и переработкой итальянских архитектурных трактатов (процесс, который мы рассмотрели в предыдущей главе) шёл и процесс изучения английских древностей – именно с попыток изучать и систематизировать архитектурное наследие страны и начинался феномен английского антикварианизма. Первые описания английских древностей, созданные Джоном Лиландом, носили во многом ещё донаучный характер, ориентируясь в качестве образца на «Воссозданный Рим» Флавио Бьондо¹⁷⁰. На протяжении XVII века английский антикварианизм как явление развивался достаточно активно¹⁷¹, при том, что знаменитое

¹⁷⁰ Бьондо Ф. Воссозданный Рим / Пер. с лат., комментарии, вступительная статья И.В.Кувшинской. – М.: НО Издательство Францисканцев Москва, 2020.

¹⁷¹ Одним из наиболее значимых трудов этого времени стал фундаментальный многотомник Уильяма Дагдейла и Роджера Додсуорта «*Monasticon Anglicanum*, или Книга об английских монастырях и монахах», в которой содержались не только описания, но и тексты оригинальных документов, представляющих историческую ценность. Первый том «Монастикона» вышел в 1655 году, хотя работа над ним была начата ещё в 1630-е, и труд этот оказался настолько популярным и значимым, что даже в девятнадцатом веке, судя по частоте упоминания этой книге в некрологах «*The Gentlemen's Magazine*», «Монастикон» оставался украшением многих английских домашних библиотек, а Чарльз Локк Истлейк, автор первого сводного труда про неоготическую архитектуру, уделил «Монастикону» целую подглаву в своём кратком обзоре «неоготики XVII века». К концу XVII века складывается жанр описания «истории и древностей» конкретного региона или памятника, к примеру, собора – впоследствии, в XVIII веке, именно этот жанр станет в английском антикварианизме

Общество древностей (Society of Antiquaries) как институт было учреждено только в 1707 году.

XVIII век ознаменовался расширением круга интересов и поля деятельности английских антикваров. В это время было издано огромное количество всевозможных описаний, что было напрямую связано с развитием традиции путешествий не только по Европе (таких, как Гранд-тур), но и по собственной стране¹⁷². Это время появления и первых сводных трудов по истории готики; правда, под термином «готика» подразумевалась буквально вся английская старина, начиная ещё с англосаксонских времён. В 1747 году архитектор-теоретик и ландшафтный дизайнер Бэтти Лэнгли публикует труд под названием «Готическая архитектура, улучшенная Правилами и Пропорциями», в котором предпринимает попытку модифицировать средневековую архитектуру, подчинить её правилам ордера и золотого сечения¹⁷³. Работу Лэнгли сопровождали двадцать восемь гравюр, выполненных его братом Томасом (илл. II-2). Попытка была признана неудачной – так, Хорас Уолпол отзывался о ней весьма критически: «Всё, что смогли его книги, — это научить плотников истреблять этот почтенный вид [архитектуры – т. е. готику] и дать повод тем, кто ничего не смыслит в этом деле и принимает его неуклюжие усилия за настоящие подражания, порицать творения наших предков, чьи дерзкие и красивые сооружения сэра Кристофер Рен рассматривал с изумлением и никогда не упоминал без

особенно распространённым. Один из первых примеров этого жанра – «История и древности Винчестерского собора» лорда Кларендона (1683 год).

¹⁷² В 1722-23 годах Джон Стивенс добавил два тома к «Монастикону» и издал «*Monasticon Hibernicum*» – аналогичное исследование церковных древностей Ирландии. В 1773-1787 годах Фрэнсис Гроус издал двухтомник «Древности Англии и Уэльса», который Истлейк называет одним из самых основательных трудов, посвящённых готике, со времён «Монастикона». Помимо описаний монастырей, труды Гроуса включают в себя и описания замков, при этом информация о монастырских древностях здесь дана точнее, чем в «Монастиконе», и скомпилирована из наиболее авторитетных источников, включая Книгу страшного суда.

¹⁷³ Langley B., Langley T. *Gothic Architecture Improved by Rules and Proportions: In Many Grand Designs of Columns, Doors, Windows, Chimney-pieces, Arcades, Colonades, Porticos, Umbrellos, Temples and Pavillions, &c., with Plans, Elevations and Profiles; Geometrically Explained.* London: J. Millan, 1747.

уважения»¹⁷⁴. Тем не менее, само это издание было для своего времени достаточно резонансным и являет собой любопытный пример того, как трактовалось средневековое наследие в XVIII веке: оно осмысливалось уже через призму классицизма и палладианства, вплоть до нелепых попыток подогнать готическую архитектуру под ордерную систему и «правильные» витрувианские пропорции. Подобное отношение сохранялось вплоть до самого конца XVIII века, о чём наглядно свидетельствует изданный в 1795 году двухтомник Джона Картера «Древняя архитектура Англии». Идя по стопам Бэтти Лэнгли, он тоже пытается делить средневековую архитектуру на ордера: два его тома называются: «Ордера архитектуры во времена бриттов, римлян, саксов и норманнов» и «Ордера архитектуры в правление Генриха III, Эдварда III, Ричарда II, Генриха VII и Генриха VIII»¹⁷⁵. Истлейк, дающий в своей «Истории готического возрождения» подробнейший обзор существовавшей на тот момент историографии, пишет об изданных в это время трудах: «Это было задолго до того, как это дурацкое слово («ордер») было забыто... В применении к средневековой архитектуре оно превратилось в глупость»¹⁷⁶.

Тем не менее, в середине и второй половине XVIII века происходит важнейшее изменение: со средневековой архитектуры постепенно снимают клеймо «варварской» и «неправильной». Этот процесс можно наблюдать не только в специализированных трудах, но и в художественной литературе. К примеру, Генри Филдинг в «Истории Тома Джонса, найдёныша» так описывает «готический» (вероятно, тюдоровский) дом одного из персонажей: «Готический архитектурный стиль не создавал ничего благороднее, чем дом мистера Олверти. Своим величественным видом он внушал зрителю уважение и мог потягаться с лучшими образцами греческой архитектуры. Внутренние его

¹⁷⁴ Walpole H., Vertue G. Anecdotes of Painting in England: With Some Account of the Principal Artists ; and Incidental Notes on Other Arts, vol. 4. London: J. Dodsley, 1786. P. 50.

¹⁷⁵ Carter J. The ancient architecture of England, including the orders during the British, Roman, Saxon, and Norman eras; and under the reigns of Henry III. and Edward III. Illustrated by one hundred and nine engravings. London: H. G. Bohn, 1887.

¹⁷⁶ Eastlake C. L. A history of the Gothic revival. P. 62.

удобства не уступали солидной внешности»¹⁷⁷. Джеймс Бентам, автор очень подробных сводных трудов «История и древности монастырской церкви Или, от основания монастыря в 673 году нашей эры, до 1771 года» и «История готической и саксонской архитектуры в Англии, представленная в описаниях Церквей и т.д.», уже открыто защищает готическую архитектуру от стигмы «варварства», при этом, что показательно, считая вершиной готического стиля поздний памятник – капеллу Королевского колледжа в Кембридже¹⁷⁸. Готические и тюдоровские архитектурные элементы – к примеру, стрельчатая арка и четырёхцентровая тюдоровская арка – становятся предметом пристального изучения, поднимаются вопросы об их происхождении, и постепенно это изучение становится не просто умозрительным, а имеющим под собой вполне конкретную практическую цель – пропорции архитектурных элементов исследуются с целью их последующего воспроизведения: в 1770-е годы начинают появляться первые руководства по созданию неоготических построек, такие, как изданное в 1774 году неким Уоллисом «Сокровище строителя: собрание проектов церквей, с планами, дверями, воротами, перилами и т. д., в готическом вкусе»¹⁷⁹.

Переосмысление готического наследия в XVIII веке стало одним из важнейших толчков к появлению и развитию неоготики как отдельного стиля. Однако понимание специфики раннего этапа неоготической архитектуры и всех локальных вторичных стилей, выделившихся из неё, невозможно без рассмотрения ещё одного ключевого процесса – развития идей «живописного» (Picturesque). Именно «живописность» стала одним из основных качеств, к воплощению которого стремились архитекторы рубежа XVIII-XIX веков, и в дальнейшем на протяжении XIX века оно продолжало играть очень важную роль.

¹⁷⁷ Филдинг Г. История Тома Джонса, найдёныша. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2016. С. 19.

¹⁷⁸ Bentham J. The history and antiquities of the conventual and cathedral church of Ely: from the foundation of the monastery, A.D. 673, to the year 1771. Illustrated with copper-plates. Cambridge: Printed at the University Press, by J. Bentham, 1771.

¹⁷⁹ Eastlake C. L. A history of the Gothic revival. P. 66.

Понятие «живописного стиля» (*picturesque style*) ведёт начало ещё из 18 века, когда оно было сформулировано в качестве довольно-таки абстрактной эстетической идеи; строго говоря, ни к какому конкретному стилю «живописность» не привязана. Сам термин «*pittoresco*» впервые вошёл в употребление ещё в ренессансных трактатах – у Вазари, Ломаццо, Ридольфи, и использовалось оно в противопоставление к «классической», с появлением академий – академической манере. В 17 веке аналогичное понятие – «*schilder-achtig*» – использовалось голландцами. В Англии термин «*picturesque*» появился не позже 1703 года, согласно Оксфордскому словарю. В 18 веке это понятие оказывается теснейшим образом связано с английским пейзажным парком, и именно в тех же интеллектуально-аристократических кругах впервые и завязался дискурс о «живописном». В «Эссе об отпечатках» («*An essay on prints: containing remarks upon the principles of picturesque beauty; the different kinds of prints; and the characters of the most noted masters*») Гилпина (1764) понятие «*picturesque*» расшифровывается как «термин, выражающий ту особую красоту, которая приятна на картине»¹⁸⁰. Его рассуждения были во многом основаны на глубоком знании пейзажной живописи, особенно голландской.

В 1757 году был опубликован трактат Эдмунда Бёрка «Философское исследование происхождения наших представлений о возвышенном и прекрасном» («*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*»). Он углубляется в философию, связывает происхождение этих категорий с аристотелевским учением о четырёх причинах. Формальная причина Красоты – это страсть любви; материальная причина включает в себя конкретные свойства конкретных предметов – гладкость, нежность и тд; действующая причина – успокоение наших нервов; финальная причина – Божественное провидение. Что важно и ново в позиции Бёрка – это мнение о том, что Красота

¹⁸⁰ Gilpin W. *An Essay Upon Prints; Containing Remarks Upon the Principles of Picturesque Beauty, the Different Kinds of Prints, and the Characters of the Most Noted Masters*. Detroit: Gale Ecco, Print Editions, 2018. P. 12.

не определяется совершенством пропорций (это противоречит всем предположениям и поискам эпохи Ренессанса, да и представлениям греков противоречит тоже). У Возвышенного тоже есть четыре причины: формальная – страсть ужаса, страх (особенно страх смерти); материальная – такие конкретные свойства предметов, как бесконечность, величественность; действующая – напряжение наших нервов; финальная причина – Бог, создавший и победивший Сатану, как описывается в «Потерянном рае» Мильтона¹⁸¹. Предпочтение Возвышенного Красивому – один из признаков последующего перехода от неоклассицизма к романтизму.

Ювдейл Прайс в «Эссе о живописном в сравнении с возвышенным и прекрасным» определяет живописность как категорию, расположенную между прекрасным и возвышенным. В работе им описано удовольствие, полученное от живописного, возникающее от таких явлений, как неупорядоченность, запутанность (*intricacy*), внезапное варьирование, некоторая дикость и грубость природы и т. д.¹⁸². В практическом применении это означало, что он предпочитал способ озеленения с сохранением старых, разбитых молниями или засохших деревьев и текстурированные склоны, менее формальные и более асимметричные интерпретации природы, в противовес «прилизанному» ландшафту. Его теории были широко распространены в английской ландшафтной архитектуре на рубеже XVIII — начале XIX веков.

К началу XIX века этот эстетический принцип начал переходить из области садово-паркового искусства в область архитектуры, что не в последнюю очередь связано с именем ландшафтного архитектора Хамфри Рептона, который добавил в ландшафтную архитектуру больше «дикости» и эклектичности. В области теории «живописного» же, в свою очередь, наиболее влиятельной публикацией этого времени стало «Аналитическое исследование принципов

¹⁸¹ Burke E. *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Los Angeles: Simon & Brown, 2013.

¹⁸² Price U. *An Essay on the Picturesque: As Compared with the Sublime and the Beautiful; And, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*. London: J. Robson, 1796.

вкуса» Ричарда Пэйна Найта, антиквария, эссеиста и члена Общества дилетантов, к тому времени уже составившего себе в обществе отчасти скандальную славу – его первая научная публикация была посвящена роли культа Приапа в античном искусстве. Ричард Пэйн Найт был лично близок с Ювдейлом Прайсом; они были соседями по их поместьям в Хартфордшире и входили в одни и те же круги, что, безусловно, позволяло им активно обмениваться идеями¹⁸³. В «Аналитическом исследовании» Найт разграничивает Прекрасное и Живописное и утверждает, что понятие Красоты является продуктом внутренних мыслительных актов, а не прямого чувственного восприятия – идея, напрямую связанная с кантианством¹⁸⁴. Таким образом, объективность понятия Красоты у Найта оспаривается, а то, что в ренессансных трактатах считалось основным критерием Прекрасного – к примеру, пропорции – переходит в разряд абстракций. Найт уже открыто утверждает о допустимости смешения элементов различных стилей и эпох ради «разнообразия и запутанности» (*Variety and Intricacy*), превознося живописные качества «сложных» зданий со множеством разновременных перестроек – «храмы, гробницы и дворцы греков и римлян... <...> ...укреплённые башнями готов и ломбардцев»¹⁸⁵. Эта противоречивая идея была неоднозначно воспринята современниками; к примеру, в экземпляре «Аналитического исследования», принадлежавшем Джону Соуну, сохранились критические заметки на полях – концепция смешения стилей вызвала у Соуна отторжение¹⁸⁶. Тем не менее, книга Найта, с одной стороны, подвела итог всех философских рассуждений второй половины XVIII века о понятии «живописного», а с другой – стала во многом пророческой, сформулировав и предсказав эклектичный подход к архитектуре в XIX столетии.

¹⁸³ Summerson J. Preface // Davis T. *The Architecture of John Nash*. London: Studio, 1960. P. 10.

¹⁸⁴ Michasiw K. I. *Nine Revisionist Theses on the Picturesque // Representations*, №38. Berkeley: University of California Press, 1992. P. 77.

¹⁸⁵ Knight R. P. *An Analytical Inquiry Into the Principles of Taste*. London: Luke Hansard, 1805. P. 150.

¹⁸⁶ Watkin D. *Soane and the Picturesque: The Philosophy of Association // The Picturesque in Late Georgian England*, Georgian Group Symposium, 1994. Pp. 45-50.

Изучение архитектурных первоисточников также в первой четверти XIX века постепенно движется вперёд. Одним из исследователей, выведших этот процесс на качественно новый уровень, стал Джон Бриттон. По сути, Бриттон провёл одно из первых историко-топографических исследований: вооружившись компасом и камерой-обскура, с июня по октябрь 1800 года он посетил Оксфорд, Вудсток, Стратфорд-на-Эйвоне, Уорик, Кенилворт, Бирмингем и множество других мест, включая отдалённые уголки графства Уилтшир. Его многотомные издания были проиллюстрированы более чем 300 гравюрами, среди художников, работавших над иллюстрациями к «Архитектурным древностям» Бриттона, был даже Уильям Тёрнер; и целый ряд памятников в них, к примеру, Кросби-холл, был описан впервые¹⁸⁷.

Книги и описания Бриттона как бы раскрывали готику и древности Англии для мира любителей, в то время как два архитектора – Пьюджин-старший и Уилсон – подготовили более практическое по своему духу и назначению издание «Образцы готической архитектуры» (1821-23), где готические постройки были детально проанализированы с точки зрения архитектуры, конструкции, математики. Они скрупулёзно измеряли, расписывали, анализировали архитектуру Вестминстерского аббатства, соборов в Йорке и Линкольне, ворота и капеллы оксфордских университетских дворов¹⁸⁸. Пропорции готических архитектурных элементов, которые ранее архитекторами, строившими в неоготическом стиле, угадывались интуитивно, теперь были перенесены на бумагу, детально разобраны и объяснены. Вместо умозрительных и зачастую неточных зарисовок в книге были планы, разрезы, каждая деталь была прорисована с указанием пропорций, радиуса и центра. Тюдоровским памятникам

¹⁸⁷ Britton J. *The Architectural Antiquities of Great Britain: Represented and Illustrated in a Series of Views, Elevations, Plans, Sections, and Details, of Various Ancient English Edifices: with Historical and Descriptive Accounts of Each*. Vol. 5. London: Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1826.

¹⁸⁸ Pugin A., Wilson E. J. *Examples of Gothic Architecture: Selected from Various Ancient Edifices in England: Consisting of Plans, Elevations, Sections, and Parts at Large ... Accompanied by Historical and Descriptive Accounts*. Vol. 1. London: H. G. Bohn, 1850.

уделено достаточно внимания, хорошо разобраны Хэмптон-Корт, Королевский колледж, Лэйер Марни, галерея королевы Елизаветы в Виндзорском дворце.

Это был действительно очень важный труд, потому что должно было пройти время, прежде чем архитекторы научились анализировать и точно воспроизводить пропорции средневековых архитектурных элементов самостоятельно, и должно было пройти ещё больше времени для того, чтобы они, не прибегая к точному копированию, научились передавать в архитектуре дух времени. В сущности, и 18 век, и первая четверть 19 века были определённого рода подготовительными этапами, а «Образцы готической архитектуры» – неким итогом этой подготовки, знаменовавшим собой переход на новый этап.

Влияние книги было огромным. По сути, она представляла набор готовых увражей, из которых архитектор был волен выбирать. Эркеры епископского дворца в Линкольне копировали при строительстве поместья Сент-Джонс-Вуд, в целом ряде усадебных домов воспроизвели детали Кросбихолла, Хэмптон-Корта, Итонского колледжа. Можно сказать, что работа Пьюджина-старшего тоже имела по-своему революционное значение, точно так же, как и деятельность его сына пару десятилетий спустя.

Как бы связующим звеном между этим и следующим этапом, который был представлен уже трудами Пьюджина-младшего, может считаться Томас Рикман. Он работал в области церковной архитектуры, и его внимание занимали не столько конструктивные особенности и архитектурная гармония, сколько «грамматика» готического стиля, символическое значение элементов. В 1819 году Рикман издал в Ливерпуле книгу «Попытка различить стили английской архитектуры» («An Attempt to Discriminate the Styles of English Architecture») – небольшую, по словам Истлейка¹⁸⁹ (всего лишь около 480 страниц), но довольно популярную и у публики, и у архитекторов.

¹⁸⁹ Eastlake C. L. A history of the Gothic revival. P. 124.

Забавная приписка «with the sketch of the Greek and Roman Orders» и соответствующее вступление на 37 страниц очень наглядно свидетельствует о том, что даже в начале XIX века говорить о неоготике без хотя бы формального реверанса Витрувию – определённого рода пережиток, который ещё не до конца искоренён. Кроме того, под понятием «Английская готическая архитектура» Рикман имеет в виду абсолютно всю английскую архитектуру средних веков, и это тоже продолжает традиционные взгляды XVIII века. Хронология в книге Рикмана начинается англосаксонскими постройками и постройками XI века (времен Вильгельма Завоевателя), далее он делит средневековую архитектуру на следующие стили:

– Первый, или Норманнский стиль (правление Вильгельма II, Генриха I, Стефана, Генриха II)

– Второй, или Ранний Английский стиль (Ричард I, Иоанн, Генрих III)

– Третий, или Украшенный стиль (начиная с Эдуарда I и заканчивая Эдуардом III)

– Четвёртый, или Перпендикулярный стиль (при Ричарде 2, при Ланкастерах, Йорках и Тюдорах)

– Пламенеющий стиль

В конце каждого раздела располагается глава, посвящённая зарубежным образцам этих стилей, и глава, посвящённая переходу от одного стиля к другому. В начале каждого раздела описание характерных элементов стиля – ниши, крыши, орнаменты, портики, арки и тд, затем – хронологический список памятников этого стиля и подробное описание характерных элементов, присутствующих этому конкретному стилю. Истлейк упоминает реальную значимость этой книги для обучающихся профессии архитектора и для молодых архитекторов,

а также пишет, что она способствовала «improvement of public taste» – «исправлению общественного вкуса»¹⁹⁰.

«За веком невежества последовал век плагиата»¹⁹¹, который стал одновременно и веком викторианских реставраций, которые включали в себя в том числе и «исправления» старых построек в соответствии с представлениями самих викторианцев, которые, как им казалось, уже изучили готику достаточно тщательно и готовы создавать нечто совершенное с точки зрения стиля. Что характерно, уже на ранних этапах, во времена первых реставраций, начали появляться критики, замечавшие, что эти неуклюжие реставрации только портят первоначальный облик готических зданий. Одним из первых подобных критиков был Джон Картер, автор «Древней архитектуры Англии», который ещё в 1798 году в анонимных письмах в «The Gentleman's Magazine», подписанных коротко и ясно – «An Architect», обращал внимание читателей на неудачную реставрацию собора в Питерборо. В Глостере он жаловался на вред, причинённый переоборудованием собора под музыкальные мероприятия, и отсутствием в свежерестваврированных деталях геральдических символов. В Кентербери привлекал внимание к обезображенному реставрацией монументу архиепископа Уорхэма и ужасному состоянию монастыря святого Августина. Он возмущался замурованными оконными и арочными проёмами в Личфилде и разрушенной капеллой в Солсбери – словом, критика его была, в общем-то, по делу. Эта переписка, в которой современные реставрации критиковались очень вдумчиво и со знанием дела, продолжалась вплоть до 1817 года (до смерти Картера), в журнале было опубликовано 217 его критических писем, и неизменно сохранялось его инкогнито. Иногда в журнале публиковались и ответы его оппонентов, и завязывались жаркие дискуссии, из которых Картер, как правило, выходил победителем¹⁹².

¹⁹⁰ Rickman T. An attempt to discriminate the styles of English architecture, from the conquest to the reformation. London: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1819.

¹⁹¹ Eastlake C. L. A history of the Gothic revival. P. 89.

¹⁹² Jokilehto J. A History of Architectural Conservation. Part 3: Development of Conservation Theories, D. Phil. Thesis. York: University of York, 1986. Pp. 237-239.

Таким образом, мы видим, что в начале XIX века отношение к английской архитектуре Средневековья становится гораздо более внимательным и вдумчивым, её элементы пристально изучаются, выходят научные труды и даже практические руководства – словом, у неоготической архитектуры уже складывается полноценная теоретическая основа. Детальное изучение архитектуры Средневековья и тюдоровского времени приводит к более глубокому пониманию её особенностей, выработке более ясной периодизации и разграничению архитектурных стилей; «готика» больше не воспринимается как единый массив. Для нашего исследования очень важно выявить это изменение, так как оно сыграло большую роль и в развитии неоготического стиля, и в выделении «староанглийских стилей». Именно этот процесс будет рассматриваться в следующем разделе исследования.

3.2. ПРОБЛЕМА ЭКЛЕКТИЧНОСТИ РАННЕЙ НЕОГОТИКИ. ЗАРОЖДЕНИЕ НЕОТЮДОРОВСКОГО СТИЛЯ¹⁹³

Мы не случайно уделили такое большое внимание английскому антикварианству и историографии XVIII века в целом, так как именно эти издания сыграли огромную роль в складывании неоготического стиля. Прежде чем неоготика перешла в свою зрелую фазу, и из неё постепенно вычленился ряд

¹⁹³ В данной главе используются материалы публикации диссертанта: Полунина Н. Д. Строберрихилл и его значение в английской архитектуре XVIII-XIX веков // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПА (старое название Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ), 2020, том 1, № 4. С. 142-152

других направлений, включая и неотюдоровский стиль, ею был пройден долгий путь – методом проб и ошибок, через создание очень эклектичных, несовершенных и подчас весьма курьёзных ранних памятников. И именно на труды антиквариетов и собственные наблюдения, за неимением других источников, опирались создатели первых построек в неоготическом стиле – вплоть до прямого копирования; причём этот принцип копирования сохранялся в архитектурной практике в течение если не всего XIX века, то, по крайней мере, его первой половины.

Знаменитый Строберри-хилл (Strawberry Hill), «элегантная вилла» Хораса Уолпола, традиционно считающаяся первым крупным памятником неоготики, как раз являет собой наиболее яркий и наглядный пример этого явления. Мы остановимся на нём поподробнее, так как в архитектуре Строберри-хилла в достаточном количестве наблюдаются не только готические, но и тюдоровские черты. Конечно, его нельзя назвать в полном смысле памятником неотюдоровского стиля, однако его необходимо отметить как определённую ступень на пути к складыванию этого стиля.

Строительство Строберри-хилла началось в 1747 году и шло в четыре этапа без какого-либо предварительного плана, что это для эпохи, когда в архитектуре господствовал палладианский стиль с его регулярностью, чёткостью и симметрией, действительно было ново. Уолпол проектировал свой дом, главным образом, сам, при помощи двух друзей – знатока искусства и архитектора-любителя Джона Чьюта, который был для Уолпола буквально «оракулом вкуса», и художника-графика и декоратора Ричарда Бентли. Сами себя они втроем называли «Комитетом вкуса» (Committee of Taste) и, уже более прозаично, «Комитетом Строберри». В 1761 году Бентли резко покинул компанию в результате творческих разногласий, и его заменил некий мистер Томас Питт, которого Кеннет Кларк описывает как «соседа с хорошим вкусом в готике»¹⁹⁴.

¹⁹⁴ Clark K. The Gothic Revival. P. 59.

В ходе строительства Строберри-хилла, было проведено огромное количество подготовительных работ – Уолпол и его товарищи уделили большое внимание изучению различных памятников средневековой архитектуры. Источники вдохновения были самыми разными, один из наиболее очевидных – капелла Генриха VII в Вестминстерском аббатстве, где они специально изучали устройство веерных сводов, чтобы потом воспроизвести веерные своды в галерее Строберри-хилла (илл. II-4). Кроме того, уже упомянутые нами труды английских антиквариетов очень сильно повлияли на процесс строительства Строберри-хилла и на его внешний облик. В ряде случаев за образец Уолпол, Чьют и Бентли брали именно те памятники, которые были задокументированы антиквариями, и опирались на вполне конкретные гравюры из вполне конкретных книг, посвящённых описанию готической архитектуры Англии. Собственно, старые гравюры были единственным доступным Уолполу и его товарищам источником, на который они могли ориентироваться в случае, когда они копировали детали тех готических памятников, которые к тому времени уже не существовали – к примеру, старое здание собора святого Павла в Лондоне, утраченное после Великого лондонского пожара. Так, Уолпол в подробнейшем каталожном описании своей «виллы» указывает, что образцом для каменной перегородки, отделяющей так называемый «аббатский садик», послужила гробница лондонского епископа Роджера Найджера, относившаяся к XIII веку и находившаяся именно в старом соборе святого Павла¹⁹⁵ – вероятнее всего, рисунок каменной резьбы гробницы был скопирован с гравюры чешского гравёра Вацлава Холлара (илл. II-5) к изданной в 1658 году «Истории собора святого Павла в Лондоне от его основания и до нынешних времён» Уильяма Дагдейла, одного из самых влиятельных английских антикваров XVII века. Оттуда же были взяты стрельчатые арки, увенчанные резным парапетом

¹⁹⁵ Walpole H. A Description of the Villa of Horace Walpole, Youngest Son of Sir Robert Walpole Earl of Orford, at Strawberry-hill, near Twickenham, With an Inventory of the Furniture, Pictures, Curiosities, & c. Strawberry Hill: Printed by Thomas Kirgate, 1774. P. 2.

и украшающие книжные полки в библиотеке; основой для этих арок послужила боковая дверь хора старого собора святого Павла, но здесь, в Строберри-хилле, эти арки имеют совершенно иную функцию, и Кеннет Кларк отмечает, что это, скорее, можно назвать интерпретацией, а не имитацией¹⁹⁶.

Главное, что отличает «готику Уолпола» – это та лёгкость, с которой те или иные средневековые памятники вырываются из контекста, копируются и переносятся уже в совершенно другую среду, полностью теряя своё первоначальное сакральное значение. Узоры каменных ограждений гробниц используются для украшения каминов – так, камин в малой столовой скопирован с гробницы епископа Даремского в Вестминстерском аббатстве, а камин в библиотеке (илл. II-6) – с находящейся там же, в Вестминстерском аббатстве, гробницы графа Корнуолльского¹⁹⁷. То, что используются именно гробницы, довольно легко объяснимо с чисто практической точки зрения: малые архитектурные формы гораздо проще перенести в камерные интерьеры особняка, чем, с соблюдением всех пропорций, своды и каменный декор огромного готического собора. При этом рисунок средневековой каменной резьбы может оказаться перенесённым на материал, характерный для гораздо более поздних эпох – например, на обои: стены вестибюля и лестницы Строберри-хилла покрыты обоями, расписанными вручную в технике «трюмплей» (илл. II-8), с узорами, срисованными с гробницы Артура, принца Уэльского, в Вустерском соборе¹⁹⁸. Подобная свобода копирования и использования различных средневековых мотивов безотносительно их контекста, а также обилие вкраплений других стилей, с одной стороны, объясняется обтекаемостью и размытостью самого понятия «готика» в XVIII веке (в сущности, под этим словом понималась любая старина, кроме античной), а с другой – наглядно показывает общее отношение к «историческим стилям» в XVIII веке, когда искусствоведение ещё

¹⁹⁶ Clark K. The Gothic Revival. P. 61.

¹⁹⁷ Walpole H. A Description of the Villa of Horace Walpole. P. 15.

¹⁹⁸ Walpole H. A Description of the Villa of Horace Walpole. P. 3.

было в зачаточном состоянии, и различные процессы и явления в средневековой архитектуре были просто недостаточно изучены и поняты.

Уже сам процесс строительства Строберри-хилла произвёл огромный общественный резонанс – не случайно при жизни самого Уолпола огромное количество людей из Лондона и со всей Англии приезжало посмотреть на диковинную «виллу». Это был первый опыт строительства полноценного загородного дома в неоготическом стиле – до Строберри-хилла в XVII-XVIII веках в этом стиле возводились либо университетские здания, либо садовые павильоны, либо же проводились реставрационные работы в уже существующих средневековых зданиях. Розмари Хилл, исследовательница неоготической архитектуры и биограф Огастеса Пьюджина, пишет: «Строберри-хилл был первым домом, у которого не было изначальной средневековой основы и который был построен в неоготическом стиле с нуля, и который был основан на копировании существующих построек, а не на экстраполяции готического архитектурного языка, впервые разработанной Уильямом Кентом. Таким образом, это здание может считаться отправной точкой неоготики»¹⁹⁹. «Так как греческая и римская цивилизации продолжали считаться основой современной цивилизации, язык классических ордеров оставался самым распространённым способом выражения культуры в архитектуре, но к середине восемнадцатого века уже началось осознание того, сколь многим Англия была обязана средневековью, – пишет Марк Жируар, один из ведущих специалистов по английской загородной архитектуре. – Готическое прошлое предлагало приемлемый, пусть и уступающий [классической цивилизации – прим. авт.] предмет изучения для образованных джентльменов; и готический стиль начал превращаться в приемлемую альтернативу для загородных домов»²⁰⁰. Таким образом, строительство Строберри-хилла стало важнейшим, если не сказать – решающим, шагом

¹⁹⁹ Hill R. Welcome to Strawberry Hill: Chronology and Architecture at the Service of Horace Walpole [Электронный ресурс] // Times Literary Supplement, 19 May 2010. URL: https://web.archive.org/web/20110615095835/http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/the_tls/article7130418.ece (дата обращения: 19.10.2019)

²⁰⁰ Girouard M. Life in the English Country House. P. 180.

на пути к принятию неоготического стиля как одной из альтернатив классической архитектурной традиции.

Однако обратимся уже конкретнее к тюдоровскому стилю. В фасаде и в интерьере Строберри-хилла готические и тюдоровские элементы представлены в равной мере; готические пинакли соседствуют с тюдоровскими печеными трубами, а стрельчатые оконные проёмы – с тюдоровскими прямоугольными окнами с перпендикулярной сеткой и бровкой, или с тюдоровским же трапециевидным эркером (илл. II-9). Более того, страсть Уолпола к собирательству привела к тому, что он стал обладателем сразу тридцати трёх копий Гольбейна и ещё пятидесяти шести портретов тюдоровской эпохи, для которых выделил отдельную комнату – «Гольбейновскую комнату», декорированную в соответствующем стиле (образцом для лепных потолков, как следует из описания Уолпола, послужили потолки гардеробной королевы в Виндзорском замке (илл. II-10)) и заполненную соответствующей мебелью и артефактами²⁰¹. Таким образом, и архитектура Строберри-хилла, и собирательская деятельность Уолпола стимулировали интерес не только к средневековью, но и к тюдоровской эпохе, хотя на тот момент этот интерес был ещё на довольно дилетантском уровне: так, «Гольбейновская комната» была обставлена мебельным гарнитуром из эбенового дерева, который, как уже установлено ныне, был сделан в XVII веке в Индии, – но при этом Уолпол и его современниками этот гарнитур воспринимался как раннетюдоровский²⁰².

Рассмотрев Строберри-хилл достаточно подробно, мы можем выделить те черты, которые станут определяющими для развития неостилей в первой половине XIX века:

²⁰¹ В дополнение к коллекции картин, в комнате находился дубовый стул-гластонбери XVI века, по утверждению Уолпола, происходящий, собственно, из самого аббатства Гластонбери, и даже красная кардинальская шляпа, которую носил сам кардинал Уолси.

²⁰² Tomlinson N. Strawberry Hill Spotlights: The Tudor Time Capsule [Электронный ресурс] // Strawberry Hill House Blog. URL: <https://strawberryhillhouseblog.wordpress.com/2018/11/05/strawberry-hill-spotlights-the-tudor-time-capsule/>

- 1) Прямое копирование существующих (или же – некогда существовавших) образцов,
- 2) Использование архитектурных элементов предшествующих эпох безотносительно их первоначального контекста,
- 3) Воспроизведение архитектурных мотивов предшествующих эпох в современных материалах,
- 4) Отказ от регулярности планировки, традиционной для палладианских домов (впрочем, на ранних этапах это наблюдалось далеко не везде),
- 5) Отход от классической традиции, появление различных альтернатив классическому стилю.

Строберри-хилл – пример выдающийся, но не единственный. Другие постройки «в готическом вкусе», относящиеся к рубежу XVIII-XIX веков, не менее курьёзны и любопытны; мы вкратце коснёмся тех из них, в которых уже на столь раннем этапе можно наблюдать использование тюдоровских или (что существенно реже) елизаветинских элементов.

Занятный сплав неоготических элементов и палладианской традиции представляет собой аббатство²⁰³ Милтон (Milton Abbey) в графстве Дорсет, принадлежавшее Джозефу Дэймеру, состоятельному землевладельцу, члену Парламента (в разное время – от Уэймута, Брамбера и Дорсета), в 1762 году получившему титул барона Милтона, а в 1792 году – графа Дорчестера²⁰⁴. Дэй-

²⁰³ Классификация названий английских усадеб оформилась в елизаветинское время. Названия palace, castle, hall, abbey, manor, hill, court, priory отражают статус или происхождение поместья: так, названия «abbey» получили те из них, которые строились на землях бывших аббатств, разрушенных во время Реформации.

²⁰⁴ Церковь в этих местах была основана ещё в 933 году королём Этельстаном Уэссекским, а в 964 году превращена королём Эдгаром в бенедиктинское аббатство, которое просуществовало вплоть до тюдоровской секуляризации, став после неё, как и многие другие английские монастыри, частной собственностью. Аббатство перешло во владение сэра Джона Трэгонуэлла, юриста, который участвовал в важнейших событиях правления Генриха VIII, включая его развод с Екатериной Арагонской, и выступал как уполномоченное лицо в период секуляризации монастырей. Семья Трэгонуэлл владела аббатством Милтон в течение века, затем ещё столетие оно находилось в собственности

мер начал масштабную перестройку дома, наняв для этой цели вначале архитектора Джеймса Уорди, а затем, после его смерти в 1765 году – Уильяма Чемберса, виднейшего архитектора этого времени, наиболее известными постройками которого являются Сомерсет-хаус в Лондоне и ряд павильонов в королевских ботанических садах Кью, включая знаменитую пагоду. При том, что Чемберс создал немало необычных построек – помимо пагоды можно вспомнить, к примеру, Данморский ананас, курьёзнейшую теплицу в шотландском поместье Данмор, где классический палладианский мотив окна-серлианы сочетается с причудливым ананасообразным куполом, – к неоготическому стилю он обратился только один раз, и именно при перестройке аббатства Милтон; при этом выбор стиля в данном случае был именно инициативой заказчика, к которой сам Чемберс относился без особого энтузиазма. Сотрудничество Чемберса и барона Милтона было, по всей видимости, достаточно долгим, за это время, помимо усадебного дома, был перестроен западный фасад церкви и разработан план поселения Милтон Аббас с целью переселить туда жителей близлежащей к усадебному дому деревни и таким образом перенести эпицентр деревенской жизни подальше от частной жизни самого барона. Однако со временем разногласия между архитектором и заказчиком достигли точки кипения, сотрудничество было прекращено, и достраивал усадебный дом архитектор Джеймс Уайетт, другие постройки которого мы разберём позднее. Таким образом, хронологически аббатство Милтон является одним из первых неоготических усадебных домов, созданных уже не компанией любителей, а архитектором-профессионалом, и не одним²⁰⁵.

семей, связанных с Трэгонуэллами дальним родством, пока в 1754 году не было продано Джозефу Дэймеру.

²⁰⁵ Adopted Milton Abbas Conservation Area Appraisal [Электронный ресурс] // North Dorset District Council, March 2014. URL: <https://www.dorsetcouncil.gov.uk/documents/35024/307390/Adopted+Milton+Abbas+Conservation+Area+Appraisal.pdf/f0afdf70-4aeb-ac86-d9a4-558dcab75f6e> (дата обращения: 13.01.2020)

Получившаяся постройка представляет собой, в сущности, абсолютно классический блок-каре с соответствующими пропорциями, типично дворцовой структурой и регулярной планировкой, и на эту классическую структуру уже накладываются неклассические детали (илл. II). Одним из образцов для фасада дома послужил либо Хэмптон-Кортский дворец, либо Саттон-плейс, где схожим образом используется мотив тонких восьмигранных башенок, трактованных как колонны и увенчанных небольшими куполами. Как и в этих памятниках, в Милтоне они выступают в качестве рамки – они будто обрамляют по углам выступающие ризалиты. Орнаментальный фриз, находящийся в Милтоне между вторым и третьим этажами, также может отсылать именно к Саттон-Плейс.

При этом, естественно, ни о каком стилевом единстве, ни о какой археологической точности и правильности здесь и речи быть не может. Так же, как и в Строберри-хилле (может быть, даже в большей степени), готические и тюдоровские элементы интерпретируются здесь весьма вольно. Одна из наиболее бросающихся в глаза «неправильностей» – тюдоровские бровки над очень низкими, едва намеченными стрельчатыми оконными проёмами второго этажа. Окна третьего этажа в разных частях здания то круглые, то в форме готических квадрифолиев. В целом же готические и тюдоровские архитектурные детали выполняют здесь функцию классических ордерных элементов и воспринимаются схожим образом.

Похожую картину, но уже в более скромных масштабах, мы наблюдаем на фасаде усадебного дома Донингтон-холл (Donington Hall) в Лестершире, построенного в 1790-1800 годах архитектором Уилкинсом для Фрэнсиса Рудона-Гастингса, политика, участника войны за независимость США и позднее, уже в 1812-13 годах, губернатора Индии. Этот сравнительно небольшой усадебный дом также имеет правильную планировку, представляя собой симметричный прямоугольный блок, центр которого выделен огромным въездным портиком с нервюрным сводом – это самая заметная деталь фасада (илл.

П-12). Единственное, что остаётся в фасаде от тюдоровского стиля – это окна с бровками и тонкие восьмигранные башенки, завершающиеся зубцами, которые трактованы как полуколонны и мерно, ритмично членят стену, как пилястры на палладианских постройках Иниго Джонса. В целом фасад, даже несмотря на попытку добавления готических деталей, отличается классической правильностью и некоторой суховатостью.

Уже в историографии XIX века к стилистическим экспериментам века предыдущего относятся с недоумением и ироничной снисходительностью. Описывая реставрацию Арундельского замка, начатую в 1787 году Чарльзом Говардом, лордом Норфолком, Истлейк говорит об «аномалии романского портала, окружённого перпендикулярными окнами»²⁰⁶. Это описание свидетельствует в том числе и о том, что к семидесятым годам XIX выработка принципов стилевого единства являлась уже вопросом куда более важным и существенным, раз удивительные допущения первых «реставраций» и первых памятников неоготического стиля считают своего рода «аномалией». Однако, описывая эти курьёзные опыты, Истлейк подводит итог следующими словами, справедливыми и сегодня: «И если сейчас мы льстим себе мыслью, что в зданиях, которые мы возводим, наконец-то удалось уловить дух старой архитектуры Англии и воспроизвести её самые главные достоинства, то давайте напомним себе, что эти работы были подкреплены опытом прошлого, и будут судимы последующими поколениями, и как первые пытались учить нас, так и вторые не преминут подвергнуть нас критике»²⁰⁷.

К рубежу XVIII-XIX веков изучение готического наследия становится более прицельным и тщательным. Предпринимаются попытки не просто украсить здание понравившимися готическими элементами, но и понять саму суть нервюрной системы, составляющей основу готической архитектуры. Показательным (хоть не имеющим прямого отношения к стилю «Тюдор») примером

²⁰⁶ Eastlake C. L. A history of the Gothic revival. P. 60.

²⁰⁷ Eastlake C. L. A history of the Gothic revival. P. 71.

этого процесса является драматичная, если не сказать – душераздирающая, история аббатства Фонтхилл, здания, превратившегося в легенду ещё при жизни его хозяина, Уильяма Бекфорда, но обрушившегося из-за допущенных архитектором Джеймсом Уайеттом ошибок в конструкции²⁰⁸. Источником вдохновения для здания послужил ряд готических церквей, в особенности – разрушенное аббатство Малмсбери, расположенное здесь же, в графстве Уилтшир. Пропорции, в которых было выдержано здание, кардинально отличалось от предыдущих упомянутых нами усадебных домов. Если в них все размеры были ориентированы прежде всего на человека, как и должно быть в домах, которые предназначены для частной жизни и должны быть уютными и удобными, то парадные помещения аббатства Фонтхилл, насколько можно судить по гравюрам, будто подавляли посетителей своей грандиозностью и мрачностью – из-за сравнительно маленьких узких окон они были едва освещены, и пространство холлов было вечно погружено в полутьму. Уильям Бекфорд, как и Уолпол, тоже стремился воплотить в своём доме идеальный образ из собственных готических романов. Однако, в отличие от «шаловливой готики» Строберри-хилла, и внешний облик, и печальная история аббатства Фонтхилл полностью соответствуют уже новой эпохе – эпохе романтизма.

Джеймс Уайетт так и не дожил до окончания строительства Фонтхилла и не видел, какая судьба постигла его творение впоследствии. Аббатство Фонтхилл является одним из самых известных его творений, и не в последнюю

²⁰⁸ В 1796 году писатель Уильям Бекфорд начал строительство аббатства Фонтхилл при помощи архитектора Джеймса Уайетта. Став уже в 10 лет самым богатым наследником Англии и регулярно получая доход с плантаций на Ямайке, Бекфорд не жалел ни сил, ни денег на невероятное по размаху, и при этом весьма убыточное строительство. Бекфорд не поспешил на материалы (интерьеры были щедро украшены золотом и серебром, а на вершине башни планировался позолоченный шпиль) и на обеспечение строительства рабочей силой (для строительства было нанято до 950 рабочих), однако с точки зрения конструкции амбициозные планы Бекфорда и Уайетта были обречены на провал: грандиозная башня, которая задумывалась как центр ком-позиции и в которой Уайетт как раз-таки попытался воспроизвести структуру нервюрных сводов, была деревянно-мазанковой. Конец был предсказуем: в условиях влажного климата Уилтшира дерево быстро начало сыреть и гнить, и вскоре башня обрушилась, причём, узнав об этом событии, Бекфорд лишь пожалел, что не видел этого своими глазами. Руина Бекфорда вызывала огромный интерес у современников, о чем можно судить по сохранившимся рисункам георгианского времени: посетители прогуливаются по мрачным, заброшенным, продуваемым со всех сторон коридорам, дама в широком платье с помощью своего спутника взбирается по кускам разрушившейся башни средокрестия.

очередь из-за него репутация Уайетта в глазах потомков осталась крайне неоднозначной. Однако в своё время этот архитектор был чрезвычайно популярен, и ему принадлежит множество построек по всей Англии, самых разных по назначению и по стилю – в статье в Британской энциклопедии отмечается, что «практически в каждом графстве и крупном городе имеется или имелось здание, построенное им»²⁰⁹. Он пытался соперничать с Робертом Адамом за звание ведущего архитектора неоклассицизма, однако это соперничество затмила слава Уайетта как архитектора «готического стиля». Уже к 1780-м годам Джеймс Уайетт успел заслужить высочайшие оценки современников и восхищение самого Хораса Уолпола. По словам Истлейка, «ни один архитектор не был так переоценён своими друзьями и так несправедливо обижен своими врагами, как мистер Уайетт. Вполне возможно, что и похвалы, и обвинения были искренними, но ни его обожатели, ни его ненавистники не подвергали его тщательному суду. Частные интересы и капризы общественного вкуса взрастили его как модного архитектора своего времени – он был загружен заказами отовсюду, его патроном был Баго, его поклонником был Уолпол, – неудивительно, что этот уважаемый и удачливый джентльмен не только сам верил, что он является великим архитектором, но и заставил весь мир думать так же»²¹⁰.

Постепенно на протяжении XIX века оценки творчества Уайетта становились всё более резкими, и всё в той же статье в «Британской энциклопедии», изданной в 1911 году, мы видим следующие слова: «Он построил множество усадебных домов в классическом стиле, в котором он проявил себя как мастер. Постепенно, однако, он обратил свое внимание на готику, духа которой, несмотря на усердное изучение средневековых образцов, он так и не смог понять. Результат все ещё виден в таких «готических» уродцах, как Эшридж в Хартфордшире, построенный для лорда Бриджуотера, на месте древнего монастыря, и в плачевных «реставрациях», например, в соборах Солсбери и

²⁰⁹ Chisholm H. Wyatt, James // Encyclopædia Britannica (11th ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1911. P. 863.

²¹⁰ Eastlake C. L. A history of the Gothic revival. P. 93.

Личфилда, за которые он даже среди современных ему археологов (в числе которых был и Джон Картер – прим. авт.) заслужил титул «Разрушителя»²¹¹. Лишь в течение XX века творчество Уайетта перестало рассматриваться исключительно как пример несовершенства и неуклюжести ранней неоготики²¹².

Именно на Эшридже мы и остановимся подробнее, так как, во-первых, он даже нагляднее, чем Фонтхилл, иллюстрирует процесс перехода от «шаловливой готики» XVIII века к уже гораздо более серьёзной, вдумчивой и «археологически точной» неоготике XIX века, а во-вторых, основным образцом для Эшриджа послужили в том числе и тюдоровские памятники, причём тюдоровские элементы использовались здесь уже не совсем в отрыве от контекста, Уайетт всё же пытается связать их в определённую целостную декоративную систему, и это уже можно считать следующей ступенью на пути к формированию неотюдоровского стиля.

Строительство усадебного дома было заказано Джеймсу Уайетту седьмым графом Бриджуотером, который хотел себе уютное семейное гнездо в неоготическом стиле. Первый камень был заложен в 1808 году, и к моменту смерти Уайетта в 1813 году было завершено строительство центрального блока, включая ансамбль парадных помещений, а также северного портала и дворов с западной стороны. Затем проект был передан его племяннику Джеффри Уайетту (позднее известному как Джеффри Уайетвилль), который пристроил (в 1815-17 годах) под углом к центральному блоку крыло с частными апартаментами, добавил оранжерею, к которой пристроил башенку. Парадный вход также был оформлен октогональными башенками и въездными воротами для карет (1814)²¹³.

²¹¹ Chisholm H. Wyatt, James // Encyclopædia Britannica (11th ed.). P. 863.

²¹² Robinson J. M. James Wyatt, 1746-1813: Architect to George III. Newhaven and London: Yale University Press, 2012.

²¹³ Ashridge Management College [Электронный ресурс] // National Heritage List of England. URL: <https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1348442?section=official-list-entry> (дата обращения: 21.02.2020)

Дом построен из тёсаного камня и облицован довольно сложным в обработке сероватым мелом – так называемым Totternhoe stone («тоттернхоуский камень»), который добывается в Хертфордшире. Он располагается на месте аббатства 13 века, которое в 1800 году было снесено, и некоторые остатки старого здания были встроены Уайеттом в новое, включая погреб монастырской трапезной, имевший два нефа, семь компартиментов и нервюрный свод (Уайетт переоборудовал это помещение в пивной погреб между столовой и гостиной). Симметричный основной блок с выделенным башнеобразным центральным объёмом, в котором находится двусветный холл (схожее композиционное решение имеет елизаветинский Уоллатон-холл) соединён многочисленными переходами с неоготической капеллой, увенчанной шпилем, а также с оранжереей и корпусами для слуг (илл. II-13). Истлейк называет стиль этого здания «тюдоровским», что делает Эшридж одним из самых ранних памятников, к которым был применён этот термин. Кроме того, Истлейк пишет, что Эшридж «не демонстрирует режущих глаз ошибок, но отмечен большой долей холодности в трактовке»²¹⁴, однако, скорее он имеет в виду не стилистическую однородность (которой здесь нет), а общее впечатление целостности, которое производит Эшридж, в отличие от более ранних памятников. «Тюдоровский стиль» здесь довольно условен и в большой степени перемешан с элементами поздней готики, причём как перпендикулярной, так и украшенной и пламенеющей (капелла и въездные ворота, которые достроил уже Уайетвилль). Эркеры богато украшены готическими орнаментами и соседствуют со стрельчатыми и ланцетовидными окнами (илл. II-14). Стены увенчаны зубцами, что в целом характерно для большинства неоготических построек этого времени, так же, как и использование восьмигранных башен крепостного характера, не несущих в себе какой-либо практической функции: средневековье прочно ассоциируется именно с крепостной архитектурой, и даже из памятников тудо-

²¹⁴ Eastlake C. L. A history of the Gothic revival. P. 75.

ровской архитектуры в качестве образцов выбираются именно ранние, в которых крепостная составляющая ещё не изжита. При этом по сравнению с Фонтхиллом Эшридж получился гораздо более гармоничным, в том числе благодаря более «человеческим» пропорциям и реализуемости замысла – это семейное гнездо, а не романтическое сооружение исполинских масштабов.

Из всех сохранившихся парадных помещений Эшриджа только холл, лестничная башня и капелла декорированы «в готическом вкусе» (большая часть интерьеров – в неоклассическом стиле, так как они были переделаны в 1855-63 годах по заказу архитектором Мэттью Дигби Уайеттом, тоже относящимся к архитектурной династии Уайеттов). При этом Эшридж является одной из первых построек, в которых именно большой просторный двусветный холл является основой ансамбля парадных помещений – определённое возвращение к традициям тюдоровской архитектуры, где холл, или Большой зал (Great Hall), был неотъемлемой частью. В более ранних неоготических постройках, таких, как Строберри-хилл, Большого зала нет, вместо него довольно тесный вестибюль с парадной лестницей. Однако в Эшридже эти два типа помещений – Большой зал и вестибюль с лестницей – объединены, и главная лестница, каменная, с чугунными перилами, располагается вдоль стен (илл. II-15). Подобное решение будет применено Энтони Сэлвином в предварительных проектах Харлакстон-мэнора, которые мы рассмотрим в следующей главе. На стенах холла, вдоль лестницы, в псевдоготических нишах находятся скульптуры работы Ричарда Уэстмакотта. Крайне любопытна структура перекрытий холла: веерные своды (причём каменные, а не гипсовая имитация²¹⁵) поддерживают плоский потолок с квадратным проёмом в центре, внутри этого проёма находится ещё один уровень веерных сводов, и в центре

²¹⁵ Гипсовые имитации веерных сводов встречаются в интерьерах ряда усадебных домов первой трети XIX века, таких, как Арбери-холл (Arbury-Hall). Пьюджин в «Истинных принципах» называет подобные имитации «готикой Бернаскони» (Bernasconi Gothic) по фамилии владельцев итальянской семейной фирмы по изготовлению гипсовой декорации. Лепнина Бернаскони была довольно популярна в первой половине века, и Пьюджин в своей книге довольно едко проходит по ней.

вместо замкового камня располагается огромный циферблат со стрелкой, указывающей направление ветра (П-16). Веерные своды, слегка суховато, но достаточно гармонично воспроизводящие архитектурные элементы поздней готики (в частности, своды капеллы собора в Питерборо, который, к слову, реставрировал Уайетт), используются в Эшридже очень широко. Они присутствуют и в холле, и в лоджии, и в весьма декоративной капелле, которую начал строить ещё Джеймс Уайетт, а закончил уже Джеффри Уайетвилл в 1817 году²¹⁶. Неоготическая декорация так же, как и в Строберри-хилле, тесно переплетается с подлинными средневековыми артефактами²¹⁷: коллекционирование и собирательство в это время приобрело огромные масштабы, став одним из любимых увлечений и английской аристократии, и представителей среднего класса и буржуазии, в случае, если они могли себе это позволить; и антикварные предметы, приобретённые на аукционах или во время традиционных путешествий на континент, становились частью новых архитектурных ансамблей, иногда – даже центром композиции, влияющим на общий стиль.

Уже на основании нескольких примеров, рассмотренных выше, можно сделать вывод о том, что выбор неоготического стиля для строящегося усадебного дома мог быть обусловлен разными причинами, но, как правило, это было именно решением заказчика. При этом случаи, когда неоготическое сооружение создаётся совсем с нуля, сравнительно редки, и, напротив, очень часто неоготическая постройка включает в себя остатки уже существовавшей на этом месте древней структуры, как в Эшридже, или же попросту представляет собой перестройку уже существующего усадебного дома. В последних случаях неоготика зачастую выбирается для того, чтобы старые и новые части дома соответствовали друг другу, и новые доделки смотрелись не так чужеродно;

²¹⁶ Шпиль капеллы был снесён лордом Броунлоу в 1922 году, тот шпиль, который мы видим сейчас – это построенная в 1969 году стеклопластиковая реплика.

²¹⁷ В окна были вставленные подлинные витражи XVI века, купленные графом Бриджуотером в Германии и изначально созданные для немецкого аббатства Мариявальд. Подлинником является и дверь капеллы, которая датируется XIV веком и могла как остаться от старого аббатства, так и быть приобретённой графом Бриджуотером на континенте.

точно так же и для реставрации XIX века характерно стремление доделывать, поправлять и исправлять – тема реставрации будет для нас важна, и мы вернёмся к ней чуть позднее.

Замок Элвастон (Elvaston Castle) в Дербишире, ещё одна поздняя постройка Уайетта (и тоже им не завершённая), является примером переделки уже существовавшего на этом месте усадебного дома XVII века – и, так как он был построен уже в 1633 году, когда классическая традиция уже закрепилась на английской почве, у него достаточно компактная, близкая палладианству структура, которая сохранилась и после перестройки. На эту основу и накладывается тюдоровский декор, при этом, в отличие от Эшриджа, выразительные средства здесь достаточно скупы, трактовка тюдоровских элементов напоминает, скорее, не Эшридж, а более ранние памятники – Милтон и Доддингтон, а использование зубцов и акцентирование внимания именно на них позволяет сохранить крепостную тематику, сохранить образ замка (илл. II-17). Впоследствии здание было достроено архитектором Уокером, который, тем не менее, действовал в строгом соответствии с планами Уайетта.

Другим значимым архитектором, обратившимся к неоготике в начале XIX века, был Джон Нэш, чьё творчество было, пожалуй, даже более эклектичным, чем творчество Уайетта, и при этом гораздо более наглядно воплощало идеалы «живописности» в архитектуре. Он работал во многих стилях – и многочисленные неоклассические террасные дома, и гротескный «индо-сарацинский» Брайтонский павильон, и коттеджи в деревне Блейз Хэмлет недалеко от Бристоля, которые Николас Певзнер назвал «вершиной живописного стиля в планировке и дизайне» («the ne plus ultra of picturesque layout and design»)²¹⁸, и достройка Виндзорского замка. Построенная им галерея Ватерлоо в Виндзорском замке представляет собой попытку скрестить структуру

²¹⁸ Pevsner N. North Somerset and Bristol (Pevsner Architectural Guides: Buildings of England). London: Penguin Books, 1958. P. 468

позднесредневекового деревянного потолка с декором в стиле Якова I (полуциркульные арки, классические орнаменты деревянной декорации) – эту попытку можно считать одним из первых обращений именно к яковианской архитектуре, как к первоисточнику. В целом для творчества Нэша характерны весьма нетривиальные стилистические решения и умение строить в любом желаемом стиле, будь то неоготический стиль, «итальянизирующий» или «индосарацинский» – черта, которая для его времени была ещё достаточно уникальной, но для викторианских архитекторов уже будет обязательной.

Несправедливо утверждать, что стиль не важен для Нэша, однако стиль и планировка в его постройках существуют как бы автономно друг от друга. Нэш является замечательным новатором именно в области планировки жилых домов – так, он одним из первых пытается комбинировать анфиладную систему с новаторской коридорной²¹⁹. Подобные планировочные находки (как правило, весьма эффектные, но далеко не всегда удобные) могут в равной мере использоваться и в замках, и в «итальянизирующих» виллах; схожими способами достигается и эффект «живописности», к созданию которого Нэш стремился вне зависимости от стиля постройки. Таким образом, в каком бы стиле Нэш ни работал, и какими бы необычными ни были его стилистические решения, методы его работы и цели, которые он перед собой ставит, одинаковы. Стили для него – это опции, из множества которых архитектор волен выбирать; и в этом плане Нэш поистине предваряет «битву стилей» ранневикторианской эпохи.

При этом эклектичность в выборе стилей сочеталась в его творчестве с последовательной приверженностью идеям «живописности», воспринятым напрямую от Ричарда Пэйна Найта и Ювдейла Прайса, с которыми Нэш познакомился ещё в 1790-е годы, когда после первоначального провала лондонской карьеры и банкротства он уехал работать в Уэльс²²⁰. По заказу Прайса

²¹⁹ Соколова М. В. Викторианский загородный дом. Структура. Семантика. Стиль. С. 120.

²²⁰ Summerson J. Preface // Davis T. The Architecture of John Nash. P. 10.

Нэш построил Касл-хаус (Castle House, буквально «дом-замок» – это название, говорящее само за себя, может быть применено и ко множеству других неоготических построек конца XVIII и первой четверти XIX века) в Аберистуите, треугольный неоготический замок с массивными октогональными башнями по углам, располагавшийся у обрыва прямо на берегу моря. Касл-хаус был до неузнаваемости перестроен в поздневикторианское время, и его нынешний облик уже имеет мало общего с оригинальным замыслом, однако по сохранившимся изображениям первоначального здания (илл. II-18) можно сделать вывод, что Нэш гармонично вписал «дом-замок» Прайса в окружающий ландшафт, успешно найдя баланс между Прекрасным и Величественным, и буквально проиллюстрировав тезисы Прайса в архитектуре.

Впоследствии Нэш вывел на новый уровень «замковую» (Castellated) неоготику, успешно применяя к ней категорию «живописности» и экспериментируя с планировочными решениями. Им было построено множество замков в Англии и в Ирландии, и во многих из них (Кентчёрч-хаус (Kentchurch House, 1773), Челфонт-парк-хаус (Chalfont Park House, 1800), Ист-Коус-касл (East Cowes Castle, 1798-1835), Ласкомб Касл (Luscombe Castle, 1804), встречаются отдельные тюдоровские элементы (илл. II-19-23). Набор этих элементов довольно ограничен и мало чем отличается от тех тюдоровских черт, которые мы уже видели в Милтоне, Доддингтоне и Элвастоне: тонкие восьмигранные башни, тюдоровские арки, окна с «бровками», эркеры. Таким образом, мы видим, как в рамках ранней неоготики уже возникает повторяемый, тиражируемый образ, основанный именно на пограничном позднеготическом/раннетюдоровском образе; и этот образ, с одной стороны, конфликтующий с суровостью крупных, живописно расположенных башенных объёмов, а с другой – сильно выделяющийся на их фоне, уже можно считать прототипом нового стиля. Наиболее показательным примером этого явления можно считать несохранившийся Ист-Коус-касл на острове Уайт, который был примечателен ещё и тем, что при его строительстве Нэш не был ограничен ничьими пожеланиями

или требованиями – он строил этот замок для себя более тридцати лет, превратив сам процесс строительства в любимое хобби²²¹. Именно поэтому Ист-Коус-касл особенно наглядно отражал его собственные взгляды на архитектуру, планировку и стиль. Тюдоровские элементы в нём присутствовали, но не на главном фасаде и в ограниченном количестве; эркеры и тонкие восьмигранные башенки, заканчивающиеся машикулями и зубцами, были вписаны в общий крепостной облик и мало влияли на живописный силуэт. При этом любопытно, что интерьеры Ист-Коус-касл стилистически не соответствовали его внешнему облику. Теренс Дэвис, ещё заставший руинированный Ист-Коус-касл до его окончательного сноса в 1963 году, упоминает, к примеру, гостиную в стиле Французской Директории с мраморным камином, украшенным «египетскими» статуями, и библиотеку, где готические мотивы переплетались с мотивами аканта²²².

Из множества разноплановых усадебных построек Нэша одна особенно выделяется своей экзотичностью, и вместе с тем – очевидным сходством со знаменитым Брайтонским павильоном. Речь идёт об усадебном доме Аквалейт-холл в Стаффордшире (Aqualate Hall, 1808 г., илл. II-24). Основой планировки Аквалейт-холла были крупные октагональные башни, увенчанные куполами и оформленные по углам тонкими башенками с куполами на вершинах. Такая трактовка столь излюбленного в конце XVIII-начале XIX веков мотива

²²¹ В 1814 году строящийся Ист-Коус-касл посетил ирландский аристократ и политик Чарльз Верекер, второй виконт Горт. Он был так впечатлён, что заказал Нэшу постройку практически идентичного замка в своём северлоирландском поместье Лоу Кутер (Lough Cooter). Впоследствии, в конце 1840-х годов, его сын Джон Верекер, третий виконт Горт, был вынужден продать замок, однако по курьёзному совпадению стал владельцем его прототипа – в 1861 году он женился на Элизабет Тюдор, вдове члена парламента, которой на тот момент принадлежал Ист-Коус-касл. При этом Верекер даже не подозревал, что Ист-Коус-касл и Лоу Кутер практически идентичны, пока не поехал вместе с супругой на остров Уайт, где его ждал шок от того факта, что планировка замка жены была ему настолько знакома. Ист-Коус-касл стал домом для нескольких поколений семьи Горт, однако впоследствии, уже в XX веке, он был продан на аукционе, неоднократно менял владельцев, но от разрушения это его не спасло. Лоу Кутер, напротив, был сравнительно недавно восстановлен и может, наряду с архивными материалами, дать хотя бы примерное представление о том, как выглядел утраченный Ист-Коус-касл.

²²² Davis T. The Architecture of John Nash. London: Studio, 1960. P. 24.

тонких башенок была поистине весьма оригинальной и инновационной. С других фасадов мотив крупных восьмигранных башен подхватывается подобными формами меньшего размера, в то время как башенки-контрфорсы с куполами задают ритм всему дому; купола даже присутствуют на маленьких башенках, торчащих из середины треугольных щипцов жилых корпусов, соединяющих башни – подобное сочетание никогда не встречалось ни в средневековье, ни в тюдоровскую эпоху. При этом тонкие башенки не имеют восьмигранную в плане форму и совершенно очевидно трактуются именно как контрфорсы, их середину отмечают вимперги – элементы готической архитектуры, более того, архитектуры церковной. Такая трактовка «контрфорсов» придаёт крупным башням Аквалеит-холла сходство со средневековыми залами капитула при больших английских соборах; маленькие купола же заменяют пинакли. Таким образом, мы вновь наблюдаем ту же картину, что и в Ист-Коускасл, даже при том, что Аквалеит-холл отличается от него по стилю, планировке и характеру: отдельные тюдоровские элементы присутствуют и играют важную роль с композиционной точки зрения, однако они **вырваны из контекста** и не несут в себе никакой дополнительной семантики. Теренс Дэвис считает купола Аквалеит-холла предтечей куполов комплекса террасных домов Сассекс-Плейс в Вестминстере (илл. II-25)²²³, однако с ним сложно согласиться, так как и форма, и характер куполов в этих памятниках абсолютно различны: в то время, как в Аквалеит-холле остроконечные купола носят фантазийно-восточный характер и не имеют прямых прототипов, то форма десяти куполов Сассекс-Плейс очевиднейшим образом восходит к куполу Санта-Мария-дель-Фьоре во Флоренции. Связь Аквалеит-холла с Брайтонским павильоном гораздо более видна, однако в Брайтонском павильоне уже не будет той «примеси» готических и тюдоровских мотивов, которую мы можем наблюдать на архивных изображениях Аквалеит-холла, сгоревшего в 1910 году. Однако

²²³ Davis T. The Architecture of John Nash. P. 24.

подобное сочетание стилей вновь встречается уже в одном из самых ярких памятников ранневикторианской архитектуры за пределами Британских островов – в Воронцовском дворце в Алушке, построенном Эдвардом Блором.

Во всех вышеперечисленных случаях мы видим памятники, где тюдоровские элементы были частью общего «готического» облика, но стилеобразующими не являлись; елизаветинские или яковианские элементы тоже встречались, однако носили совсем частный характер. О полноценном складывании неотюдоровского стиля можно говорить только к 1820-м годам, и даже в тех памятниках 1810-1820-х годов, в которых тюдоровские элементы преобладают, всё равно зачастую сохраняется крепостное начало. В качестве примера таких памятников можно привести Костесси-холл (Costessey Hall) в Норфолке, построенный архитектором Джоном Чесселом Баклером. Отец Баклера был антикварием и дружил с Картером, поэтому Баклер в полной мере усвоил традиции английского антикварианства, был хорошо знаком с литературой по этой теме и сам занимался реставрацией средневековых и тюдоровских памятников.

Причина выбора стиля в данном случае, в общем-то, ясна. Изначально Костесси-холл был подарен сэру Генри Джермингему королевой Марией Тюдор в благодарность за её поддержку во время недолгого правления леди Джейн Грей. Соответственно, стиль, в котором здание было построено изначально – это тюдоровский стиль, более того – раннетюдоровский, вероятно, унаследовавший черты архитектуры времён Генриха VIII, и совпадавший по времени постройки с аббатством Лейкок. Дом, перестроенный Баклером в 1826-36 годах по заказу лорда Стаффорда Джермингема, должен был по стилю напоминать старое здание, однако был в три раза больше по размеру.

Баклеру тюдоровские памятники были хорошо знакомы – он занимался реставрацией Хенгрейв-холла и Оксбру-холла, и влияние этих памятников в Костесси-холле очень заметно. Само здание до наших дней не дошло, однако многочисленные архивные фотографии позволяют составить представление о

его плане, композиции и стилистическом решении. Нерегулярная, живописная композиция создана под влиянием традиции «живописного стиля», силуэт строится на сочетании высоких труб и ступенчатых щипцов (илл. II-26). Высокие трубы и увенчанные куполами башенки, торчащие прямо из середины треугольных ступенчатых щипцов, выглядят довольно гротескно, однако подобное сочетание элементов встречалось в Оксбру-холле, поэтому творение Баклера нельзя обвинить в отсутствии исторической достоверности; напротив, он весьма конкретен. В общую композицию включены некоторые помещения старого дома, в частности, холл и главная лестница. Сохраняется крепостная тема – есть главная башня, трактованная как донжон с очень мощными (даже несколько диспропорционально мощными) машикулями, но, будучи окружённой совершенно не крепостными по своему характеру крыльями дома, эта башня смотрится довольно-таки чужеродно. Тем не менее, Костесси-холл интересен тем, что к уже указанному нами набору элементов добавляются новые – щипцы разных форм, высокие фигурные трубы; практически исчезает стрельчатая форма окон; тюдоровская тема уже артикулирована гораздо более явно, чем во всех предыдущих перечисленных нами памятниках, и до её выделения в отдельный стиль буквально остаётся один шаг.

В то же время, из общей пёстрой картины «замковой» готики достаточно сильно выделяется линия, сформировавшаяся в те же 1810-20-е гг. в шотландской архитектуре. Даже находясь в русле общих тенденций, шотландская архитектура всегда сохраняла свои специфические черты. Так, в XV-XVII веках в Шотландии сочетание ренессансных архитектурных элементов, заимствованных из Италии, Франции и Фландрии, и традиций шотландского замкового строительства привело к складыванию феномена **шотландской баронской архитектуры**. Возрождение интереса к шотландской архитектуре в XIX веке во многом было связано с именем Вальтера Скотта; построенный им неоготический усадебный дом Эбботсфорд (Abbotsford, 1819 г., илл. II-27), в котором

Вальтер Скотт стремился воссоздать дух шотландского средневековья, поистине стал сенсацией далеко за пределами родной Шотландии и вехой в истории неоготики. Если Эбботсфорд ещё можно считать сугубо неоготическим, то в дальнейшем формируется направление, которое уже Истлейк выделяет как «**шотландский баронский стиль**» (Scottish Baronial или Scotch Baronial). Наглядными примерами этого направления можно считать замок Данробин (Dunrobin Castle, илл. II-28), построенный Чарльзом Бэрри для графа Сазерленда в 1835-1845 годах, и замок Балморал (Balmoral Castle, илл. II-29), приобретённый принцем Альбертом в 1855 году и перестроенный при его непосредственном участии именно в шотландском баронском стиле. Активное использование элементов крепостной архитектуры, в частности, зубцов и круглых остроконечных башенок, в них сочетается с планировкой, этажностью, и пропорциями, характерными уже для архитектуры Нового времени. Шотландский баронский стиль, безусловно, оказал большое влияние на всю викторианскую архитектуру, однако в данной работе наше внимание будет сконцентрировано на другой линии, сформировавшейся именно в Шотландии и опирающейся на другую характерную особенность шотландской архитектуры, а именно – активное использование тюдоровских и (даже в большей степени) яковинских элементов даже тогда, когда на территории остальной Британии эта тенденция уже ушла в прошлое.

Первым памятником в этом ряду можно считать Дэлмени-хаус (Dalmeny House, илл. II-30), построенный в 1815-17 годах архитектором Уильямом Уилкинсом по заказу графа и графини Роузбери. Несмотря на обширную практику и весьма существенную роль, которую Уильям Уилкинс сыграл в формировании архитектурного ансамбля георгианского Лондона (в частности, именно он создал фасад Национальной картинной галереи и первоначальный проект ансамбля Трафальгарской площади, впоследствии достроенной Чарльзом Бэрри),

он не считается в историографии архитектором первого ряда²²⁴, а его постройки подвергались критике как «слабые»²²⁵. Тем не менее, Дэлмени-хаус поистине представляет собой уникальный памятник, который отличается тем, что в нём уже практически отсутствуют элементы крепостной архитектуры, а тюдоровские элементы используются ещё более археологически точно и последовательно, чем в Эшридже. Это уже не замок, а усадебный дом; в нём архитектор не ставит перед собой задачу имитировать другую типологию, а делает акцент на качествах, присущих именно хорошему усадебному дому, таким, как добротность, уют и комфорт. Для этой цели выбор тюдоровской архитектуры в качестве отправной точки отнюдь не случаен: с одной стороны, он сохраняет определённую связь с «модным» средневековьем (эту связь особенно явно подчёркивают крупные восьмигранные башни на главном фасаде, фланкирующие шипцы и украшенные рядами сдвоенных стрельчатых арок), а с другой – как нельзя лучше подчёркивает заявленные качества. На боковом фасаде вновь, как и во многих памятниках, рассмотренных нами ранее, возникает мотив тонких восьмигранных башенок с завершениями в виде луковичных куполов – здесь они располагаются по углам выступающего ризалита и позади него, что позволяет чисто зрительно трактовать его как башню, при том, что высота самого ризалита ненамного превышает общую высоту фасада. При этом с точки зрения планировки Дэлмени-хаус представляет собой практически правильный блок-каре, чёткая этажность соблюдена во всех частях дома, за исключением центральной башни. Подобное решение, с одной стороны, роднит Дэлмени-хаус с рассмотренными нами выше постройками рубежа XVIII-XIX веков, а с другой – противопоставляет его памятникам «замковой» линии с их нерегулярной планировкой и живописными перепадами высот. Дэлмени-хаус с полным правом можно называть первым полноценным памятником неотюдоровского стиля на территории Шотландии. Впоследствии Уилкинс продолжил эту линию при строительстве усадебного дома Данмор-парк

²²⁴ Macauley J. The Gothic revival, 1745-1845. Glasgow and London: Blackie, 1975. P. 320.

²²⁵ Summerson J. Georgian London. Harmondsworth: Penguin Books, 1962. P. 9.

(Dunmore Park, 1820-22 гг.)²²⁶, однако наиболее яркое воплощение заложенные им идеи нашли в творчестве Уильяма Бёрна. Его первые усадебные дома Карстэйрс-хаус (Carstairs House) и Блэйруан-касл (Blairquhan Castle) наглядно свидетельствуют о влиянии построек Уилкинса – особенно примечательны своеобразные башни, декорированные узкими арочками, обнаруживающие разительную схожесть с башнями Дэлмени-хаус. Тем не менее, Бёрн вывел идеи неотюдоровского стиля, а затем – и неоелизаветинского стиля, на совершенно другой уровень, и его постройки будут подробно рассмотрены нами в дальнейшем в контексте «битвы стилей» второй четверти XIX века.

В целом, как мы можем видеть из приведённых нами примеров, тюдоровские элементы на первых порах сосуществуют с неоготическими и в некоторых случаях даже неотделимы от них. Собственно, неотюдоровский на первых порах развивается вместе с неоготикой и постепенно выделяется из неё, освобождаясь от готических и крепостных деталей. При этом в ходе развития этих стилей происходит интересный процесс: элементы церковной архитектуры, вырванные из контекста, постепенно переходят в архитектуру жилую. Любопытно, что и оригинальный тюдоровский стиль на первых этапах включил в себя ряд элементов перпендикулярной готики, взятых из культовой архитектуры, то есть получается, что архитектура XIX века в какой-то мере проделывает тот же путь.

Выделение неотюдоровского стиля как отдельного направления происходит в 1820-х годах, и уже ближе к 1830-м он постепенно оформляется и закрепляется, вырабатывается его собственный архитектурный язык. О складывании неоелизаветинского или неояковианского стилей, в свою очередь, говорить пока совсем рано – при том, что отдельные элементы елизаветинской и яковианской архитектуры в зданиях начала XIX века, как мы видим, всё же

²²⁶ Именно в поместье Данмор-парк находится знаменитый Данморский ананас – построенный Уильямом Чемберсом в 1770-х годах причудливый декоративный павильон с куполом в виде ананаса, возвышающимся над портиком-серлианой. В отличие от большого усадебного дома, заброшенного с 1972 года и представляющего собой руину, ананас всё же уцелел.

присутствуют. В целом же эклектичные и гротескные ранние памятники, рассмотренные нами в этой главе, можно обозначить в качестве отправной точки, от которой линия развития постепенно придёт к всё более точному воспроизведению стилей. Этот процесс напрямую связан с развитием исторической науки, архитектуроведения, знаточества и реставрации, и результатом станет так называемая «битва стилей», характеризующая уже архитектуру второй четверти XIX века.

ГЛАВА 4. «БИТВА СТИЛЕЙ» 1820-1840-Х ГОДОВ: ЗОЛОТОЙ ВЕК «СТАРОАНГЛИЙСКИХ СТИЛЕЙ»

С 1830-х годов в истории Англии, переживавшей в это время крайнюю экономическую нестабильность, упадок престижа монархии и рост республиканских настроений, наступает новая эпоха. После смерти короля Георга IV на престол взошёл его брат Вильгельм, успевший за семь лет своего правления провести целый ряд важных реформ – в частности, парламентскую реформу 1832 года, в ходе которой было существенно увеличено число избирателей,

предоставлено представительство в парламенте большим промышленным городам и изъято представительство так называемых «гнилых местечек». Благодаря реформе в Парламенте увеличилось число представителей буржуазной элиты, что во многом стало подспорьем для дальнейшего сближения буржуазных и аристократических кругов в первые декады правления королевы Виктории, вступившей на престол после смерти Вильгельма в 1837 году.

Благодаря экономическому подъёму, росту в фабричной и банковской сфере в правление Виктории особенно активно происходит процесс стирания границ между дворянством и средним классом. Богатый усадебный дом в определённой степени превращается в предмет статуса, символ принадлежности к высшим кругам общества. При этом, в отличие от позднегеоргианского времени, когда поместье ещё отождествлялось с виллой как местом для приятного времяпрепровождения и наслаждения благами жизни, викторианцы более серьёзно подходили и к планировке, и к управлению поместьем, в большей степени, чем предыдущее поколение, руководствуясь мотивами морали и социальной ответственности²²⁷. Помимо собственного дома, викторианский лендлорд серьёзно подходил к обустройству принадлежащей ему земли, строительству коттеджей, школ, церквей, и, таким образом, не только сам усадебный дом, но и другие жилые и общественные постройки на территории поместья являли собой благодатную почву для развития «староанглийских стилей».

«Мода на средневековье» в 1820-1830-е годы переживала свой первый расцвет, неслучайно совпавший и с расцветом романтизма в литературе и живописи, и со временем необыкновенной популярности жанров исторического и готического романа. Волна романтизма, прокатившаяся по всей Европе, запустила во многих странах процесс национального самоопределения и поиска национальных корней, и Великобританию это тоже не миновало; поиск того, что могло олицетворять «старую добрую Англию», был одной из главных

²²⁷ Соколова М. В. Загородные дома эпохи королевы Виктории и их хозяева: социологический аспект проблемы // Исторический журнал: научные исследования, 2019, № 1. С. 100-108.

культурных тенденций того времени, и считалось, что именно неоготика лучше всего подходит для этой роли. Неоготика стала первой в числе всевозможных георгианских экзотизмов, постепенно начиная доминировать над отживающим свой век классицизмом, её превосходство отстаивал в дебатах Огастес Пьюджин, своей харизмой и пламенным красноречием привлекая к себе единомышленников, среди которых находились и потенциальные клиенты. Елизаветинская архитектура, напротив, считалась слишком «классической» и тем же Пьюджином яростно отвергалась (а так как он был католиком, в его случае неприятие елизаветинской архитектуры накладывалось ещё и на крайне негативное отношение к протестантизму и английской Реформации, по его мнению, уничтожившей настоящее искусство²²⁸). Именно в результате деятельности Пьюджина неоготический стиль, с одной стороны, вышел на совершенно новый уровень по тщательности проработки первоисточника, цельности конечного образа и его смысловому наполнению, а с другой – постепенно приобрёл определённую католическую коннотацию, что сказалось на его популярности и общественной одобряемости. Если ещё в 1830-е годы, в пору массового увлечения идеями романтизма и книгами Вальтера Скотта, постройки и интерьеры в «готическом» вкусе были на пике своей популярности (позднее Пьюджин в своих «Истинных принципах остроконечной архитектуры» со свойственным ему ехидством высмеивал это увлечение²²⁹), то уже к 1840-1850-м годам заказчики всё чаще стали обращаться именно к тюдоровскому и елизаветинскому стилям, которые в наибольшей степени ассоциировались всё с той же «старой доброй Англией», но при этом были свободны от нежелательных ассоциаций с католичеством и прокатолическими движе-

²²⁸ Pugin A. W. N. Contrasts. P. 4.

²²⁹ Пьюджин О. Истинные принципы остроконечной, или христианской архитектуры. Пер. с англ. Е. А. Ванеян // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства, т. 2, № 1(7), 2012. С. 126-170.

ями. Уже в 1835 году «елизаветинский стиль», наряду с неоготикой, стал одним из двух допустимых стилей для конкурсных проектов нового здания Парламента, и это стало очень важной вехой в истории стиля.

Вопрос выбора кандидатуры архитектора и стиля, в котором будет построено будущее здание Парламента, стал предметом острых политических дискуссий и борьбы между влиятельными членами Парламента. Премьер-министром Робертом Пилем было поручено провести открытый конкурс под председательством сэра Эдварда Каста, в течение своей парламентской карьеры активно занимавшегося общественными архитектурными проектами и принимавшего участие в перестройке Букингемского дворца. Каст отверг идею неоклассического здания и, в частности, резко сопротивлялся привлечению к строительству архитектора Роберта Смёрка²³⁰. Был так же отвергнут и неоклассический проект Децимуса Бёртона, согласно которому предполагалось, что в здании Парламента, помимо всего прочего, будут экспонироваться «мраморы Элгина» – вывезенные из Греции рельефы Парфенона²³¹. Именно с подачи Каста было сформулировано одно из главных положений конкурса: здание Парламента должно быть выстроено либо в неоготическом, либо в неоелизаветинском стиле. Эта формулировка очень важна для нашего исследования: неоелизаветинский стиль был сформулирован на самом высоком уровне и одобрен как стиль, способный воплотить английские ценности, что отвечало консервативным запросам в британском обществе²³².

²³⁰ W. J. Rorabaugh, *Politics and the Architectural Competition for the Houses of Parliament, 1834–1837* // *Victorian Studies*. Vol. 17, No. 2 (Dec., 1973). Pp. 164–167.

²³¹ Williams G. *Augustus Pugin Versus Decimus Burton: A Victorian Architectural Duel*. London: Cassell Publishers Ltd., 1990. P. 62.

²³² Достаточно любопытно проследить изменение коннотации готики, которая на заре своего существования, в начале XVIII века, была тесно связана с вигскими кругами, а в искусстве первой половины XIX века превратилась в символ консерватизма. Впрочем, достаточно символично, что стиль, который в представлении членов клуба Кит-Кат воспринимался в определённой степени как символ английских парламентских свобод (в пику французскому абсолютизму), был в итоге выбран для строительства здания Парламента.

В 1836 году имена победителей конкурса уже были известны, и в «Архитектурном журнале» под редакцией Джона Клаудиуса Лоудона вкратце описываются проекты, которым были присуждены премии²³³. Наибольшее внимание, безусловно, уделяется победившему проекту Чарльза Бэрри, который и был реализован в итоге. Примечательно, что имя Огастеса Пьюджина, которому здание Парламента обязано своим ярким неоготическим обликом, не упоминается: будучи католиком, он не мог участвовать в конкурсе самостоятельно, так как его проект мог быть отвергнут без рассмотрения²³⁴, поэтому наилучшим выходом для Пьюджина было объединиться с кем-то, кому не угрожали подобные проблемы, и Бэрри был идеальной кандидатурой – у него была хорошая репутация, и, кроме того, он был знакомым Каста по Клубу путешественников²³⁵. Среди архитекторов, получивших третью премию, был уже упоминавшийся в нашем исследовании Дж. Баклер, автор Костесси-холла. При этом девяносто три предложенных проекта были сочтены настолько лишёнными архитектурных достоинств, что им не присудили даже пятую премию в 500 фунтов.

В этом же выпуске «Архитектурного журнала» литературный критик Уильям Генри Лидс, подписывавшийся в своих анонимных публикациях как «Candidus»²³⁶, в статье «Критические заметки» отмечает, что, несмотря на упоминание елизаветинского стиля в условиях конкурса, он всё же не подходит для градостроительной задачи государственной важности: «Нельзя также сказать, что елизаветинский стиль кажется вполне подходящим для публичного здания какой-либо важности, для чего он кажется довольно не английским, поскольку примеры, в которых он проявляет себя с какой-либо степенью рас-

²³³ Loudon J. C. *The Architectural Magazine*, Vol. 3. Cambridge: Cornmarket Reprints, 1836.

²³⁴ Williams G. *Augustus Pugin Versus Decimus Burton*. P. 69-75.

²³⁵ W. J. Rorabaugh. *Politics and the Architectural Competition for the Houses of Parliament, 1834–1837* // *Victorian Studies*, Vol. 17, No. 2 (Dec., 1973). PP. 164–167.

²³⁶ Kindler A. R. *Periodical Criticism 1815-40: Originality in Architecture* // *Architectural History*, Vol. 17, 1974. PP. 22-37.

полагающего эффекта, ограничиваются загородными резиденциями и некоторыми домами»²³⁷. Лидс считает елизаветинский стиль слишком бедным с точки зрения выразительных средств, и слишком недолговечным для того, чтобы обрести необходимую гибкость; так что, на его взгляд, упоминание елизаветинского стиля в условиях является не рекомендацией, а одним из допустимых вариантов, причём не самым предпочтительным. Кроме того, само понимание того, что же такое елизаветинский стиль, представляет трудность для архитекторов: по словам Лидса, не менее двух десятков молодых архитекторов предприняли попытку воспроизвести его, но потерпели неудачу. Одной из таких неудач стал отклонённый проект Энтони Сэлвина; при этом он стал одним из двух «неудачных» проектов, описанных Лидсом отдельно, наряду с проектом шотландского архитектора Дэвида Райнда, представлявший собой, по описанию Лидса, довольно-таки увражную копию Хэтфилда.

Усадебная архитектура в высоковикторианское время изменилась особенно сильно; изменился не только подход к стилю зданий, но и подход к строительству, устройству сада, наполнению интерьера. Викторианцы в большей степени, чем их предшественники, черпали вдохновение в путешествиях – с развитием железнодорожного и морского транспорта путешествия стали более доступными для более широких слоёв населения, и существенно расширился круг мест, которые теперь можно было посетить, затратив на это меньше времени. Гранд-тур по Европе с заездом в Рим по-прежнему оставался обязательным условием завершения образования для любого уважающего себя аристократа, также продолжала развиваться и традиция путешествий по собственной стране; люди разного положения и разного достатка посещали не только города, но и поместья, и хозяин поместья был обязан принять гостей, а если он не мог, то гостей принимали управляющий или экономка. При этом постепенно викторианские дома становились менее открытыми для гостей: если

²³⁷ Candidus. Scraphs of Criticism on the Designs for the Houses of Parliament // Loudon J. C. The Architectural Magazine, Vol 3. Cambridge: Cornmarket Reprints, 1836. PP. 293-302.

ещё Хорас Уолпол жаловался, что в его дом любой может зайти, как в музей²³⁸, то для викторианцев уже гораздо более важным становилось ощущение «privacy» – защищённости личной, частной жизни, и, хоть приёмы гостей и оставались важной частью общественной жизни и в том числе и социальной обязанностью хозяина, возросшая важность частной жизни сказалась и на планировке викторианских домов, которая достаточно сильно изменилась к середине века²³⁹.

Набор жилых помещений ранневикторианских домов оставался примерно тем же, что и в георгианское время: **комната для завтрака (breakfast room), утренняя комната (morning room), гостиная (drawing room), будуар, комната для занятий (study), кабинет хозяина (business room), библиотека, бильярдная, теплица/зимний сад.** Дома, разделённые на основной блок и пристройку для прислуги, – это тоже для позднегеоргианских времён вполне характерно (одним из первых примеров подобной планировки стал усадебный дом Морби-хаус, построенное Энтони Сэлвином). Однако Марк Жирюар отмечает, что, возможно, наиболее типичным элементом викторианского плана был **кабинет владельца (business room)**, с отдельным входом и, в ряде случаев, небольшой приёмной для посетителей²⁴⁰. Это было связано с изменившимися в викторианское время представлениями об обязанностях хозяина поместья: роль социальных обязанностей усиливалась, и необходимо было *обозначить*, что ты принимаешь участие в общественной жизни, (даже если по факту это сводилось к глубокомысленному выкуриванию сигар и чтению газеты). Кроме того, важным новшеством, существенно изменившим ансамбль парадных помещений, стал **Большой зал**; мы уже отмечали Большой зал в Эшридже, но для тех времён подобная планировка была уникальной, а

²³⁸ Walpole H. To Montagu, Saturday 3 September 1763 [Электронный ресурс] // Yale edition of Walpole's correspondence. URL: <http://images.library.yale.edu/hwcorrespondence/page.asp?vol=10&page=98> (дата обращения: 19.10.2019)

²³⁹ Соколова М. В. "Итальянизмы" в викторианской усадебной архитектуре. Судьба пластической традиции в эпоху историзма. Лазаревские чтения, Москва, Исторический факультет МГУ, Россия, 2010

²⁴⁰ Girouard M. The Victorian Country House. P. 33.

для 1830-50-х годов Большой зал как основное парадное помещение – это уже достаточно типичная история, непосредственно связанная с развитием неотюдоровского и неоелизаветинского стилей.

К этому времени разнообразие всевозможных вторичных стилей достигает своего апогея. В перечне неоготических построек, перечисленных Истлейком в конце его труда, приведено огромное множество различных разновидностей неоготики, которые сложились как раз-таки именно ко второй четверти XIX века. «Decorative», «pointed», «perpendicular», «XIII century pointed», «XV century» – эти определения, основанные на сложившейся к тому времени классификации оригинальной готической архитектуры и её хронологии с точностью до века, давали своим постройкам сами архитекторы²⁴¹. Продолжали сосуществовать друг с другом самые разные стили разной степени экзотичности («индо-готический», например), однако их популярность сильно различалась и варьировалась, и с чисто статистической точки зрения говорить об их повсеместном распространении всё же нельзя. Различные разновидности классических стилей, в свою очередь, постепенно теряли почву под ногами. По подсчётам Жируара, классическими были 41% домов в 1840-44 годах, 32% в 1850-54 годах и всего 16% в 1860-64 годах²⁴². Уже в 1833 году Лоудон в своей монументальной энциклопедии «Коттедж, ферма и вилла» высказывался против «греческого стиля» (под которым он имел в виду всю классическую традицию, начиная с Иниго Джонса) как не подходящего для усадебных домов: «греческий стиль» никак не сочетается с английской сельской местностью, «вилла в «греческом стиле» в целом больше напоминает нам о городе, а не о деревне»²⁴³. То есть классическая архитектура, по мнению викторианцев, была

²⁴¹ Eastlake C. L. A history of the Gothic revival.

²⁴² Girouard M. The Victorian Country House. P. 52.

²⁴³ Loudon J. C. An encyclopædia of cottage, farm, and villa architecture and furniture; containing numerous designs for dwelling ... each design accompanied by analytical and critical marks. London: Longman, Brown, Green, & Longmans, 1846. P. 773.

«слишком городской», неанглийской по своему духу и языческой (такую коннотацию даёт Пьюджин²⁴⁴).

В отличие от классического стиля, неоготика и «староанглийские стили», уже полностью оформившиеся во второй четверти XIX века, становились всё более общественно приемлемыми, отвечающими запросам времени и, соответственно, популярными. Как объясняет Марк Жируар, «выбор зависел от вкусов того, кто строил: если он воспринимал себя как английского джентльмена, он обычно строил елизаветинский дом, если он позиционировал себя как *христианского* английского джентльмена – то готический»²⁴⁵. Меняется атмосфера, в том числе религиозная – меняется и соотношение между этими двумя основными направлениями.

При этом, если в середине 1830-х годов понятие «елизаветинский стиль», как мы могли наблюдать по конкурсным проектам Парламента, всё ещё вызывает вопросы, то уже к 1840-м годам более вдумчивое изучение стилей-первоисточников архитекторами и появление соответствующих руководств заметно облегчает задачу стилистической дифференциации. Примером подобного руководства является «Жилая архитектура» Ричарда Брауна, посвящённая герцогу Девонширскому²⁴⁶. По задумке Брауна, его труд должен было стать первым руководством в Англии, представляющим интерес и для строителей, и для архитекторов, и для заказчиков. Руководство Брауна довольно объемное – около 600 страниц; впрочем, это далеко не рекорд – энциклопедия «Коттедж, ферма и вилла» Дж. К. Лоудона, опубликованная в 1846 году, насчитывает более 1400 страниц. Два этих труда объединены схожей задачей – осветить все аспекты строительства, начиная с выбора стиля, продолжая проектированием планировки, разработкой пропорций отдельных элементов здания, и заканчивая чисто техническими строительными моментами и меблировкой интерьера. Браун начинает с краткого обзора истории стилей в британской

²⁴⁴ Girouard M. The Victorian Country House. P. 52.

²⁴⁵ Ibid. P. 53.

²⁴⁶ Brown R. Domestic architecture.

и мировой жилой архитектуре, затем уже переходит к освещению планировочных и технических проблем, и в конце предлагает типизированные планы построек в разных стилях, на которые архитектор может ориентироваться в своём проекте. Он достаточно остро ощущает кризис существующей традиции подготовки архитекторов, всё ещё уходящей своими корнями в средневековый цеховой принцип, наряду с традицией любительской архитектуры, которая постепенно уже уходила в прошлое, однако ещё не изжила себя совсем. Он отмечает, что «некоторые мнят себя архитекторами, будучи по сути своей просто строителями и умея разве что чертить механические чертежи, а некоторые мнят себя архитекторами, будучи дилетантами в этой области, но желая придумывать проекты и демонстрировать миру свой вкус». Помимо системного кризиса, Браун уже в 1841 году уже осознаёт и определённый кризис «вкуса» как такового: уже в предисловии он заявляет, что ставит перед собой задачу «воспитания вкуса»²⁴⁷, что, с одной стороны, очень отвечает морализаторскому духу викторианской эпохи в целом, а с другой – подчёркивает проблемы, которые впоследствии будут более резко и конкретно сформулированы сначала Пьюджином, а затем – целой плеядой европейских критиков второй половины XIX века (Рёскин, Виолле-ле-Дюк, Земпер), задававшихся вопросом, что же такое хороший вкус и хорошая архитектура.

Браун ясно обозначил принцип, согласно которому стили должны чётко дифференцироваться и не должны смешиваться произвольным образом: «Не смешивайте разные архитектурные стили в одном здании; это абсурдно и показывает большой недостаток вкуса. Я иногда встречал такие дома, построенный в тюдоровском стиле снаружи, в то время как внутри они были греческими». Своё руководство он дополнил типовыми проектами построек в разных стилях с тщательно разработанными и описанными планами, где он пытался совместить характерные черты выбранных им эпох и современные по-

²⁴⁷ Brown R. Domestic architecture. P. 6.

требности, а также примеров декора и мебели. В числе примеров типовых построек в «староанглийских стилях», приведённых Брауном, есть тюдоровские поместья в стилях Генриха VII, Генриха VIII и Елизаветы, тюдоровский загородный дом, елизаветинский коттедж и поместье в «стюартовском стиле Якова I»²⁴⁸.

Схожим образом действует и Лоудон, который также приводит в своей энциклопедии типовые примеры коттеджей, ферм и вилл, под понятием «вилла» имея в виду и усадебные дома²⁴⁹. Отдельную главу он посвящает принципам создания «прекрасной английской виллы» (“Beau English Villa”), сопроводив её иллюстрациями, на которых эта идеальная вилла выдержана в неояковинском (!) стиле, и в её внешнем облике явственно угадываются и садовый фасад Хэтфилда, и щипцы Бликлинга (илл. III-1); в плане же она представляет собой симметричный Н-образный блок. В следующей же главе – «Виллы в разных стилях» – Лоудон так же, как и Браун, предлагает различные типовые проекты. Неоготика, применённая к виллам, в представлении Лоудона выглядит весьма своеобразно (илл. III-2) – она близка одновременно к американской «плотницкой готике» и к неоготическим постройкам первой четверти XIX века и, прежде всего, к усадебному дому Гарт, перестроенному самим Лоудоном в 1804 году. Довольно любопытный проект представляет собой двухэтажная вилла в «староанглийской манере»²⁵⁰ (интересный прецедент применения этого термина за три десятилетия до его появления в «Готическом возрождении» Истлейка), которая довольно неуклюже комбинирует редкие, словно бойницы, тюдоровские бровки, эркеры с фигурными фламандскими щипцами и стрельчатыми арками на первом этаже – попытка выйти за рамки «археологически точных стилей», которую, впрочем, сложно назвать удачной (илл. III-3-4). Стоит, однако, учитывать, что, несмотря на огромный интерес

²⁴⁸ Brown R. Domestic architecture. P. 267

²⁴⁹ Loudon J. C. An encyclopædia of cottage, farm, and villa. P. 818.

²⁵⁰ Ibid, P. 846.

Лоудона к архитектуре и его глубочайшие знания в этой области, он и по образованию, и по основному роду деятельности был издателем и ландшафтным архитектором, и его, безусловно, нельзя оценивать наравне с такими профессиональными архитекторами, такими, как Бэрри или Сэлвин.

В данной главе мы несколько отойдём от хронологического принципа и рассмотрим отдельно неотюдоровский стиль (главным образом на примере творчества Энтони Сэлвина и Эдварда Блора), и отдельно – неоелизаветинский стиль в различных его вариациях (на примере построек Чарльза Бэрри, Уильяма Бёрна и, опять же, Энтони Сэлвина). Эти четыре архитектора представляют собой два поколения: более старшее – Чарльз Бэрри и Эдвард Блор, чьё негласное противостояние может наилучшим образом проиллюстрировать так называемую «битву стилей», и Уильям Бёрн и Энтони Сэлвин, в творчестве которых неотюдоровский занимает особое место и, можно сказать, находит своё наивысшее выражение. Всех этих архитекторов объединяет, во-первых, умение адаптироваться к различным стилям и запросам клиентов, а во-вторых, активное и умелое использование достижений живописного стиля – в сущности, ранневикторианская развивается всё ещё в его рамках и на базе его наследия. При этом живописный стиль находил своё выражение не только в неоготике и производных от неё стилях, но и в стиле классическом – об этом ярко свидетельствуют «итальянизирующие» (Italianite) постройки Чарльза Бэрри; однако эти постройки не являются объектом данного исследования.

4.1. НЕОТЮДОРОВСКИЙ СТИЛЬ В АНГЛИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ ВТОРОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА²⁵¹

Любопытно, что памятники, которые можно уже полноценно отнести к неотюдоровскому стилю, так как элементы тюдоровской архитектуры в них являются доминирующими и стилеобразующими, в Шотландии завоёвывают популярность даже быстрее, чем в Англии. Уже в самом начале 1820-х молодой шотландский архитектор Уильям Бёрн создавал весьма оригинальные постройки, достаточно гармонично сочетавшие в себе черты перпендикулярной готики и тюдоровской архитектуры с преобладанием последних – Карстэйр-хаус (Carstairs House, илл. III-5) и Блэйруан-касл (Blairquhan Castle, илл. III-6), а в 1824 году на юге Шотландии, в графстве Ланарк, Эдвард Блор строит уса-

²⁵¹ В данной главе используются материалы следующей публикации диссертанта: Полунина Н. Д. Предварительные проекты Энтони Сэлвина для поместья Харлакстон-мэнор в контексте раннего творчества архитектора // Клио, издательство Полторака (СПб.), 2020, № 1. С. 48-53.

дебный дом Корхаус (Corehouse), где свободная планировка сочетается с исключительной для своего времени стилистической чистотой и определённой.

Не получивший систематического архитектурного образования, начавший свою карьеру как антиквар и гравёр, иллюстрировавший в 1810-1820-е годы ряд изданий по истории готики и не планировавший делать серьёзную карьеру на архитектурном поприще, Блор в конечном итоге стал одним из самых влиятельных архитекторов ранневикторианского времени. Отсутствие систематического архитектурного образования он умело компенсировал, во-первых, хорошим подбором высокопрофессиональных ассистентов и подрядчиков, во-вторых, умением слушать клиентов и воплощать их пожелания, и, в-третьих, прекрасным знанием истории английской архитектуры (Блору принадлежат 44 тома топографических рисунков, где он скурпулёзно зафиксировал «практически каждый пример древней крепостной и жилой архитектуры, которая осталась в Англии») ²⁵². Он принимал участие в строительных и реставрационных проектах государственного значения – реставрация собора в Питерборо, Вестминстерского аббатства, Ламбетского дворца (официальной резиденции архиепископа Кентерберийского) и Сент-Джеймского дворца; завершение Букингемского дворца после увольнения Джона Нэша; строительство башни Солсбери в Виндзоре, Дома правительства в Сиднее и Воронцовского дворца в Алушке. Он мог работать в разных стилях – неоклассический, неотюдоровский, шотландский баронский; в сущности, он может считаться одним из создателей шотландского баронского стиля, и не последнюю роль здесь сыграла его дружба с Вальтером Скоттом.

Именно по рекомендации Вальтера Скотта Блор и получил заказ на строительство усадебного дома от адвоката Джорджа Крэнстоуна, принадлежавшего к одной из ветвей знатнейшей семьи пэров Шотландии. На тот момент Блор был более известен как гравёр, а не как архитектор, и Корхаус стал одним

²⁵² Wroth W. W. Dictionary of National Biography, Vol. 5. London: Smith, Elder & Co., 1886. P. 238.

их его первых заказов. Строительство было окончено в 1827 году, при этом в 1826 году Блор получил должность в Вестминстерском аббатстве (Surveyor of the Fabric), и с тех пор являлся ответственным за консервацию и реставрационные работы в аббатстве на протяжении двадцати трёх лет.

Дом располагается в необыкновенно живописном месте – совсем неподалеку находятся четыре водопада на реке Клайд, скалы и руины замка Корра, относящегося к XVI веку. Как и во многих других подобных случаях, выбор стиля, подражающего архитектуре XVI века, в данном случае объясняется стремлением подчеркнуть богатую историю этих мест. Кроме того, живописность окружающей природы сама собой подразумевает использование принципов живописности при строительстве дома – он должен не спорить с пейзажем, а гармонично дополнять его.

Блор спроектировал асимметричный двухэтажный дом с мансардным этажом, расположенный на каменной террасе (илл. III-7). На юго-восточной стороне здания располагается октогональная в плане башня; такое планировочное решение роднит Корхаус с аббатством Лейкок, построенным в середине XVI века, однако, в отличие от плоских перекрытий аббатства Лейкок, в Корхаусе фасады завершаются многочисленным щипцами и двускатными крышами – распространённое решение, характерное и для раннетюдоровских памятников (Баррингтон-корт, 1538, илл. III-8; Сэндфорд Оркас, 1535, илл. III-9), и для позднеелизаветинских (Кондовер-холл, 1598, илл. III-10). В отличие от большинства усадебных домов, относящихся к началу XIX века – для сравнения можно привести аббатство Кэмбаснейтан (Cambusnethan Priory, 1819), находившееся восточнее по реке Клайд и, насколько можно судить по фотографиям, представлявшее собой типичную для своего времени обильно декорированную смесь неоготических и тюдоровских элементов (илл. III-11), – Корхаус достаточно лаконичен. Практически единственным характерным элементом декора являются тюдоровские «бровки» над окнами, а выразительность фасада создаётся благодаря живописному сочетанию разноразмерных

щипцов, прямоугольных окон и высоких труб. При этом, в отличие от рассмотренного в предыдущей главе Костесси-холла, это сочетание не выглядит гротескно; напротив, благодаря их грамотному расположению и относительной компактности, благодаря *умеренности* в группировке объёмов и высот Блору удаётся избежать проблемы распадающейся композиции, и Корхаус выглядит достаточно цельным.

Корхаус был достаточно передовой в стилистическом плане постройкой для своего времени и выделялся на фоне остальных построек в долине реки Клайд, где располагалось по меньшей мере одиннадцать усадебных домов, преимущественно относившихся к XVIII-XIX векам. Большая часть из них, включая аббатство Кэмбаснейтан, не дошла до наших дней, и Корхаус является единственным усадебным домом в долине реки Клайд, который не только сохранился, но и остался на своём месте. Второй усадебный дом, который можно условно считать «дожившим» до нашего времени – Милтон Локхарт (Milton Lockheart)²⁵³, построенный Уильямом Бёрном в конце 1820-х годов по заказу политика Уильяма Локхарта, представителя консервативной партии и члена Парламента от графства Ланарк. Вальтер Скотт очень высоко оценил его архитектурные достоинства и окружающий его сад, назвав его в своём дневнике «возможно, самым очаровательным местом в Шотландии»²⁵⁴. Он представлял собой более характерную для первой четверти XIX века и более архаичную, чем Корхаус, смесь элементов крепостной архитектуры и неотюдоровского стиля, при этом в Милтон Локхарте «цитируются» самые ранние постройки тюдоровского времени, в особенности Оксбру-холл, откуда Бёрном были почерпнуты и композиция, и пропорции здания, и ступенчатая форма щипцов (илл. III-12).

²⁵³ В 1989 году Милтон Локхарт (точнее, то, что от него осталось, потому что дом к тому времени был уже в аварийном состоянии) был выкуплен японским актёром Масахико Тсугавой и по кирпичикам через Транссибирскую магистраль (для этого даже потребовалось особое разрешение М. С. Горбачёва) перевезён в Японию, в префектуру Гумма, где он находится и поныне.

²⁵⁴ Lockhart J. G. *Memoirs of the Life of Sir Walter Scott: In Four Volumes, Vol. 4.* Paris: A. & W. Galigani & Company, 1838. P. 405.

Однако, при всей его уникальности, Корхаус является не единственным подобным памятником в Великобритании. Схожим характером отличаются и ранние постройки Энтони Сэлвина, которые относятся к тому же времени – ко второй половине 1820-х годов – и, соответственно, могут считаться самыми ранними памятниками сложившегося неотюдоровского стиля на территории Англии. Энтони Сэлвин уже с самых ранних этапов карьеры и на протяжении всей дальнейшей жизни пользовался репутацией архитектора respectable, внимательного, аккуратного и с большим вниманием относившегося к требованиям заказчиков, которые преимущественно принадлежали к партии тори, а после 1834 года – соответственно, к Консервативной партии. Сэлвин начинал свою архитектурную практику учеником эдинбургского архитектора Джона Патерсона, когда тот работал над реставрацией замка Брэнспет (Brancepeth) в его родном графстве Дарем; после переезда в Лондон он был представлен Джону Соуну, однако устроился в итоге в офис другого выдающегося архитектора первой четверти XIX века – Джона Нэша. В 1824 году Сэлвин стал членом Общества антикваров; в 1826 году отправился в путешествие («sketching tour») по Великобритании, что во многом повлияло на его дальнейшую манеру, сформировав привычку тщательного, археологически точного изучения стиля-первоисточника. В целом о ранних годах карьеры Сэлвина известно достаточно мало, однако о том, что уже в 1820-х годах Сэлвин активно интересовался именно тюдоровской архитектурой, свидетельствуют его сохранившиеся рисунки, относящиеся к этому времени – в частности, зарисовка деталей потолочной лепнины и дубовых панелей элизаветинского поместья Левенс-холл в Камбрии (илл. III-13). Уже в первых его крупных постройках – дом викария в Нортэллертоне, школа Харпера в Бедфорде, Мэмхед-хаус в Девоне, Морби-хаус в Йоркшире, Скотни-касл в Кенте – этот интерес нашёл своё практическое воплощение; именно к неотюдоровскому стилю Энтони Сэлвин на протяжении всей своей карьеры обращался чаще всего.

Сэлвин лучше всего из архитекторов этого поколения сочетал вдумчивую планировку, умелую композицию и тщательную проработку архитектурных деталей. Цитируя Ричарда Холдера, автора статьи об Энтони Сэлвине в Оксфордском биографическом словаре, работы Сэлвина были под стать его характеру – «прагматичные и практичные, финансово осторожные и консервативные»²⁵⁵. Описывая построенный Сэлвином для Джона Толлемача замок Пекфортон, Эдвард Бэрри отмечал: «как раз то, что я ожидал от мистера Сэлвина: хорошо, просто и без какой-либо экстравагантности»²⁵⁶. Кроме того, Сэлвин является ключевой фигурой нашего исследования не только потому, что построил довольно большое количество построек в рассматриваемых нами стилях, но и потому что его учеником был Ричард Норман Шоу, один из важнейших и влиятельнейших архитекторов высоковикторианского времени. В этой главе мы рассмотрим следующие постройки Сэлвина: Мэмхед-хаус, Морби-холл, Скотни-касл, а также предварительные проекты Харлакстон-мэнора.

По словам искусствоведа Николаса Певзнера, именно Мэмхед-хаус закрепил за Сэлвином статус главного архитектора своего времени, специализирующегося на больших домах в тюдоровском стиле²⁵⁷. Поместье Мэмхед было куплено у графов Лисбёрн Робертом Ньюманом, старшим партнёром торговой компании «Newman&Co», позднее – баронетом и членом Парламента от Эксетера. Старый усадебный дом был разрушен ещё в конце XVIII века, и вскоре после покупки Ньюман заказал постройку нового здания Чарльзу Фоулера, местному архитектору из Эксетера. Однако планы Фоулера в классицизирующем, «итальянизирующем» стиле по какой-то причине были Ньюманом отклонены; Джилл Эллибоун, биограф Сэлвина, предполагает, что одной из причин этой перемены стало знакомство Ньюмана с новой «готической модой» и, в

²⁵⁵ Holder R. *Salvin, Anthony (1798-1881)* // Oxford Dictionary of National Biography 2001-2004. Oxford: Oxford University Press. P. 226.

²⁵⁶ Girouard M. *The Victorian Country House*. P. 129.

²⁵⁷ Cherry B., Pevsner N. *Devon. The Buildings of England*. Newhaven, CT & London: Yale University Press, 2004. PP. 557-558.

особенности, с находившимся неподалёку поместьем Китли-хаус, перестроенным в 1820-25 годы²⁵⁸. Двадцатилетний Сэлвин, нанятый для продолжения строительных работ, чётко следовал планировке Фоулера, потому что планировку Ньюман счёл достаточно удобной и не видел причины её менять, в отличие от стиля. Тем не менее, то, что получилось в итоге, создало молодому архитектору репутацию на долгие годы.

Что касается внешнего облика дома, то в нём Сэлвин довольно точно, вплоть до прямого копирования, повторяет архитектурные детали вполне конкретных памятников тюдоровского периода. Центральный элемент фасада – тройной круглый эркер – скопирован в немного упрощённом виде с фасада усадебного дома Хенгрейв-холл, построенного в 1525-1538 годах, причём, что очень важно, английскими каменщиками. Форма щипцов и трапециевидных эркеров также вдохновлена именно Хенгрейвом, однако здесь, в отличие от асимметричного главного фасада Хенгрейва, где мотив щипцов не так ярко выражен, в Мэмхеде на этом мотиве строится вся композиция главного фасада, при этом пропорции совсем другие, щипцы более высокие, с более острым углом. Есть здесь и элементы других тюдоровских и елизаветинских построек, к примеру, тонкие гранёные башенки, обрамляющие фасад, – этот мотив неоднократно встречался нам в предыдущей главе. Кроме того, Сэлвин отказывается от использования больших гранёных башен с куполами, которые в Хенгрейве являются одними из главных композиционных элементов. В результате фасад Мэмхеда (илл. III-14) получается более лаконичным и классическим, чем фасад Хенгрейва – опять же, это вполне объясняется тем, что изначальный проект Фоулера был в классическом стиле. Тем не менее, элементы Хенгрейв-холла нашли отражение в других проектах Сэлвина, в частности, в предварительных проектах Харлакстон-мэнора (илл. III-15), которые хранятся в библиотеке Королевского общества британских архитекторов и датируются 1824-25 годами. В них Сэлвин тоже опирался именно на архитектуру Хенгрейв-

²⁵⁸ Allibone J. Anthony Salvin: Pioneer of Gothic Revival Architecture P. 24.

холла (особенно наглядно об этом свидетельствует входная группа Харлакстон-мэнора, восьмигранные башенки, фактически, составляют её основу), а во-вторых – что между первоначальными проектами Харлакстона и Мэмхедом сходства гораздо больше, чем между Мэмхедом и тем Харлакстоном, который был возведён в итоге.

Вторая крупная постройка Сэлвина в «тюдоровском» стиле, Морби-холл, получила своё название в честь одного из владельцев, рыцаря, сэра Роберта де Морби, рыцаря, записи о котором впервые появляются в 1335 году. Его внучка вышла замуж за сэра Уильяма Экколма (Экклама), и дом оказался во владении семейства Экколм, а затем – Лоусон и Престон. Генри Престон, заказавший Сэлвину перестройку дома, был шерифом Йоркшира и унаследовал поместье от дяди; старый заброшенный елизаветинский дом, находившийся на этом месте, был снесён. Строительство началось в 1828 году и длилось 4 года – одновременно со строительством Мэмхеда; на перестройку дома было затрачено 40 000 фунтов стерлингов²⁵⁹.

Внешнее сходство между двумя этими усадебными домами – Мэмхедом и Морби – буквально бросается в глаза. Сэлвин использует, в сущности, очень схожий набор элементов, вплоть до буквальных повторений – треугольные щипцы, трапециевидные эркеры, сгруппированные вместе печные трубы, увенчивающие здание, всё тот же тройной круглый эркер над въездной аркой как центр композиции главного фасада (илл. III-16). Однако в Морби, тем не менее, есть одно существенное отличие: Сэлвин разрабатывает план самостоятельно, он здесь гораздо более свободен с точки зрения планировочных решений и проявляет себя как архитектор-прагматик, уделяющий большое внимание именно вопросам удобства, к примеру, разработке системы коридоров для организации работы слуг (илл. III-17). Главным парадным помещением в Морби-холле Сэлвин делает Большой зал (Great Hall). Это решение не было

²⁵⁹ Pevsner N. Yorkshire: York and the East Riding. Yale University Press, 1995. P. 713.

принципиально новым, Большой зал уже использовался в ряде других усадебных домов, в частности, в поместье Эшридж-хаус в Хертфордшире, построенном архитектором Джеймсом Уайеттом; однако в Эшридже, так же, как и в ранних проектах Харлакстона, Большой зал объединён с парадной лестницей, а в Морби Сэлвин разделяет эти два помещения, и Большой зал у него становится огромным двусветным помещением, выполняющим в основном репрезентативную функцию (илл. III-18), что отсылает к традициям тюдоровской и елизаветинской архитектуры, где Большой зал был неотъемлемой частью дома. Кроме того, тёплый воздух поднимался к помещениям второго этажа, сгруппированным вокруг большого зала, и это упрощало их обогрев. Таким образом, Большой зал в планировочной схеме, разработанной Сэлвином, имел в том числе и важное практическое значение²⁶⁰.

Что же касается внешнего облика, то и Мэмхед, и Морби, и другие постройки Сэлвина 1820-30-х годов – от дома викария в Нортэллертоне до усадебных домов Коусби-холл и Скотни-касл – очень похожи между собой, в них используется один и тот же набор элементов с незначительными дополнениями, и архитектурный язык Сэлвина в его ранних постройках достаточно лаконичен, если не сказать – скуповат. Он словно вырабатывает определённую схему, формулу «возрождённого» неотюдоровского стиля, вычленив из массы оригинальных тюдоровских памятников наиболее характерные, на его взгляд, черты, и затем пользуется этой схемой, подстраивая её под любые нужды. При этом неотюдоровский оказывается максимально удобным для этих целей: в отличие от классического стиля, он достаточно хорошо смотрится при любой планировке дома и легко приспособливается к требованиям времени, и это, наряду с идейной основой (отождествление тюдоровской архитектуры со «старой доброй Англией») становится одной из причин его популярности.

²⁶⁰ Allibone J. Anthony Salvin: Pioneer of Gothic Revival Architecture. P. 30.

Однако если фасады уже в самых ранних постройках Сэлвина отличаются археологической точностью соблюдения стиля, то в интерьерах он приходит к этому далеко не сразу. В ансамбле парадных интерьеров его первого неотюдоровского поместья, Мэмхед-хаус, то видно, как он тяготеет в них к поздней готике: вестибюль и пространство главной лестницы перекрыты верными сводами, так же, как и Большой зал в Эшридже (илл. III-19). В то же время, в других помещениях этого же дома, таких, как библиотека, он всё же использует классические элементы и воспроизводит рисунок потолков и форму каминов более позднего времени (конца XVI века), но делает это точно, не стремясь к полноценному воссозданию исторического ансамбля (илл. III-20). Схожим образом он подходит и к интерьерам Скотни-касл (илл. III-21): элементы стиля для Сэлвина – скорее, просто повод для создания «джентльменского» интерьера, богатого, но без излишней пестроты и кичливости.

Центральным памятником в карьере Сэлвина по праву считается Харлакстон-мэнор; при этом его ни в коем случае нельзя назвать типичной для Сэлвина постройкой – напротив, ничего подобного за всю свою карьеру Сэлвин не создавал ни до, ни после. Сама история Харлакстон-мэнора поистине уникальна для викторианской архитектуры, и это во многом связано с личностью заказчика – скромного джентльмена из Линкольншира, чей образ удивительным образом уживается с необыкновенным великолепием усадебного дома, построенного по его заказу и при его непосредственном участии. Ставший в 1820-х годах наследником Харлакстона мистер Грегори Грегори на тот момент носил звание полковника местной милиции, имел годовой доход, по подсчётам Марка Жируара, до двадцати тысяч фунтов²⁶¹, и обширные земельные владения в графствах Линкольншир и Ноттингемшир, а также доли в нескольких судовладельческих и железнодорожных компаниях. Грегори Гре-

²⁶¹ Girouard M. Harlaxton Manor. Harlaxton Manor. Peterborough: Jarrold Publishing, 2000. p. 3-11

гори был искусённым садоводом, членом Королевского садоводческого общества; кроме того, он чрезвычайно много путешествовал (объездил всю Европу, побывал в Константинополе и даже в Крыму) и активно скупал предметы искусства, а также книги (в том числе множество книг, посвящённых архитектуре Ренессанса и барокко) и экзотические растения²⁶².

Итак, в 1822 году Грегори Грегори получает наследство, между 1825 и 1829 годами переезжает в Линкольншир, обосновавшись в Ханджертон-холле, и в 1831 году возвращается туда после своего гранд-тура по Европе. В заметке в «Стэмфордском Меркурии» за март 1831 года сообщается, что «Грегори Грегори, эсквайр Ханджертона... собирается начать строительство великолепнейшего дома в его поместье Харлакстон, в елизаветинском стиле жилой архитектуры»²⁶³.

«Стэмфордский Меркурий» в 1831 году сообщает, что в качестве архитектора Грегори нанял мистера Энтони Сэлвина²⁶⁴, «известного своим профессионализмом», по словам издателя Дж. К. Лоудона, посетившего Харлакстон-мэнор в 1840 году²⁶⁵. В 1832 году официально закладывается первый камень и начинаются строительные работы, однако изначальные проекты Харлакстона, хранящиеся в библиотеке Королевского института британских архитекторов, датируются 1825-1826 годами и существенно отличаются от того, что было построено в итоге.

По сохранившимся рисункам и акварелям Сэлвина (илл. III-22) можно судить о том, как сильно изменился проект с начала работы и до того момента,

²⁶² Loudon J. C. Notes on some Country Seats and Gardens in Staffordshire, and Middlesex, visited in May, 1840 // The Gardener's Magazine and Register of Rural and Domestic Improvement, Vol. 16. London: Longman, Rees, Orme, Brown and Green, 1840. p. 329-337.

²⁶³ Gregory Gregory Esq. arrives [Электронный ресурс] // Stamford Mercury, Friday 11 March, 1831. URL: <https://harlaxtonmanorarchives.wordpress.com/2015/03/11/gregory-gregory-esq-arrives/> (дата обращения: 27.08.2017)

²⁶⁴ Harlaxton Manor Archives // Archives Hub. URL: <https://archiveshub.jisc.ac.uk/files/harlaxton/gb3454-gre.xml> (дата обращения: 27.08.2017)

²⁶⁵ Loudon J. C. Notes on some Country Seats and Gardens in Staffordshire, and Middlesex, visited in May, 1840 // The Gardener's Magazine and Register of Rural and Domestic Improvement, Vol. 16. London: Longman, Rees, Orme, Brown and Green, 1840. p. 329-337.

когда Сэлвин покинул должность главного архитектора Харлакстона. Больше всего изменений претерпел главный фасад, который изначально был сравнительно простым и строгим, П-образным с выступающими ризалитами по бокам; стены ризалитов с широкими эркерами завершались характерными для поздней елизаветинской и яковинской архитектуры «фламандскими щипцами». При этом в фасаде были допущены и некоторые средневековые мотивы, которые впоследствии были изменены, чтобы избежать ассоциаций с замковой архитектурой: полукруглый эркер над центральным входом фланкировался двумя восьмигранными башнями с узкими окнами в гранях, башни эти увенчивались крепостными зубцами, подобно башням Хэмптон-Кортского или Сент-Джеймского дворца. Высокие восьмигранные башни, но уже увенчанные куполом, примыкали с внешних сторон к ризалитам здания, а по центру над горизонтальным фасадом возвышалась увенчанная массивным купольным «фонарём» на арках башня-донжон. Круглый двор-курдонёр предполагалось с двух сторон окружить служебными помещениями, выполненными в традиционном тюдоровском стиле, с щипцовыми завершениями стен, а со стороны подъезда его предполагалось оградить строгой кованой решеткой.

Проектирование интерьеров началось практически одновременно с проектированием фасада – сохранился рисунок, сделанный в бюро Сэлвина и датированный 1826 годом, с первоначальным проектом лестницы (илл. III-23). Сложно поверить, что эта лестница была спроектирована именно для Харлакстона – сейчас в интерьере дома нет ничего, что могло бы хотя бы отдалённо напоминать об этом проекте. Сэлвин предусматривал огромное двусветное пространство, на уровне человеческого роста отделанное рядами простых деревянных панелей; довольно узкая лестница с резными деревянными перилами должна была располагаться вдоль стены, занимая достаточно небольшую часть помещения, а обшитый деревом потолок с декоративными балками и консолями должен был прорезаться посередине прямоугольным световым фонарём.

Однако чем дальше, тем меньше Харлакстон-мэнор укладывается в строгую и стройную схему, разобранный нами в памятниках выше. Даже на ранней стадии разработки проектов он всё же отличается и от Мэмхеда, и от Морби; элементы Хенгрейв-холла как основы в нём присутствуют, но, как уже было отмечено используются несколько иначе, и, кроме того, наряду с Хенгрейв-холлом главным образцом для Харлакстон-мэнора становится Бёрлихаус, который, к тому же, и находится сравнительно близко от Харлакстон-мэнора, под Стэмфордом, в графстве Линкольшир. По мере строительства в изначальный проект вносилось всё больше и больше изменений, отдаляющих Харлакстон от изначальной идеи и сближающих его с елизаветинской и яковианской архитектурой; поэтому все эти изменения и финальный итог строительства, которое было прервано в 1837 году по причине ссоры Сэлвина с мистером Грегори и возобновлено уже под началом Уильяма Бёрна, будут рассмотрены уже в следующей главе.

Параллельно со строительством Харлакстон-мэнора и затяжным конфликтом с мистером Грегори Сэлвин в течение 1830-х годов занимался ещё рядом проектов; им были спроектированы ещё два дома в неотюдоровского – Коусби-холл и Дервентуотер Мэнор (илл. III-25). В них он эксплуатировал свою излюбленную схему, выработанную им в Морби, однако тот факт, что в это же время он получил возможность принять участие в реставрационных работах в реальных усадебных домах тюдоровского времени (в частности, в Сомерхилле), и в принципе посвятил достаточно много времени путешествиям по Англии и внимательного исследования этого стиля, привёл к тому, что неотюдоровский стиль в его исполнении становится ещё более вдумчивым, и из него уходят те мелкие псевдогоthicеские («Gothick») детали, которые ещё присутствовали в Морби. Больше внимания начинает уделяться именно фактуре стены, фактуре камня (можно считать, что это «первые ласточки» будущей высоковикторианской фактурности – Жируар отмечает, что архитектура Сэл-

вина, при всей её склонности к самоповторам и многолетнему следованию выработанным в 1830-е схемам, «полна предсказаний будущего»²⁶⁶). Однако и Коусби, и Дервентуотер, в целом, довольно незначительно отличаются и от Морби, и друг от друга, являясь продолжением одной и той же линии.

В 1837 году Сэлвин получает заказ на строительство замка Скотни-касл, и этот памятник, наряду с Харлакстон-мэнором, также можно считать центральным в его карьере. Однако если Харлакстон, как уже было отмечено, стоит несколько особняком, то Скотни-касл как бы подводит итог всем работам, наработкам и открытиям, сделанным Сэлвином в 1830-е, и с точки зрения правильности следования тюдоровскому стилю этот памятник превосходит все предыдущие. Именно в замке Скотни Сэлвин нашёл оптимальный баланс между глубоким пониманием стиля и свободой его интерпретации.

Строительство нового замка было начато на фоне семейной трагедии Эдварда Хасси, который ещё в юности менее чем за год потерял сестру, отца и дедушку, и после этого убедил мать, что низина с плохим дренажем, в которой располагался старый замок – это крайне нездоровое место для жизни. Войдя в возраст наследования, он задался целью найти в своём поместье новое место для строительства нового дома, и с этой целью консультировался с Уильямом Соури Гилпином, племянником того самого Гилпина, который в конце XVIII века был одним из главных проповедников «живописности» в английском искусстве. Целью Хасси было найти место, которое было бы одновременно здоровым, удобным и привлекательным с точки зрения открывающихся оттуда видов. Старый замок XIV века с крылом XVII века был превращён в романтические руины.

Первый камень был положен в 1837 году, после тридцати двух совещаний между Сэлвином и его молодым клиентом, и огромного количества раз-

²⁶⁶ Girouard M. The Victorian Country House. P. 52.

личных планов и эскизов, причём с обеих сторон. Процесс проектирования занял достаточно много времени, причём применялся в том числе и достаточно интересный метод проектирования – Сэлвин заказал картонный макет дома Томасу Дейтону, известному автору архитектурных макетов, который создавал макеты даже для королевы и принца Альберта. Сэлвин обращался к Дейтону несколько раз, в частности, он же создавал картонный макет Мэмхеда.

С точки зрения планировки Скотни-касл – это, в сущности, улучшенный план Коусби. Три основных приёмных комнаты (опять же, возникает необходимость именно в приёмных комнатах в силу увеличения значимости социальной роли владельца поместья), гостиная, библиотека и столовая расположены схожим с планировкой этих помещений в Коусби образом. Однако сгруппированы они, в отличие от Коусби, не вокруг тесного и тёмного холла, а вокруг достаточно просторной, хорошо освещённой эркером комнаты (илл. III-26). Службы вновь вынесены в отдельный корпус, L-образный в плане и соединённый с основным блоком при помощи арки. В декоре дома Сэлвин также следует уже выработанной им схеме, однако по сравнению с постройками рубежа 1820-30-х годов Скотни-касл отличается достаточно большим размером окон, площадь остекления существенно увеличивается. Связь нового усадебного дома со старым замком подчёркивается при помощи весьма умеренного, не вступающего в противоречие с общей тюдоровской стилистикой здания, использования зубцов и геральдических мотивов.

В целом типологически Скотни-касл представляет собой достаточно небольшой дом для джентри, и это последний дом подобного плана, выполненный Сэлвином; в дальнейшем у него не было таких заказов. Скотни-касл как бы подводит итог его работе в этом направлении на протяжении двух десятилетий. Истлейк отзываясь об этой постройке следующим образом: «Господин Сэлвин, архитектор, чьей карьере суждено было увенчаться огромным успехом... возродил жилую готику (domestic Gothic). <...> Современное здание по

очевидным причинам не стремится стать репродукцией крепости четырнадцатого века, но воплощает многие живописные черты тюдоровского усадебного дома. Внутреннее убранство выполнено очень хорошо, и свидетельствует о мастерстве и изобретательности декоратора»²⁶⁷.

В контексте развития неотюдоровского стиля стоит вернуться к фигуре Эдварда Блора, который, наряду с Сэлвином, являлся одним из самых заметных его приверженцев. Блор относился к тому же поколению архитекторов, что и Чарльз Бэрри, и в 1830-е годы эти два архитектора были, можно сказать, по разные стороны ринга в «битве стилей», где Бэрри воплощал собой приверженность классике, а Блор был одним из тех, кто сыграл решающую роль в формировании общего представления о «старых английских стилях» в целом и о неотюдоровском стиле в частности. Их клиентура была совершенно разной: основную часть клиентов Бэрри традиционно составляли вигские пэры, а Блора – джентри-тори, которые с подозрением относились к претенциозной величественности «итальянизирующих» построек Бэрри и, самое главное, к счетам, которые он выставлял по итогу (наглядный тому пример – история строительства замка Хайклер, которая будет подробно рассмотрена в следующем разделе). В качестве ещё одного показательного примера можно привести ситуацию, когда граф Сазерденд (как раз-таки вигский пэр) нанял Бэрри для строительства Трентам-холла, Стаффорд-хауса и замка Данробин, а его брат, лорд Элсмер (который был, в свою очередь, тори), выбрал Блора для строительства своего усадебного дома – Уорсли; и графиня Сазерленд в 1833 году презрительно называла Блора «дешёвым архитектором»²⁶⁸. Тем не менее, постройки Блора были в меру живописными и в меру тюдоровскими или елизаветинскими, он очень верно смог уловить тот самый «старый английский стиль»; кроме того, они были в достаточной степени «сложными» (как раз-

²⁶⁷ Eastlake C. L. A history of the Gothic revival. P. 129.

²⁶⁸ Girouard, M. Merevale Hall, Warwickshire – I // Country Life, vol. 145, no. 3758, 1969 Mar. 13. PP. 598-601.

таки то самое понятие «intricacy») для того, чтобы соответствовать вкусам времени, но не настолько, чтобы неоправданно завышать ценник.

В данном контексте достаточно интересно рассмотреть постройку Блора, находящуюся вдали от территории Британской империи – Алушкинский дворец в Крыму. Хронологически Алушкинский дворец является одной из ранних работ Блора – он получил заказ на строительство дворца для графа Михаила Воронцова в 1828 году, вскоре после окончания работы над Корхаусом. Однако, несмотря на его удалённость и на необычное сочетание в нём тюдоровских и мавританских элементов, Алушкинский дворец вполне можно рассматривать в контексте истории неотюдоровского стиля²⁶⁹. По сравнению с Корхаусом Алушкинский дворец представляет собой более ранний вариант интерпретации неотюдоровского стиля, где «археологической точности» ещё нет и эклектичность более допустима; только если на территории Англии неотюдоровский стиль смешивался преимущественно с неоготикой, то здесь место неоготики занимает неомавританский стиль. Более того, сами тюдоровские элементы приобретают в Алушкинском дворце восточный колорит: и тонкие восьмигранные башенки, столь типичные для неоготики рубежа XVIII-XIX веков и для зарождающегося неотюдоровского стиля, и квадратные в плане угловые башни, и даже печные трубы здесь увенчиваются луковичными главами, и это доминирующее сочетание вертикалей и луковичных глав сближает Алушкинский дворец с крупнейшим памятником индо-сарацинского стиля на территории Англии – Королевским павильоном в Брайтоне (илл. III-27), с предшествующей Брайтонскому павильону постройкой Нэша, уже рассмотренной нами в предыдущей главе, – Аквалейт-холлом, а также напоминает о памятниках индийской архитектуры, известных в Британии по литографиям. Однако набор конкретных элементов тюдоровского стиля здесь присутствует в полной мере: это и форма окон, и бровки над ними, и эркеры, и даже

²⁶⁹ Chekmarev V. M., Sokolova M. V. Tudor Mansion on the Crimean Shore: M.S.Vorontsov's Palace in Alouška Seen in the Context of the British Victorian Country House Architecture // *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 2019, vol. 324. Amsterdam: Atlantis Press, PP. 130-135.

фризы из квадратов, возможно, вдохновлённые фасадом раннетюдоровского усадебного дома Саттон-плейс. В интерьерах (илл. III-28) тюдоровская тема проработана очень скрупулёзно и качественно: геометрический рисунок потолков, образованный деревянными балками, и даже скруглённый переход между потолком и стеной встречаются в оригинальных памятниках первой половины XVI века – к примеру, в ныне разрушенном аббатстве Бермондси (илл. III-29)²⁷⁰.

В постройках Блора, так же, как и в постройках Сэлвина, этот набор элементов, в общем-то, достаточно узкий, выделяется, кристаллизуется и получает конкретно-тюдоровскую коннотацию.

Вклад Блора в формирование целого комплекса различных разновидностей «старого английского стиля» был огромен. В 1830-40-е годы он занимался перестройкой и реставрацией усадебных домов позднеелизаветинской и яковианской эпохи – Кру-холл (Crewe Hall) в Чешире и Хинчинбрук-хаус (Hinchingbrooke House) в Хантингдоншире, получив возможность изучить яковианский стиль изнутри. В 1837-39 годах классический усадебный дом Кейпсторн-холл (Capesthorpe Hall) в Чешире был перестроен Блором именно в яковианском стиле (илл. III-30), и образцом для него, с одной стороны, стал Хэтфилд-хаус (к нему восходит идея ренессансной лоджии, фланкируемой квадратными башнями, напоминающими башни Тауэра), а с другой – местной яковианской архитектурой графства Чешир, с которой он к этому времени уже был знаком: в Кру-холле он работал примерно в то же время.

Весьма показательной постройкой Блора и с точки зрения архитектуры, и с точки зрения истории её строительства является Мервейл-холл в Уорикшире. Поместье, в елизаветинские времена принадлежавшее, ни много ни

²⁷⁰ Gapper C. *Decorative Plasterwork in City, Court and Country: 1530–1640*, updated and corrected text of 'Plasterers and Plasterwork in City, Court and Country c.1530–c.1660', doctoral thesis. London: Courtauld Institute of Art, 1998. URL: <https://clairegapper.info/from-timber-to-plaster.html> (дата обращения: 15.04.2021)

мало, Роберту Деверё, графу Эссексу, в середине XVII века перешло во владение семейства Стратфорд, и перестройку старого усадебного дома, относящегося к XVII веку, Блору заказал в 1840 году Уильям Стратфорд Дагдейл – землевладелец, тори, член парламента от своего округа и потомок антиквара Дагдейла, упомянутого нами несколькими главами ранее. Дагдейл вёл дневник, и сохранилось множество предварительных рисунков и проектов в Британском музее и музее Виктории и Альберта, поэтому история строительства Мервейл-холла достаточно хорошо задокументирована²⁷¹.

Изначально Дагдейл хотел, чтобы Блор переделал старый дом, добавив на верхний этаж, над старой столовой, несколько спален, но вначале оказалось, что несущие стены из плохого местного камня пошли трещинами практически по всему дому, и в результате единственной частью старого дома, которую удалось сохранить и включить в новый ансамбль, оказалось крыло для слуг. В итоге изначальная сумма в 5000 фунтов, выделенная для косметического ремонта, превратилась в 35000 фунтов, а строительные работы заняли шесть лет²⁷². Здание строилось по той же технологии, что и Харлакстон-мэнор и многие другие дома этого времени – кирпич, облицовка камнем (для облицовки был использован холлингтонский камень из Дербишира); для укрепления конструкции использовались стальные тяги, что было достаточно ново для своего времени.

Мервейл-холл находится на гребне узкого холма, откуда со всех сторон открываются прекрасные виды, и этот рельеф позволял добиться драматичного силуэта, полностью соответствующего идеалам «живописного», которые всё ещё были весьма значимы для архитектуры ранневикторианского времени. Собственно, Блор и предпринял попытку добиться этого эффекта – дом увенчивают разных размеров башни: две конструктивных и бесчисленное количество декоративных (илл. III-31). При этом юго-восточный фасад, где Блор

²⁷¹ Girouard, M. Merevale Hall, Warwickshire – I // *Country Life*, vol. 145, no. 3758, 1969 Mar. 13. PP. 598-601.

²⁷² Girouard M. *The Victorian Country House*. P. 120.

предпринял попытку добиться выразительности именно за счёт драматичного ломаного силуэта, созданного башнями и трубами (илл. III-32), разительно отличается от симметричного северо-западного фасада, выполненного уже не в неотюдоровском, а в неоелизаветинском стиле и очень схожего с фасадом Кейпсторн-холла, перестройку которого Блор завершил годом ранее (илл. III-33).

Изначально предполагалось, что вход будет располагаться по центру юго-восточного фасада, но большая часть жилых комнат вытягивалась вдоль этого фасада, что было неудобно, и миссис Дагдейл жаловалась, что посетители постоянно проходили мимо окон её комнат, и она чувствовала себя будто не у себя дома. Летом 1842 года, о чём свидетельствуют рисунки Блора и счета, было решено предпочесть удобство симметрии, и переместить вход в конец дома²⁷³. Схожее решение было применено в Мэмхеде и стало довольно частым для викторианских домов, в том числе и таких знаменитых, как Хорстед-плейс и Келхэм-холл. Этот пример как раз-таки наглядно иллюстрирует изменение в отношении викторианцев к частному пространству, частной жизни, которая теперь бережно охраняется, и планировка здания подчинена в том числе и этим целям; впоследствии это внимание к частной стороне жизни станет одной из важнейших характеристик высоковикторианской архитектуры.

Ансамбль парадных помещений группируется вокруг вестибюля с верхним освещением, которое к этому времени уже достаточно широко применяется в вестибюлях и холлах усадебных домов, и лестницы, отделённой от вестибюля перегородкой с тремя арками (илл. III-34) – характернейший элемент елизаветинского Большого зала. На втором этаже арки повторяются в виде аркады, открывающейся по двум сторонам к коридорам, ведущим в спальни, а с двух других сторон – застеклёнными; образованные таким образом окна выходя во внутренние дворы. Комнаты просторные, полные воздуха, хорошо

²⁷³ Girouard, M. Merevale Hall, Warwickshire – I // Country Life, vol. 145, no. 3758, 1969 Mar. 13. PP. 598-601.

освещённые; довольно деликатно, точно в интерьеры вводится елизаветинский орнамент и геральдические витражи. Каминны по большей части выполнены в елизаветинском стиле (за исключением некоторых более классических, работы ученика Бёрна, Генри Клаттона), с использованием характерного ленточного орнамента, сдержанность и выверенность которого позволяют легко отличить их от оригинальных каминов елизаветинской эпохи (илл. III-35). Наглядным примером сочетания елизаветинского орнамента с викторианской функциональностью может послужить камин в библиотеке Мервейл-холла: он встроены в ряды библиотечных шкафов и обрамлён деревянным орнаментом, который подхватывает орнамент шкафов и представляет собой весьма сдержанную отсылку к убранству библиотеки в елизаветинском Монтэкьют-хаусе; вместо панно над сравнительно небольшим камином располагается зеркало (илл. III-36).

В целом Мервейл-холл отличает именно то ощущение сдержанности, меры и джентльменского достоинства, которое впоследствии превратится в важнейшую категорию высоковикторианской архитектуры. Собственно, именно так Уильям Стратфорд Дагдейл и описывал его в своём дневнике: «красивый и очень комфортный»²⁷⁴.

Кроме того, говоря о развитии неотюдоровского стиля в 1840-е годы, стоит отметить ещё одну важную вещь: в отличие от памятников предыдущего десятилетия, неотюдоровские постройки 1840-х годов тяготеют к укрупнению форм, к большей монументальности и представительности, и в значительной степени сближаются с неоелизаветинским стилем, перенимая его черты. Это мы достаточно наглядно можем видеть на примере Мервейл-холла; кроме того, в карьерах большинства упомянутых нам архитекторов именно после 1840-х годов неоелизаветинские постройки начинают превалировать над неотюдоровскими. Вместе с тем, неотюдоровские постройки второй четверти XIX

²⁷⁴ Girouard, M. Merevale Hall, Warwickshire – I // Country Life, vol. 145, no. 3758, 1969 Mar. 13. PP. 598-601.

века отличаются цельностью и стилистическим единством, позволяющим говорить о существовании устоявшейся и весьма конкретной стилистической схемы, в то время как неоелизаветинский стиль, как мы увидим в следующей главе, допускал целый ряд различных направлений и вариаций, и потребовалось ещё некоторое время, прежде чем представление архитекторов и заказчиков о «елизаветинском стиле» стало достаточно устойчивым.

4.2. «АНГЛО-ИТАЛЬЯНСКИЙ» СТИЛЬ ЧАРЛЬЗА БЭРРИ КАК РАЗНОВИДНОСТЬ НЕОЕЛИЗАВЕТИНСКОГО СТИЛЯ²⁷⁵

Как уже было отмечено, если неотюдоровский стиль отделился от неоготики и завоевал свои позиции сравнительно рано, то с неоелизаветинским стилем ситуация в это время была несколько сложнее. Представление о второй половине XVI века как о времени, когда прекрасная старинная архитектура была безнадежно испорчена ренессансными веяниями с континента, ярче и резче всего была сформулирована Пьюджином²⁷⁶, однако он был не одинок в своих суждениях. Лишь к концу 1830-х годов, во многом благодаря реставрационным работам в ряде елизаветинских и яковинских домов и, соответственно, более детальному их изучению, живописные достоинства елизаветинской архитектуры были признаны, и неоелизаветинский стиль заявил о себе как о ещё одной альтернативе неоготики.

При этом неоелизаветинский стиль уже на раннем этапе своего развития проявил себя как стиль весьма многообразный, вариативный и легко сочетае-

²⁷⁵ В данной главе используются материалы следующих публикаций диссертанта: Полунина Н. Д. Проекты Чарльза Бэрри и Томаса Эллома для Хайклер-касл: проблемы атрибуции и преемственность идей // Исторические исследования, 2019, № 13. С. 66-75; Полунина Н. Д. Интерпретация английского Ренессанса в викторианской усадебной архитектуре: дис. ... магистра искусствоведения. Московский государственный университет, Москва, 2018.

²⁷⁶ Pugin A. W. N. Contrasts. P. 4.

мый с другими. Впрочем, это вполне объяснимо: разбор оригинальных елизаветинских памятников во второй главе диссертации наглядно показал, что елизаветинская архитектура сама по себе достаточно эклектична и разнообразна. Требуется несколько десятилетий, прежде чем к концу XVI века в ней формируется ряд устойчивых черт, и ключевые елизаветинские памятники, такие, как Бёрли-хаус и Уоллатон-холл, отличаются друг от друга так же резко, как и самые ранние памятники, которые можно в полной мере отнести к неоелизаветинскому стилю – Харлакстон-мэнор Энтони Сэлвина и Хайклер-касл Чарльза Бэрри.

Именно Хайклер-касл и линию, начатую Чарльзом Бэрри, мы рассмотрим в начале данной главы, так как она представляет собой отдельное ответвление неоелизаветинского стиля, не такое распространённое и «живучее», как линия Энтони Сэлвина и Уильяма Бёрна, но не менее значимое. Как уже было сказано, Чарльз Бэрри был стойким приверженцем классического стиля, который в его интерпретации получил название «итальянизирующий» – «Italianite»; его основными заказчиками были представители партии вигов, традиционно более открытые к новым архитектурным веяниям с континента. В отличие от тори/консерваторов, они не ставили во главу угла необходимость подчёркивать в своих постройках традиционность и «английскость», однако ещё со времён семидесятилетнего триумфа вигской партии в 1714-1783 годах в вигской среде закрепились другая традиция – традиция строительства величественных домов в классическом стиле, так как в XVIII веке именно с прогрессивными вигскими кругами был связан расцвет английского палладианства. При строительстве поместья Хайклер Чарльз Бэрри не то чтобы отошёл от излюбленного классического стиля – он попытался органично сплести его с елизаветинской архитектурой. Результат он сам называл Anglo-Italian²⁷⁷, и это название коррелирует с современными ему представлениями Ричарда Брауна о елизаветинских памятниках, таких, как Уоллатон-холл или Хардик-холл, как

²⁷⁷ Girouard M. The Victorian Country House. P. 50.

о памятниках «флорентийского стиля». К «англо-итальянскому» стилю обращался и его сын Чарльз Бэрри-младший в поместье Байлаф (Bylaugh Hall, илл. III-37), и Джон Томас в Сомерлейтоне (Somerleyton Hall, илл. III-38); и в некоторой степени продолжением той же линии является Ментмор-тауэрс – семейное гнездо Ротшильдов, построенное Джозефом Пэкстоном.

При этом на протяжении своей карьеры Бэрри создавал постройки в самых разных стилях. В 1820-е годы им было построено несколько неоготических церквей; впоследствии, по словам его сына Альфреда, Бэрри потом отрекался от этих церквей и даже говорил, что хотел бы их разрушить. Дальнейшие постройки Бэрри – это в основном либо стиль неогрек, либо итальянизирующий стиль. Довольно сильно на Бэрри повлиял несохранившийся усадебный дом Дипдин-хаус (Deerdeene, илл. III-39), построенный в 1823 году для банкира Томаса Хоупа²⁷⁸ – именно оттуда была почерпнута башня в «итальянском стиле», любимая, знаковая деталь построек Бэрри. Благодаря использованию башен и разнообразию композиций Бэрри мог в рамках классического стиля создать постройки, которые полностью соответствовали одному из главных эстетических определений и «достоинств» живописного стиля, наиболее ценных в 1820-30-х годах – «intricasy», что можно интерпретировать как интригующую сложность силуэта и композиции. Итальянский Ренессанс был для него основным источником вдохновения; благодаря расширенному гранд-туру по Средиземноморью, совершённого в 1817-20 годах, он был очень хорошо знаком с античными и ренессансными памятниками, и одним из наиболее знаковых памятников для него был палаццо Фарнезе. Здание Парламента своей готической декорацией обязано Пьюджину, замок Данробин в Шотландии (илл. III-40) выстроен в шотландском баронском стиле, с использованием элементов и французского Ренессанса, и шотландской замковой архитектуры

²⁷⁸ Томас Хоуп сам увлекался проектированием интерьеров и принимал непосредственное участие в проектировании Дипдина. Марк Жируар в своей монографии «Викторианский усадебный дом» упоминает об «экспериментах Томаса Хоупа в Дипдине», давая понять, что Хоуп играл в процессе строительства ведущую роль; таким образом, Хоупа, наряду с Грегори Грегори, также можно отнести к числу последних «джентльменов-архитекторов».

(при этом на архитектуру замка Данробин в значительной степени повлияло творчество Виолле-ле-Дюка). К постройкам Бэрри, близким если не тюдоровскому, то, по крайней мере, елизаветинскому стилю, можно отнести замок Хайклер и здание школы Кэнфорд.

Замок Хайклер (Highclere Castle) является важнейшим памятником ранневикторианской архитектуры, довольно сильно повлиявшим на то, в каком направлении развивалась усадебная архитектура 1850-60-х годов, однако стоит отметить, что специфически тюдоровских черт и в фасаде, и в интерьере Хайклера крайне мало. Бэрри ориентируется конкретно на елизаветинские памятники, и одним из главных примеров для него является Уоллатон-холл, при том, что Ифтихар Ахмед Хан, автор диссертации «Сэр Чарльз Бэрри в Хайклере: Эссе в живописном стиле», отмечает, что сходство Хайклера с Уоллатоном носит лишь поверхностный характер, на уровне общего впечатления²⁷⁹. Тем не менее, с этим тезисом сложно согласиться в полной мере: внимательный анализ планировки и декоративной схемы Хайклера показывает, что его сходство с Уоллатоном существенно глубже, чем кажется на первый взгляд, и при этом не выражается в побуквенном увражном цитировании – Чарльз Бэрри в этом плане несколько опережает традиции своего времени.

При этом в процессе работы над проектом Хайклера было внесено очень много изменений – фактически, сменилось три варианта проекта, прежде чем Бэрри и заказчик, граф Карнарвон, пришли к окончательному решению. В первом проекте, предложенном Бэрри в 1838 году, внешний облик дома, с рустованным первым этажом и большим тосканским пилястровым ордером, должен был напоминать дворцы Палладио в Виченце, но по углам предполагалось поставить небольшие декоративные башенки, повторяющие форму башни приходской церкви, которую предлагалось перестроить в подражание стилю Кристофера Рена (илл. III-41). Лорд Карнарвон принимал активнейшее участие в

²⁷⁹ Ahmed Khan I. Sir Charles Barry at Highclere Castle: An essay in the picturesque. London: Architectural Association School of Architecture, 1989. P. 12.

проектировании дома – на проектах 1838 года сохранились его рукописные заметки: «Башню стоит сделать выше», «Какой будет эффект, если продолжить рустирование (на первый ярус церкви – прим. авт.)»²⁸⁰. Письмо Бэрри от 18 февраля 1840 года проливает свет на его спор с заказчиком по поводу необходимости центральной башни. Бэрри, возражавший против неё в предыдущих письмах, теперь уже согласен добавить её в проект и находится в сомнениях относительно вида и высоты предполагаемой башни. По его словам, он собирается переработать не только её, но и весь проект в соответствии с пожеланиями клиента – неоренессансный проект был уже к этому времени лордом Карнарвоном забракован, и новый проект, согласно его пожеланиям, должен был иметь более «феодалный характер»²⁸¹.

Так или иначе, к 1840 году вопрос, возводить центральную башню или нет, был решён, и главным вопросом стала стоимость предполагаемых строительных работ. Лорд Карнарвон, при всём его желании возвести башню, был чрезвычайно озабочен растущей суммой: если первоначальный неоренессансный проект оценивался в £13.474, то кардинальное изменение стиля выходило лорду Карнарвону ещё в £2.384 сверх означенной суммы – и это без учёта стоимости башни²⁸². Тем не менее, 7 мая 1840 года Бэрри предложил лорду Карнарвону новый проект, общая структура фасада была, в сущности, утверждена, и дальнейшие изменения касались в основном деталей, таких, как рисунок балюстрады. Ряд переделок предложил сам принц Альберт, которому лорд Карнарвон показывал проект в 1841 году, однако Бэрри в письмах находил эти переделки слишком дорогостоящими. Дискуссии по поводу облика будущей башни велись вплоть до 1844 года – о том, что вопрос по башне в 1844 году уже был окончательно решён, можно судить по имеющемуся в архиве Хайклера рисунку с подписью Бэрри и соответствующей датой (илл. III-42).

²⁸⁰ Ahmed Khan I. Sir Charles Barry at Highclere Castle. P. 37.

²⁸¹ Barry C. Letter to Lord Carnarvon from 18 Feb. 1840 // Highclere Castle Archives. BOX 4A B5 HMC 154 №1.

²⁸² Ahmed Khan I. Sir Charles Barry at Highclere Castle. P. 41.

Бэрри предлагает дополнить дом четырьмя угловыми башнями, в которых уже на изначальных проектах 1840 годов планировалось разместить ванн-ные комнаты – очень прогрессивный шаг для своего времени. В новом про-екте, в отличие от предыдущего, планировалось полностью изменить распо-ложение окон, выдвинуть их вперед по отношению к толще стены и выделить раскреповками; дом предполагалось украсить каменными орнаментальными деталями – тюдоровскими розами, французскими лилиями, а также изображе-ниями гербовых животных семьи Карнарвонов – виверн (илл. III-43). Как и в Уоллатоне, основу ордерной сетки на фасаде Хайклера составляет орнаменти-рованный пилястровый ордер, в котором буквально деталями, – едва различ-ным издали изменением капителей, пропорции при этом на всех этажах оди-наковые, – намечена альбертиевская идея облегчения ордера снизу вверх (илл. III-44). Однако, в отличие от Уоллатона и Ментмора, на фасаде Хайклера до-минируют именно вертикали, при этом пилястровый ордер не членит равно-мерно всю стену, а акцентирует углы башен и вертикальный ряд арочных ниш на восточном фасаде (илл. III-45) – деталь, отсылающую к листу 22 из первой «Книги об архитектуре» Дюсерсо, где на фасаде здания присутствуют похо-жие ниши (илл. III-46). «Елизаветинский» облик здания в равной мере сочетает и итальянские, и английские черты, отражая и «феодалные» устремления лорда Карнарвона, и вкус Чарльза Бэрри, который в основном строил именно неоренессансные здания для клиентов-вигов. Преобладание густых вертикаль-ных членений роднит Хайклер со зданием Парламента в Лондоне – ещё одним произведением Бэрри, где на классическую основу накладывается декорация в одном из стилей «старой английской архитектуры», в данном случае неого-тическом.

Строительные работы прервались в 1849 году со смертью лорда Карнар-вона. Его сыну на тот момент было всего восемнадцать лет, поэтому работы были возобновлены только спустя некоторое время. Бэрри умер в 1860 году –

до того, как четвёртый граф Карнарвон принял решение продолжить строительство, поэтому граф обратился к Томасу Эллому – архитектору и акварелисту, который достаточно плотно сотрудничал с Бэрри, в том числе выполнял для него рисунки и акварели во время работы над проектом Хайклера. Благодаря Эллому окончательный вид приобрели Салон (Большой зал)²⁸³, главная лестница, столовая и библиотека и, возможно, неоготическое фойе, ранее приписываемое Джорджу Гилберту Скотту, который в 1870 году строил в Хайклере приходскую церковь.

Так как местонахождение финальных проектов Бэрри на данный момент неизвестно, сложно судить о том, насколько Эллом изменил внутреннюю структуру помещений; однако к уже имеющимся наработкам Бэрри он отнёсся максимально бережно. Известно, что Эллом при создании интерьеров опирался на рисунки и намётки Бэрри²⁸⁴. Единственный сохранившийся в архивах Хайклера чертёж Бэрри, имеющий отношение к интерьерам – это датированный 1844 годом план второго этажа с прорисовкой потолков в каждой из спален и подробным рисунком всех вариантов потолочных гирек (илл. III-47). Сохранившиеся потолки спален в точности соответствуют этим планам – скорее всего, они приобрели такой вид как раз при Элломе (илл. III-48). Потолки спален интересны тем, что они воспроизводят тюдоровский гипсовый потолочный орнамент, причём в его наиболее раннем варианте – в виде строних квад-

²⁸³ Если бы Салон, спроектированный Бэрри в 1840 году, был воплощён, то это помещение было бы поистине грандиозным. Бэрри проектировал зал в три этажа высотой, с ложным куполом и центральной башней-бельведером, опиравшейся на перекрытия Салона; купол должен был завершаться окулюсом, сквозь который можно было с площадки башни смотреть на тех, кто был внизу, а из Салона было видно открытое небо. Внутреннее пространство Салона трактовалось как ренессансный храм, с классическими аркадами и фризами, и даже открывающимся во двор термальным окном. Подобное архитектурное решение могло быть оправданным в том числе и с точки зрения экономии материалов (тем более, в одном из писем Бэрри обещал лорду Карнарвону сделать всё возможное, чтобы уложиться в £12000), но с конструктивной точки зрения этот проект оказался невыполнимым: едва приступили к строительству башни, из-за несовершенства перекрытий Большого зала рухнули опиравшиеся на них леса. После этого от идеи купольного зала решили отказаться, и вместо этого приняли стратегическое решение расположить башню не над Салоном, а над главной лестницей.

²⁸⁴ Carnarvon F. Highclere Castle: The Home of the 8th Earl & Countess of Carnarvon. Highclere: Highclere Enterprises LLP, 2013. P. 46.

ратов с лёгкими украшениями на пересечениях. Подобный орнамент встречается достаточно редко, прежде всего, в памятниках 1530-х годов (к примеру, аббатство Тейм в Оксфордшире, илл. III-49), так как лепная декорация, впервые возникнув в британской архитектуре примерно в это время и оказавшись весьма эффектной и практичной, сразу начала довольно быстро развиваться в сторону усложнения форм.

Кроме того, в архивах Хайклера сохранились рисунки дверей, атрибутировать которые крайне затруднительно, так как на них нет ни фамилий, ни дат (илл. III-51-52); они не осуществлены, но декоративные элементы на этих рисунках, тем не менее, очень сильно перекликаются с декорацией Дубовой лестницы и Салона²⁸⁵. Так, основой композиции Салона стали формы перпендикулярной готики – широкая стрельчатая арка и чёткая орнаментальная сетка; повторяющимся лейтмотивом деревянной отделки Салона и Дубовой лестницы стал узор в виде «льняных складок» (linenfold wood paneling), популярный в тюдоровскую эпоху (илл. III-52). Декорация дверей, изображённых на этих рисунках, отличается большей плотностью и дробностью по сравнению с финальным вариантом дверей, на котором остановился Эллом – такое количество мелких декоративных элементов более характерно для ранней неоготики, чем для высоковикторианские времени, когда элементы укрупняются, пропорции облагораживаются и начинает более активно использоваться цвет. Кроме того, техника, в которой выполнены эти рисунки, существенно отличается от привычной техники Эллома, который в своих набросках и даже в чертежах активно использовал акварель; гораздо больше эти рисунки схожи с уже упомянутым планом гостевых спален за авторством Чарльза Бэрри. Это позволяет предположить, что рисунки дверей, возможно, также сохранились ещё от Бэрри, и Эллом в своих проектах опирался на них, творчески преобразовав предложенные Бэрри декоративные элементы.

²⁸⁵ Rymill D. Sir Charles Barry and Highclere: Papers in Highclere castle archives and Hampshire Record Office. Unpublished, 2018.

Замок Хайклер знаменует выделение отдельной линии памятников, основанных конкретно на тех образцах елизаветинской архитектуры, которые больше всего тяготеют к ренессансной симметрии и уравновешенности, а не живописной нерегулярности. Уоллатон в данном случае становится определённым эталоном елизаветинской архитектуры благодаря своему понятному и легко узнаваемому образу, который при этом заметно отличается от предшествующей архитектуры эпохи ранних Тюдоров. Линия эта была продолжена и в 1850-е годы – построенный Джозефом Пэкстоном в 1851-54 годах замок Ментмор-тауэрс, являет собой практически точную копию Уоллатона, за исключением его центральной башни (илл. III-53).

Причина, по которой барон Майер Амшель Ротшильд заказал именно Пэкстону будущее родовое гнездо в долине Эйлсбери, доподлинно не ясна. К этим местам он был привязан с детства; ещё его мать начала выкупать здесь охотничьи угодья, чтобы трое её сыновей, которых она считала болезненными, могли дышать здесь свежим, здоровым воздухом графства Бакингемшир. С тех пор строиться в этих местах стало семейной традицией всех Ротшильдов, кому приходилось по той или иной причине жить подолгу в Великобритании; к концу XIX века здесь располагалось уже шесть ротшильдовских усадебных домов, среди которых знаменитый Уоддесдон и, конечно, Ментмор, самый пышный из всех. Тем удивительнее, что Майер Ротшильд заказал дом в столь важном для него месте не именитым архитекторам вроде Чарльза Бэрри или Уильяма Бёрна, а Джозефу Пэкстону, который ещё не успел прославиться строительством Хрустального дворца – в 1850 году он только получил заказ на его проект, и это удивительным образом совпало по времени с заказами на Ментмор и Лисмор. Впрочем, хоть Пэкстон и не был так прославлен именно как архитектор, и уж тем более архитектор усадебных домов, он, безусловно, пользовался определённой известностью благодаря своим городским проектам и инженерным диковинкам, спроектированным им для лорда Кавендиша

в годы работы садовником в поместье Чатсуорт, и, вполне вероятно, рекомендация лорда Кавендиша могла сыграть в его архитектурной карьере не последнюю роль.

В статье «Другая сторона Пэкстона» в «Архитектурном обзоре» говорится, что именно Джозеф Пэкстон, а не Майер Ротшильд, предложил построить, фактически, копию Уоллатона – вплоть до материалов, так как для строительства предполагалось использовать всё тот же анкастерский известняк²⁸⁶. Гениальное творение Роберта Смитсона, вероятно, импонировало Пэкстону ясностью, уравновешенностью и величественной простотой форм. Сам Ротшильд хотел что-то «яковианское», однако идея скопировать самый ренессансный из елизаветинских домов его вполне устроила – это в достаточной мере отвечало его амбициям.

Строительные работы начались в 1852 году и продолжались всего два года – удивительные сроки с учётом масштабов строительства и занятости Пэкстона. Симметричный план Уоллатона максимально приспособили к нуждам семейства Ротшильдов, к основному объёму – двухэтажному блоку-каре с квадратными в плане угловыми башнями – добавив к юго-западной башне небольшое крыло для бильярдной и курильни, а с юго-восточной стороны второй блок-каре подобной формы, уже одноэтажный, для служб (илл. III-54). Пэкстон не стал воспроизводить главную композиционную доминанту Уоллатона – башню-донжон с венецианскими окнами, формирующую двусветный Большой зал. При этом помещение с подобным назначением, получившее название не Great Hall, а Grand Hall, в Ментморе есть; оно двусветное, с обходной галереей на уровне второго этажа и уникальной стеклометаллической крышей, перекрывающей сорокафутовый пролёт (илл. III-55). Ментмор стал одним из первых жилых домов, где было применено столь инновационное решение, и одним из немногих домов викторианской эпохи, где стеклометалли-

²⁸⁶ Another side to Paxton // Architectural Review, Oct. 1951. Pp. 262-265.

ческие перекрытия занимали такую большую площадь. Мощные металлические рей, на которых держится конструкция, имитируют деревянные балки Больших залов в елизаветинских и яковианских домах, и на пересечениях металлических рей даже есть небольшие гирьки, не столько имитирующие детали конкретных памятников, сколько создающие некий собирательный образ традиционного Большого зала. Сам зал трактован как ренессансный внутренний двор с аркадой; ярусы разделяет триглифно-метопный фриз, в точности повторяющий фриз на фасаде (и на фасаде Уоллатона тоже). При этом скруглённые углы между потолком и стеной украшены овальными нишами, которые обрамляют маньеристические гипсовые орнаменты (илл. III-56).

Несмотря на принципиально иной план и композицию здания, мельчайшие детали фасада Уоллатона в Ментморе повторены точь-в-точь, от балюстрад и декоративных фронтонов с пинаклями, увенчивающих здание, до круглых орнаментированных ниш для скульптурных портретов (в Ментморе они пустуют). Полностью выдержана чёткая, тектоничная ордерная структура, созданная Смитсоном в Уоллатоне с опорой на теоретические труды Альберти. Тем не менее, по сравнению с оригиналом Ментмор воспринимается совершенно по-иному: лишённый главной вертикальной доминанты, фасад кажется более протяжённым, и более тяжеловесные и приземистые, чем у Уоллатона, пропорции усиливают это впечатление.

Принцип группировки помещений в Ментморе кардинально отличается от елизаветинской схемы. От традиционной Длинной галереи, объединяющей главные помещения дома, в Ментморе отказались. Внутреннее пространство дома выстроено достаточно хаотично и состоит из сравнительно небольших по размеру комнат, группирующихся вокруг Большого зала по анфиладному принципу. Ротшильды, как ни странно, предпочитали небольшие, достаточно камерные помещения – это наблюдается и в Ментморе, и в Уоддесдоне. Многие из этих помещений – «кабинетов» – были тематическими, посвящёнными той или иной коллекции диковинок, собранных Ротшильдами: в Ментморе

есть отдельный кабинет для коллекции лиможских эмалей и коллекции фламандской живописи, главным образом представителей семьи Бланенберге, а также Янтарная комната.

По немногочисленным доступным фотографиям плохо сохранившихся интерьеров (илл. III-57) можно заключить, что по крайней мере часть парадных комнат была оформлена в любимом многими членами семьи Ротшильдов стиле неорококо, и что если фасадом, планировкой и обликом Большого зала Ментмор обязан в основном Пэкстону (хотя пожелания Майера Ротшильда, безусловно, учитывались им при проектировании), то интерьеры в наибольшей степени отвечали именно вкусу семьи Ротшильдов, их образу жизни и, в частности, страсти к коллекционированию предметов искусства. К сожалению, этот вывод мы можем сделать только с поправкой на тот факт, что сейчас полностью увидеть Ментмор и снаружи, и изнутри практически невозможно, и далеко не все помещения отображены на рисунках и фотографиях, находящихся в свободном доступе²⁸⁷.

Схема, выработанная Пэкстоном в Ментморе и основанная на архитектуре Уоллатон-холла, впоследствии была применена им при строительстве Шато де Феррье в Бордо для дяди Майера Амшеля – Джеймса Майера Ротшильда. Шато де Феррье представляет собой огромный блок-каре с четырьмя угловыми башнями, объединяющий и жилые помещения, и службы (илл. III-

²⁸⁷ После смерти в 1973 году последнего владельца, шестого графа Роузбери, поместье оказалось в очень шатком положении. Рой Стронг, директор музея Виктории и Альберта, вынашивал идею выкупить поместье в национальную собственность и сделать там филиал музея, посвящённый искусству XIX века, но его начинания разбились об отказ лейбористского правительства выделить на выкуп поместья два миллиона фунтов стерлингов. После нескольких лет переговоров, не увенчавшихся успехом, несмотря на многочисленные призывы в прессе сохранить Ментмор для нации, дусеприкачки были вынуждены выставить на аукцион всё движимое имущество поместья. Картины Гейнсборо, Рейнольдса и Буше, чиппендейловская мебель, немецкое серебро и лиможские эмали пошли с молотка. В 1978 году опустевшее здание было выкуплено благотворительным фондом Махариши Махеш Йоги – индийского гуру, создателя техники трансцендентальной медитации, в 1970-е годы стремительно набиравшей популярность по всему миру. Однако уже в 1997 году фонд Махариши выставил Ментмор на продажу, и спустя два года поместье было выкуплено сирийским инвестором Саймоном Халаби, намеревавшимся превратить Ментмор в единственный в мире шестизвездочный отель. В 2010 году Высший суд Лондона объявил Халаби банкротом; на данный момент Ментмор всё ещё находится в его собственности, но дальнейшая судьба дома остаётся туманной.

58); помещения по-прежнему сравнительно невелики по размерам, но в сравнении с Ментмором их существенно больше. В фасаде от Уоллатона сохраняется чёткая ордерная сетка, которую удаётся сочетать и с арочными окнами вместо традиционных для елизаветинской архитектуры прямоугольных окон во всю стену. Облик дома остаётся очень цельным, его не разрушают даже двухъярусный четырёхколонный портик, выделяющий крыльцо (илл. III-59), и двухъярусная восточная колоннада (илл. III-60) – оммаж памятникам французского классицизма и в особенности Лувру, ренессансные и псевдоренессансные формы которого сочетаются со строгим восточным фасадом Клода Перро. Вместо декоративных фронтонов и пинаклей башни увенчаны строгими классицистическими балюстрадами, хотя на фотографии 1951 года, иллюстрирующей статью Джилл Эллибоун в «Country Life», посвящённую постройкам Пэкстона для Ротшильдов, башни завершаются крышами характерной для французских шато формы (илл. III-61); видимо, эти крыши были утрачены при позднейших переделках. Таким образом, если в Ментморе Уоллатонхолл был скопирован практически полностью, до мельчайших деталей (за исключением главной башни, конечно), то в Шато де Феррье структура елизаветинского усадебного дома была творчески преобразована, приближена к французской архитектурной традиции. Тем не менее, Шато де Феррье всё же выбивается из контекста французской архитектуры эпохи Наполеона III, и ситуация становится гораздо яснее, если воспринимать его именно в сравнении с Ментмором, в контексте английского неелизаветинского стиля.

4.3. ФОРМИРОВАНИЕ НЕОЕЛИЗАВЕТИНСКОГО И НЕОЯКОВИАНСКОГО СТИЛЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭНТОНИ СЭЛВИНА И УИЛЬЯМА БЁРНА²⁸⁸

В 1830-е годы на первый план выдвигаются два новых имени, два молодых архитектора, чьи постройки сыграли решающую роль в его превращении неотюдоровского и неоелизаветинского стилей в одни из ведущих стилей викторианской архитектуры 1830-1840-х годов – Уильям Бёрн и Энтони Сэлвин. Уильям Бёрн свою карьеру начинал в Шотландии, учился у Роберта Смёрка, и его постройки 1820-х годов, уже разобранные нами ранее – такие как Карстэйрс-хаус, Милтон Локхарт или замок Блэйруан, – уже существенно ближе к неотюдоровскому стилю, чем современные им английские усадебные дома. В 1830-е годы стиль Бёрна существенно меняется; его практика в это время была невероятно обширна, и его клиенты знали, за чем обращались – за честной, добросовестной работой; «with no nonsense about him», и строил он точно такие же, без всяких нонсенсов, дома²⁸⁹. В это время он строит очень много замков, и его, наряду с Блором, можно по праву назвать одним из тех архитекторов, кто стоял у истоков шотландского баронского стиля. У себя на родине Бёрн был достаточно хорошо известен, более того, он был достаточно неплохо знаком с яковинской архитектурой – те же эркеры и «фламандские щипцы» активно использовались им в 1832 году при строительстве Мадрасского колледжа в университете Сент-Эндрюс.

Бёрн улучшил планировку семейного крыла и кабинета. У его крупных домов всегда есть отдельное крыло для семьи, проработана система родительских комнат на нижнем этаже и детских на верхнем. Кабинеты время от времени появлялись в позднегеоргианских домах, но, начиная с проектов Бёрна,

²⁸⁸ В данной главе используются материалы следующих публикаций диссертанта: Полунина Н. Д. Интерпретация английского Ренессанса в викторианской усадебной архитектуре: дис. ... магистра искусствоведения. Московский государственный университет, Москва, 2018.

²⁸⁹ Girouard M. The Victorian Country House. P. 33.

они стали неперенным элементом загородного дома. Он систематизировал службы, организовал помещения для дворецкого, экономки и кухарки (у всех – с собственным коридором), организовал спальни, детские и учебные комнаты с той же тщательностью и заботой. Как архитектор, он обеспечивал клиентам максимальный уровень уверенности и комфорта.

Творчество Сэлвина мы уже рассматривали достаточно подробно в разделе, посвящённом неотюдоровскому стилю, который был его излюбленным стилем на раннем этапе творчества; однако и в истории развития неоелизаветинского стиля он сыграл важнейшую роль. В 1830-е годы, как мы уже упоминали, Энтони Сэлвин принял участие в открытом конкурсе проектов нового здания Парламента и, несмотря на неудачу, был особо отмечен прессой.

На сохранившемся рисунке Сэлвина, показывающем перспективу со стороны Вестминстерского дворца (илл. III-62), показан огромный дворец, занимающий собой всю набережную; протяженная горизонталь уравнивается попарно расположенными башнями, массивными, квадратными в плане и увенчанными шпилями затейливой формы; причём изогнутая форма делает эти шпили слегка напоминающими тюдоровские куполообразные завершения. При том, что Сэлвин, как мы уже наблюдали в ходе нашего исследования, весьма трепетно относится к историческому первоисточнику, в данном случае он, скорее, создаёт некий фантазийный образ, призванный обобщить традиции английской архитектуры. Впрочем, нельзя сказать, что с этой задачей он справляется успешно: спроектированное Сэлвином здание, безусловно, не лишено необходимой для постройки такого статуса величественности и масштабности, но не создаёт эффекта узнавания, который позволил бы ассоциировать его со «старой доброй Англией», как полагалось по условиям конкурса. Благодаря пропорциям этажей и мерному ритму окон в сочетании с рустовкой углов создаётся впечатление, скорее, ренессансного палаццо, чем английской постройки, даже несмотря на попытки добавить на фасад тюдоровские эркеры.

Сэлвин активно использует фламандские щипцы, однако по-настоящему археологически точно елизаветинским можно назвать лишь часть здания, прилегающую к Вестминстерскому мосту, благодаря менее строгому ритму расположению окон и добавлению тонких башенок. Что же касается башен, являющихся наиболее примечательным элементом фасада, то подобрать им прямой аналог в британской архитектуре крайне сложно; Истлейк сравнивает их с башнями больницы Хериота в Эдинбурге²⁹⁰, однако эта аналогия, на наш взгляд, не является достаточно близкой (илл. III-63). Джилл Эллибоун приводит более близкий образец – замок архиепископа Майнцского в Ашаффенбурге, Бавария, построенный в 1605-1614 годах (илл. III-64)²⁹¹; знакомство с этим памятником, вероятно, произошло в 1836-37 годах, когда Сэлвин ездил в поездку по Германии по поручению Грегори Грегори. Однако, при всей схожести форм башен, эти два памятника кардинально различаются по композиции: Ашаффенбург представляет собой классический блок-каре, в то время как композиция здания Парламента в проекте Сэлвина гораздо более сложна. Фасады со стороны Эбингдон-стрит и Парламент-стрит (илл. III-65) выглядят ещё более эклектичными: рядом с капеллой святого Стефана Сэлвин предлагал восстановить старое здание Королевского суда; вход в Палату Лордов – отметить трёхарочной лоджией, напоминающей лоджию Хэтфилда; фасад же со стороны Парламент-стрит в проекте Сэлвина изобилует замковыми и неотюдоровскими элементами и оказывается стилистически близок Дому спикеров Палаты общин, перестроенному Джеймсом Уайеттом в начале XIX века.

Уильям Генри Лидс в своей статье в «Журнале архитектора», написанной под псевдонимом «Candidus» описывал проект Сэлвина язвительно, но не без некоторого восхищения его находчивостью: «...мистера Сэлвина вряд ли можно обвинить в том, что он раболепно подражает елизаветинской эпохе, и все же он, кажется, не слишком напрягал свое воображение ... <...> Его причуды и резвость, подобные резвости слона, склонны принимать в основном

²⁹⁰ Eastlake C. L. A history of the Gothic revival. P. 173.

²⁹¹ Allibone J. Anthony Salvin: Pioneer of Gothic Revival Architecture. P. 52.

экстравагантные и гротескные формы. Большинство людей, как я склонен думать, будут придерживаться мнения, что мистер Сэлвин устроил здесь архитектурную феерию. Тем не менее в этом есть что-то чрезвычайно живописное, привлекательное именно в своём безобразии». Не будучи типичным ни для неоелизаветинского стиля, ни для творчества самого Сэлвина (схожие мотивы появятся уже в поздний период его творчества, к примеру, в Торсби-холле), его проект Вестминстерского дворца, благодаря вызванному им резонансу, действительно стал важной вехой в истории неоелизаветинского стиля.

Здесь мы возвращаемся к усадебному дому, который уже начали разбирать в предыдущей главе, но остановились только на его предварительных проектах. Харлакстон Мэнор в равной мере является произведением Энтони Сэлвина и Уильяма Бёрна, и в карьере обоих стоит особняком. И Сэлвин, и Бёрн после Харлакстона много строили в неоелизаветинском стиле, однако ничего подобного Харлакстону у них в карьере больше не было.

В начале 1830-х Грегори Грегори возвращается в Харлакстон и ускоряет работу над проектом, и можно с уверенностью сказать, что именно в это время в проекте наметился поворот именно к елизаветинской тематике, а в качестве первоисточника и отправной точки был избран Бёрли-хаус. О том, что Сэлвин предпринял туда отдельную поездку именно в тот период, когда Харлакстон был на стадии проектирования, свидетельствуют его рисунки из Королевского института британских архитекторов, датируемые 1831 годом (илл. III-66). Именно из Бёрли был позаимствован принцип живописной группировки выступов фасада, башенок, эркеров, печных труб, сдвоенных и строенных колонн; при этом в сравнении с фасадами Мэмхеда и Морби фасад Харлакстона гораздо более сложный, многосоставный и пластически насыщенный. Влияние Бёрли очевидно прослеживается и в планировке: круглый двор-курдонёр предваряет главный фасад, и с левой стороны от курдонёра к зданию примыкают служебные корпуса (илл. III-67-68). Тем не менее, если для Бёрли, как и

для других построек елизаветинской эпохи, была характерна строгая симметрия во всём, то в Харлакстоне симметричен лишь главный фасад, а план, если сравнивать с тем же Бёрли, значительно усложнён. Сэлвин предложил Грегори очень остроумный план дома: он должен был располагаться у подножия холма, так, что уровень курдонёра входом и служебных двориков был существенно ниже, чем уровень сада (илл. III-69). Благодаря этому основные комнаты, расположенные на втором этаже относительно главного входа, имели прямой выход в сад, который благодаря своему расположению на склоне холма раскрывался перед окнами этого фасада во всём его великолепии (илл. III-70).

Ближе к 1830-м годам Грегори решает сделать облик своего дома более «яковинским» – об этом свидетельствует и статья Лоудона, в которой стиль здания определяется как «яковинский», а не «елизаветинский»²⁹², и более поздние акварели Сэлвина, написанные для мистера Грегори уже в 1830-е годы и представлявшие перспективу Харлакстона с четырёх сторон с учётом всех изменений (илл. III-71). В целом, если сравнивать этот проект Харлакстона с более ранним, можно заметить, что изменения коснулись прежде всего верхнего этажа – видимо, в связи с тем, что нижние этажи были уже к тому времени частично достроены. Вместо плоских перекрытий в доме были сделаны двускатные, над верхним этажом появились мансардные окна, крепостные зубцы башен заменены на купольные завершения, а силуэт дома был оживлён сгруппированными по несколько штук печными трубами и просто декоративными колоннами – подобные колонны есть и в Бёрли (илл. I-38). От сплошного остекления полукруглого центрального эркера отказались, добавили между этажами классические профилировки, а щипцовое завершение над эркером было заменено аркой (илл. III-72), повторяющей арку над эркером

²⁹² Loudon J. C. Notes on some Country Seats and Gardens in Staffordshire, and Middlesex, visited in May, 1840 // The Gardener's Magazine and Register of Rural and Domestic Improvement, Vol. 16. London: Longman, Rees, Orme, Brown and Green, 1840. pp. 329-337

Нортумберленд-хаус – лондонского особняка яковианской эпохи, разрушенного в 1874 году (илл. III-73).

В 1837-1838 годах в истории строительства Харлакстон-мэнора происходит крутой поворот: Энтони Сэлвин увольняется с поста главного архитектора. Доподлинно неизвестно, что было причиной размолвки Сэлвина и мистера Грегори, но предполагается, что именно в это время мистер Грегори увлёкся архитектурой барокко, а Сэлвин был резко против добавления в проект барочных деталей²⁹³. При этом Сэлвин всё-таки внёс в проект некоторые изменения в барочном духе и совершил в 1835-36 годах поездку в Мюнхен и Нюрнберг, где посетил множество барочных церквей. Однако, видимо, в 1837 году какая-то из инициатив мистера Грегори переполнила чашу терпения изначально не склонного к конфликтам Сэлвина настолько, что он окончательно покинул пост архитектора Харлакстон-мэнора.

В течение короткого периода после увольнения Сэлвина мистер Грегори консультировался с Эдвардом Блором. Библиограф Томас Дибдин в 1838 году писал: «Мистер Грегори – сам себе архитектор, что большая редкость, и досконально разбирается в своём деле... <...> Сейчас, как и ранее, мистер Блор нашёптывает ему на ухо»²⁹⁴. Однако уже в конце 1838 года новый главный архитектор был найден: им оказался Уильям Бёрн, для которого Харлакстон-мэнор стал первым заказом вне родной Шотландии. При этом есть предположения, что Грегори Грегори в большей степени взаимодействовал не столько с самим Бёрном, сколько с Дэвидом Брайсом, который с 1825 года был учеником Бёрна, а с 1841 года – многолетним соавтором и деловым партнёром²⁹⁵.

²⁹³ Wainwright C. The interiors at Harlaxton // Harlaxton Manor. Peterborough: Jarrold Publishing, 2000. p. 16-19

²⁹⁴ Dibdin T. F. A Bibliographical, Antiquarian and Picturesque Tour in the Northern Counties of England and in Scotland, Vol.1. London: C. Richards, 1838. P. 62.

²⁹⁵ Wainwright C. The interiors at Harlaxton // Harlaxton Manor. Peterborough: Jarrold Publishing, 2000. p. 16-19

Бёрн и Брайс внесли свои коррективы в изначальный проект Сэлвина – изменили щипцы, сделав их формы более разнообразными, пристроили дополнительные объёмы, усложнили скульптурный декор, – но в целом достаточно бережно отнеслись к тому, что было построено до них. Пустые простенки были заполнены рельефами и нишами (возможно, изначально в них располагались скульптуры из коллекции Грегори, которые позднее были проданы наследниками), изменились форма и количество мансардных окон и, главное, с левой стороны было пристроено длинное одноэтажное крыло. Вновь были изменены въездные ворота – вместо однопролётной арки, которую проектировал Сэлвин, возвели два массивных пилона, украшенных огромными волютами, круглыми и квадратными окошками посередине и сложно сгруппированными пилястрами по углам (илл. III-74). Кроме того, Бёрн и Брайс построили новые трёх- и четырёхэтажные служебные корпуса, как раз-таки в тюдоровском стиле, более сдержанные, чем дом (илл. III-75), и пристроили с юга не предусмотренную в проекте Сэлвина большую одноэтажную теплицу (илл. III-76), в которой Грегори планировал выращивать экзотические растения из Австралии и с Капского полуострова, а также орхидеи²⁹⁶.

К маю 1840 года, когда строящийся дом посетил Лоудон, большая часть коммуникаций в доме была уже проложена, и Лоудон в своей статье даёт подробное описание всех удобств Харлакстон-мэнора, что позволяет нам составить представление о ранневикторианском понимании комфортного дома, обустроенного по последнему слову техники и моды. В Харлакстоне к этому времени уже была проведена канализация, дом был обеспечен горячей и холодной водой, а в будущей теплице были проложены трубы с проточной горячей водой, чтобы поддерживать в ней постоянную температуру. Лоудон восхищается тем, что все части дома хорошо освещены (что на самом деле неуди-

²⁹⁶ Loudon J. C. Notes on some Country Seats and Gardens in Staffordshire, and Middlesex, visited in May, 1840 // *The Gardener's Magazine and Register of Rural and Domestic Improvement*, Vol. 16. Longman, Rees, Orme, Brown and Green, 1840. pp. 329-337.

вительно, так как для елизаветинских и яковинских домов тоже были характерны огромные окна, но, тем не менее, весьма существенно для жизни в эпоху свечного освещения), что провода к колокольчикам для слуг расположены очень удобно и починить их не составит труда, и что для чистки дымоходов не придётся нанимать мальчиков-трубочистов, так как они достаточно широки, чтобы с ними мог справиться взрослый мужчина. Отдельной похвалы удостоилась передовая для того времени система стирки льняного белья: «Доставка того, что мы называем отходами (имеется в виду содержимое ночных горшков), в подземную дренажную систему через трубы, находящиеся в комнатах горничных на каждом этаже, практиковалась уже давно; но схожий способ доставки льняного белья, насколько мы знаем, прежде практиковался лишь в госпиталях и лазаретах. Всё, что нужно – это вертикальная труба из спальни в комнату прачки, которая могла быть проложена в стене или даже внутри платяного шкафа. Остальное очевидно». Кроме того, в доме была даже собственная железная дорога – маленькие вагончики перевозили уголь на верхний этаж дома из хранилища, расположенного на холме, по специально построенному для этой цели виадуку с тоннелем внутри²⁹⁷.

Оформление интерьеров Харлакстон-мэнора, скорее всего, было начато не раньше 1837 года. Лоудон об интерьерах практически не говорит, либо говорит в будущем времени, из чего можно судить, что с 1837 по 1840 годы работы по внутренней отделке дома далеко не продвинулись – возможно, процесс затормозился из-за смены архитекторов. Сэлвину с большой вероятностью принадлежит авторство проекта ансамбля парадных помещений Харлакстона: фойе и лестниц первого этажа, ведущих в Большой зал, а также Кедровой лестницы (вопреки предположениям, что автором грандиозного замысла Кедровой лестницы мог быть сам Грегори Грегори, Джилл Эллибоун утвер-

²⁹⁷ Loudon J. C. Notes on some Country Seats and Gardens in Staffordshire, and Middlesex, visited in May, 1840 // *The Gardener's Magazine and Register of Rural and Domestic Improvement*, Vol. 16. London: Longman, Rees, Orme, Brown and Green, 1840. pp. 329-337

ждает, что это невозможно, потому что лестницу такого масштаба и такой инженерной сложности не под силу спроектировать любителю)²⁹⁸. Источником вдохновения для Большого зала Харлакстона, очевидно, стал яковианский Большой зал в поместье Одли Энд, Эссекс (илл. III-77); однако Сэлвин не столько скопировал, сколько творчески преобразовал идею. Лепной кессонированный потолок был сделан гораздо более затейливым, чем в Одли Энд, деревянные балки были украшены резьбой (илл. III-78), а в консолях были помещены по-маньеристски изогнутые фигуры атлантов, причём, что любопытно, сами фигуры были сделаны из дерева, но выкрашены затем под мрамор, так, что издали принять их за мраморные было очень просто (илл. III-79). Традиционные элементы елизаветинских Большого залов – арочная перегородка с галереей для музыкантов и декоративное панно над камином – были выполнены из анкастерского известняка (илл. III-80), он же был использован в отделке лестницы первого этажа и фойе.

Из комнат к ярко выраженному неоелизаветинскому стилю можно также отнести парадную столовую (илл. III-81), наиболее яркой деталью убранства которой является богатая гипсовая декорация потолочной лепнины, представляющая собой преимущественно ленточный орнамент. Так как большая часть мебели и коллекции Харлакстона была распродана на аукционе родственниками Грегори Грегори вскоре после его смерти, единственным примечательным объектом в комнате, помимо отделки стен и потолков, остаётся камин, облицованный красновато-розовым мрамором. Его декорация сравнительно скромна, особенно в сочетании с очень густой декорацией потолка, и выстраивается в ясную ордерную систему, что отсылает к яковианским каминам Максимилиана Колта. Ярким акцентом являются чёрные спаренные гранитные колонны, которые были вывезены из церкви св. Вальтруды в Монсе, Бельгия²⁹⁹; при этом сам мотив чёрных колонн в декорации камина вызывает в памяти конкретные елизаветинские и яковианские памятники, где этот мотив тоже

²⁹⁸ Allibone J. Anthony Salvin: Pioneer of Gothic Revival Architecture. P. 49.

²⁹⁹ Girouard M. Harlaxton Manor. Harlaxton Manor. Peterborough: Jarrold Publishing, 2000. p. 3-11

присутствует – камин в Длинных галереях усадебных домов Хардик-холл и Хэтфилд-хаус (илл. III-82-83). Тот факт, что столь конкретная информация о происхождении колонн дошла до наших дней, а информация, позволившая бы нам атрибутировать авторство интерьеров – нет, лишний раз показывает фрагментарность тех сведений об этом доме, которыми мы на данный момент обладаем. Впрочем, вид интерьеров другого усадебного дома работы Уильяма Бёрна – Стоук-Рочфорда – позволяет снять вопрос об авторстве парадной столовой Харлакстона хотя бы на уровне гипотезы, так как при сравнении этих помещений обнаруживается неоспоримое сходство и в орнаментике, и в подходе к декорации интерьера (илл. III-84).

Наиболее своеобразным помещением в Харлакстоне по праву может считаться Кедровая лестница (илл. III-85); можно с полной уверенностью сказать, что аналогов ансамблю Кедровой лестницы не найти ни в елизаветинской архитектуре, ни в викторианской. Тёмные балюстрады, балки и поддерживающие их атланты из кедрового дерева (по предположению, высказанному М. А. Лопуховой на конференции «Лазаревские чтения-2022», они могли быть скопированы с увражей Вредемана де Вриса из сборника «Кариатиды», состоящего из семнадцати гравюр и выпущенного в Антверпене в 1565 году (илл. III-86)³⁰⁰) выглядят внизу тяжело и громоздко, но по мере подъема наверх деревянный декор сменяется не менее богатым, но уже более светлым лепным (илл. III-87). Гипсовая лепнина была выполнена либо мастерами, нанятыми Сэлвином в Баварии, либо (исследователи всё-таки склоняются к этой версии³⁰¹) лондонской семейной фирмой Фрэнсиса (Франциско) Бернаскони, той самой, которую в «Истинных принципах» так резко осуждал Пьюджин³⁰². Так

³⁰⁰ Vredeman de Vries H. Caryatidum sive Athlantidum multiformium ad quemlibet Architecturae ordinem accomodatorum Cent. I. 1597. Plate III.

³⁰¹ Beard G. The Stucco at Harlaxton // Harlaxton Manor. Peterborough: Jarrold Publishing, 2000. p. 16-19.

³⁰² Пьюджин Огастес Уэлби. Истинные принципы остроконечной, или христианской архитектуры // Вестник ПСТГУ, 2012. С. 161.

как никакой информации о процессе строительства Кедровой лестницы не сохранилось, авторство Сэлвина всё же не является до конца доказанным, и очень велика вероятность того, что изначальный замысел Сэлвина мог быть существенно изменён по желанию Грегори Грегори, особенно после того, как Сэлвин покинул свой пост.

Скорее всего, уже под руководством Бёрна и Брайса были оформлены Аванзал, Золотой зал и Длинная галерея (илл. III-88-90), где лепной декор выполнен в «стиле Людовика Пятнадцатого» (при том, что Длинная галерея изначально предполагалась как часть елизаветинского ансамбля парадных помещений). Сам Грегори в 1849 году уже переселился в Харлакстон и уже оттуда руководил последними отделочными работами; к тому времени он уже сильно страдал от подагры, ему было трудно ходить, поэтому он, фактически, помимо спальни использовал только две комнаты – Малую гостиную (Утреннюю комнату) и Малую столовую. Элементы необарокко в них адаптированы к викторианским понятиям о комфорте настолько, насколько это возможно, и комнаты были сделаны по последнему слову техники: маленький механический лифт в углу и окно из специального розового стекла, предохраняющего от солнечных лучей (илл. III-91). В целом же те изменения, которые были внесены Бёрном и Брайсом в архитектуру Харлакстон-мэнора, в большей степени отражают не столько творческую манеру архитекторов, сколько вкусы и предпочтения мистера Грегори, которым Бёрн и Брайс старательно следовали. Что касается самого Бёрна, то его стиль и подход гораздо более красноречиво отражает усадебный дом Стоук-Рочфорд, который находится совсем недалеко от Харлакстон-мэнора – в девяти километрах от города Грантэм.

Сложность структуры и грандиозность масштабов роднит этот усадебный дом с Харлакстоном, однако если очевидным образцом для Харлакстона являлся Бёрли-хаус, то при строительстве Стоук-Рочфорд-холла Бёрн опирался одновременно на тюдоровские и раннеелизаветинские памятники, откуда им была позаимствована форма щипцов, и на яковианские памятники,

откуда были взяты, прежде всего, квадратные в плане башни и рисунок балюстрад (илл. III-92). Так же, как и в Харлакстоне, в Стоук-Рочфорде над входом находится круглый эркер, напоминающий эркер Нортумберленд-хаус; его, в свою очередь, увенчивает затейливый фламандский фронтон с часами, который своей формой одновременно напоминает фронтоны фламандских городских домов, щипцы с обелисками в Уоллатон-холле и фасады барочных иезуитских церквей. При этом Бёрн остаётся в традициях «живописного» направления – использует многочисленные щипцы и башни, чтобы создать разнообразный силуэт, и отказывается от характерной для елизаветинской и яковианской архитектуры симметрии в планировке, благодаря чему с разных ракурсов дом воспринимается по-разному, и наиболее эффектно – с угла, со стороны оранжереи; с этого ракурса выстраивается гармоничная пирамидальная композиция (илл. III-93).

В сравнении с Харлакстоном Стоук-Рочфорд может произвести впечатление сухой, увражной постройки, однако в интерьере он отличается достаточно богатой декорацией, которая, хоть и уступает богатству декорации Харлакстон-мэнора, вполне превосходит другие постройки Сэлвина. Бёрн воссоздаёт в Стоук-Рочфорде именно облик усадебного дома рубежа XVI-XVII веков, и наиболее ярким элементом декорации в немногочисленных сохранившихся интерьерах является усреднённый яковианский ленточный орнамент (илл. III-84) – в качестве наиболее близкого образца можно привести гипсовую декорацию позднеяковианского лондонского особняка Бостон-мэнор-хаус (Boston Manor House, 1620-е гг., илл. III-94), в которой найден гармоничный баланс между прихотливостью ленточного орнамента и серлианской геометричностью. Интересна трактовка камина в столовой, который, как и камин в Харлакстоне, выполнен из анкастерского известняка (илл. III-95): на панно над камином словно наложен трёхлепестковый фламандский щипец, и укрупнённые формы с барочными раскреповками отсылают, скорее, к фасадной декорации яковианских домов, чем к оригинальным яковианским каминам.

Дальнейшие постройки Бёрна также отличаются сдержанностью, лаконичностью и типизированностью. Ясная и легко читаемая структура здания, где во главу угла поставлен прежде всего комфорт заказчика, сочетается со столь же ясным декором, который оживляет сравнительно небольшой набор запоминающихся деталей, и оригинальность никогда не превышает меру джентльменской благопристойности. Так, в усадебном доме Макросс (Muckross House, 1843, илл. III-96) треугольные щипцы по всему зданию, и в особенности – над тремя одинаковыми, полностью остеклёнными эркерами главного фасада, оживляются небольшими уголками посередине. В Сэндон-холле (Sandon Hall, 1852, илл. III-97) отчасти адаптирована композиция Харлакстона, но в сильно упрощённом виде и с добавлением классических деталей, таких, как рустованные углы и муфтированный тосканский портик над входом; трёхлепестковая форма щипцов явно отсылает к таким яковинским домам, как Бликлинг-холл или Эйпторп-холл, а две возвышающихся над входом восьмигранных башни с куполами в данном случае и по пропорциям, и по композиции восходят к восьмигранным башням Бёрли-хауса. Одна из самых поздних усадебных построек Бёрна – Линфорд-холл – носит уже конкретно яковинский характер (илл. III-98): дом облицован кирпичом, а не камнем, как все упомянутые ранее постройки, и образцом для него послужили прежде всего такие дома, как Бликлинг-холл и Кру-холл, однако Бёрн в данном случае явно превзошёл оригиналы по количеству использованных французских и фламандских маньеристических деталей.

Поздние постройки Бёрна и Сэлвина, выполненные в неоелизаветинском стиле – это внушительные усадебные дома для крупных землевладельцев, то есть, они относятся к той же типологии, что и самые знаменитые из домов елизаветинского времени; во многом этим объясняется и выбор именно елизаветинского стиля. Среди поздних построек Сэлвина к неоелизаветинскому и неояковинскому стилю относятся Кил-холл и Торсби-холл. Собственно, Кил-холл сам по себе изначально был усадебным домом XVI века,

однако, когда в XIX веке по инициативе его владельца, Ральфа Снейда, была начата его перестройка, выяснилось, что многие конструкции очень сильно повреждены, и в итоге дом был, по сути, перестроен заново. Планировка дома во многом продиктована сохранившимися фундаментами XVI века. Дом имеет П-образную планировку (илл. III-99) и состоит из L-образного основного блока и примыкающего к углу корпуса, использующего сейчас как столовая; на углу двух крыльев располагается квадратная в плане лестничная башня. Выгодно использован рельеф участка: въездной двор ниже по уровню, чем сад, благодаря чему у подвального этажа есть воздух и освещение, а жилые помещения открываются прямо на террасы сада. Уильям Несфилд, в частности, отмечал именно Кил-холл как пример весьма разумного использования имеющегося рельефа³⁰³. Набор жилых комнат и их планировка отражают холостяцкий образ жизни Снейда: они предназначены для него самого и для приёма гостей-мужчин. Входная дверь вела к перегородке-экрану, который, как и во многих домах XVI века, разделял Большой зал, располагающийся с левой стороны, и остальные жилые помещения (студия, гостиная, комната для курения, бильярдная и др., – в общем, исключительно холостяцкие комнаты), располагающиеся с правой стороны.

Кил-холл построен из местного красного и бежевого известняка, т. е. тут уже появляется высоковикторианская полихромность. Яковианские щипцы сложной формы на разных крыльях и фасадах заметно различаются; наиболее уникальной является форма щипцов на юго-восточном фасаде, скопированная с формы щипцов старого дома – среди других памятников позднеелизаветинского и яковианского времени такой форме нет аналогов (илл. III-100). Ризалиты, увенчанные этими щипцами, фланкируют трёхарочную лоджию из бежевого известняка, и это, так же, как и использование угловой рустовки, вполне отражает особенности английской архитектуры конца XVI-начала

³⁰³ Allibone J. Anthony Salvin: Pioneer of Gothic Revival Architecture. P. 87.

XVII веков, с активным проникновением в неё итальянских и фламандских тенденций.

Вероятно, именно по рекомендации Снейда Сэлвин получил заказ на строительство Торсби-холла – последнего крупного усадебного дома в его карьере – для Сиднея Пьерпойнта, третьего графа Мэнверса. Пьерпойнт унаследовал построенный в 1767 году классический трёхэтажный дом с ионическим портиком, который уже даже для своего времени выглядел несколько устаревшим, и графу, с его положением в обществе и годовым доходом в 50 000 фунтов, такой дом, естественно, уже не подходил. Планирование строительства началось в 1863 году, и выбор Сэлвина в качестве архитектора в это время (когда гремят уже совершенно другие имена – Скотт, Уотерхаус, Бёрджес), уже считается достаточно консервативным, так же, как и стиль, который был Сэлвином предложен – внимательный, скупулёзный, археологически точный яковианский стиль, к тому времени уже несколько вытесненный высоковикторианской готикой. Буквально в двенадцати милях к югу от Торсби находился Келхэм-холл, воплощение нового стиля, строительство которого завершилось в 1862 году.

На Сэлвина в 1860-е годы не слишком повлияли ни «мужественная» высоковикторианская неоготика с её полихромностью и фактурностью, ни стиль Несфилда и Шоу, который будет разобран в следующей главе (при том, что и Несфилд, и Шоу работали в его офисе некоторое время). Торсби-холл производит впечатление усадебного дома, которого совершенно не коснулись новшества своего времени; Сэлвин предпочитал придерживаться наработок и схем, выработанных им самим, даже если время, когда они были на пике популярности, прошло двадцать-тридцать лет назад. Торсби-холл во многом схож с Харлакстоном, и главное, что объединяет эти два усадебных дома – это масштаб; однако если Харлакстон для своего времени был памятником исключительным по свежести и оригинальности, то Торсби-холл всё же несколько вторичен. Строительство, начатое в 1864 году, тем не менее, получилось

весьма дорогим: дом обошёлся лорду Мэнверсу примерно в 171 тысячу фунтов, конюшни, возведённые в 1873-77 годах – чуть менее чем в 28 тысяч фунтов³⁰⁴.

Вновь используется тот же приём, что и в Кил-холле: уровень въездного двора-курдонёра ниже, чем уровень сада, благодаря чему центральный фасад, в котором доминируют вертикали башен, кажется ещё более высоким и устремлённым вверх благодаря наличию дополнительного подвального этажа (илл. III-101). Так же, как и в ряде более ранних построек Сэлвина, из вестибюля с невысоким потолком лестница ведёт к перегородке, отделяющей от остальных помещений Большой зал – грандиозный, трёхэтажный, окружённый аркадами (илл. III-102). Контраст между теснотой одних помещений и простором и масштабом других создаёт почти театральный эффект. На первом этаже располагаются жилые помещения для семьи лорда Мэнверса, на втором – парадные спальни.

Сэлвин не делает композицию Торсби-холла полностью симметричным, но добивается осторожного баланса между отличающимися друг от друга ризалитами, фланкирующим центральную башню главного фасада, или разными по форме эркерами на садовом фасаде (илл. III-103). В Торсби классических деталей больше, чем в Харлакстоне; в оформлении садового фасада используется рустовка углов, так же, как и в Кил-холле, а приземистые, монументальные башенные объёмы играют роль ризалитов. Яковианский стиль в Торсби-холле менее ярко выражен, чем в Харлакстоне или даже в Кил-холле; монументальность кубических форм роднит Торсби-холл с другим памятником неоелизаветинского 1860-х – Бирвуд-хаусом, построенном Робертом Керром; и при том, что в Торсби-холле в значительной степени присутствует самоцитирование и следование старым наработкам, Сэлвин всё же со свойственной ему аккуратностью вводит классические детали, и это сближает Торсби-холл

³⁰⁴ Allibone J. Anthony Salvin: Pioneer of Gothic Revival Architecture. P. 88.

с памятниками «англо-итальянского» стиля Чарльза Бэрри, тоже к тому времени несколько утратившего свою актуальность.

Подводя итог, на основании всего изученного материала можно сделать вывод, что в 1820-40-е годы развитие стилей идёт, главным образом, по пути глубокого изучения, археологически точного копирования, выделения и разделения. В творчестве Эдварда Блора и Энтони Сэлвина неотюдоровский стиль оформляется в очень конкретную и понятную (и благодаря этому – легко воспроизводимую) схему, которая в то же время достаточно легко адаптируется под нужды конкретного владельца. В это же время в отдельную линию выделяется стиль, опирающийся уже на постройки позднеелизаветинского и яковианского времени – всё ещё спорным остаётся вопрос, можно ли обозначить этот стиль предложенным в 1933 году Джоном Бетчеманом термином «Jacobethan» – «словом-бумажником», составленным из обозначений елизаветинской и яковианской эпох. Чарльз Бэрри вырабатывает свою, в большей степени тяготеющую к ренессансу, «англо-итальянскую» линию, которая окажется не настолько распространённой и живучей, как стили «Тюдор» или «Jacobethan», но, тем не менее, также даст свои плоды. Так или иначе, ранневикторианское время – это время расцвета разнообразных «археологически точных» стилей, основанных на национальной архитектуре разных эпох; впоследствии ситуация усложнится, и уже в высоковикторианское время из этого бесконечного многообразия возникнут уже другие направления, в основу которых уже ляжет не столько принцип копирования, сколько принцип стилистического синтеза. Именно эти процессы и будут рассмотрены в следующей главе.

ГЛАВА 5. «СТАРОАНГЛИЙСКИЙ СТИЛЬ» В АРХИТЕКТУРЕ ВЫСОКОВИКТОРИАНСКОГО И ПОЗДНЕВИКТОРИАНСКОГО ВРЕМЕНИ

В случае с высоковикторианским и поздневикторианским периодом исследовательская трудность состоит в том, что уже невозможно строго придерживаться ни хронологического, ни стилистического принципа, так как картина усложняется и перестаёт быть хоть сколько-нибудь линейной. Поздневикторианскую архитектуру можно отделить от высоковикторианской по ряду специфических черт, которые она приобретает в это время (поздневикторианская архитектура более лаконична, компактна и демократична, по крайней мере, внешне, и, кроме того, отличается совершенно иным уровнем технической оснащённости), однако разговор о развитии стилей в поздневикторианской архитектуре невозможен без постоянного возвращения к истокам, которые были заложены в высоковикторианское время, хоть и не столь сильно выделялись на фоне яркого расцвета рёскинианской неоготики. Таким образом, строгое разделение архитектуры второй половины века на высоковикторианскую и поздневикторианскую препятствует рассмотрению основных стилистических явлений во всей их целостности.

В то же время, выделение отдельных стилистических тенденций или принцип персоналий тоже нельзя считать в данной ситуации универсальным решением. Безусловно, в архитектуре второй половины века всё большую роль начинает играть индивидуальный подход конкретного архитектора. Схожие общие идеи в творчестве разных архитекторов могут трактоваться по-разному, сопровождаясь выработкой собственных индивидуальных стилистических схем. Принцип персоналий и выделения отдельных тенденций использует Марк Жируар, столкнувшись с аналогичной задачей – дать архитектуре второй половины века более или менее цельную характеристику. Схожим образом поступает и М. В. Соколова, придерживаясь, однако, не столько принципа пер-

соналий, а принцип выделения отдельных стилистических направлений, таких, как «сельский стиль» или «стиль королевы Анны». Однако нам подобные методы разделения не вполне подходит, так как задача нашего исследования несколько иная. В поле рассмотрения вышеупомянутых исследователей находилась и неоготика, и неоклассические тенденции, и «стиль королевы Анны»; наша же задача – проследить судьбу конкретных тенденций, их смешение, размывание и преобразование в архитектуре второй половины XIX века. Рассеивая внимание на отдельные сюжеты, мы рискуем упустить из виду многочисленные и сложные сквозные связи между разными направлениями, которые для нашего исследования очень важны. Соответственно, необходимо сформировать некий синтетический подход, который учёл бы и хронологию, и исторический контекст, и отдельные тенденции – по крайней мере, ведущие, – и отдельных личностей, чей масштаб был настолько велик, что выделяют даже целые стилистические направления, носящие их имя.

Данная глава диссертации разделена на три крупных раздела, и принцип их построения можно назвать хронологическим с некоторой долей условности, так как даты постройки упомянутых в них памятников будут неоднократно пересекаться. В первом разделе рассматривается общая стилистическая картина высоковикторианской архитектуры, и главным теоретическим источником для неё является труд Роберта Керра «Дом джентльмена», весьма наглядно характеризующий представления своего времени об основных принципах усадебного строительства и требованиях к качественной усадебной архитектуре. Второй раздел посвящен ключевому процессу последней трети XIX века – формированию «Old English Style» как целостного явления, и творчеству Уильяма Эдена Несфилда и Ричарда Нормана Шоу, которое наилучшим образом иллюстрирует этот процесс. В третьем разделе прослеживается судьба всех разобранных нами стилей уже в последней трети XIX века; её можно условно разделить на две части, однако мы не стали дополнительно разбивать эту подглаву, чтобы не утратить целостность повествования, так все

процессы, рассмотренные в ней, развиваются в одном и том же историческом контексте. В первой части основным предметом рассмотрения являются поздние варианты неоелизаветинского и неояковинского стилей, нашедшие своё выражение в творчестве Генри Клаттона и Джорджа Деви. Во второй части мы рассматриваем новый стиль, снискавший в поздневикторианское время огромную популярность – «сельский», или «фахверковый» стиль, придавший новый характер дискурсу о «староанглийских» мотивах в архитектуре. Стэнден-хаус, поздняя постройка Филипа Уэбба, относящаяся к 1890-м годам, прозвучит финальным аккордом в повествовании и станет своеобразным подведением итогов развития «староанглийской» линии в архитектуре второй половины XIX века.

5.1. «СТАРОАНГЛИЙСКАЯ» АРХИТЕКТУРА ВЫСОКОВИКТОРИАНСКОГО ВРЕМЕНИ

1850-е годы стали поворотным моментом для викторианской архитектуры. С этого момента уже нельзя говорить о последовательном развитии «староанглийских стилей»; их эволюция в это время – это достаточно сложный и многоплановый процесс, разворачивающийся на фоне заметных изменений и в общественном вкусе викторианского времени, и в обществе в целом. В этом процессе изменения вкусов и пересмотра эстетических ценностей сложно переоценить роль критика и эссеиста Джона Рёскина, чьи сочинения, в частности, «Семь светочей архитектуры» и «Камни Венеции», оказали огромное влияние на целое поколение британских архитекторов. Одной из его заслуг была популяризация итальянского средневековья и ранней готики, которую он считал стилем, позволяющим наилучшим образом воплотить принципы хорошей, качественной, прочной, красивой, честной в отношении к материалу, христианской (что немаловажно, учитывая то, какую огромную роль для викторианского общества играла христианская этика в целом) архитектуры. Во многом под его влиянием в высоковикторианскую эпоху архитекторы стали чаще обращаться именно к ранней готике, а не к позднеготическим, тюдоровским и елизаветинским памятникам, что было популярно в ранневикторианское время.

Этот процесс происходил на фоне усиления роли религии в викторианском обществе, что во многом было связано с деятельностью Высокой церкви и Оксфордского движения³⁰⁵. Религиозная жизнь высоковикторианского времени была необыкновенно бурной – многообразие различных религиозных течений и идей, продолжение начатого трактарианцами в 1840-е годы процесса

³⁰⁵ С 1851 по 1875 годы было построено 2438 церквей, количество священников увеличилось с 14000 в 1841 году до 24000 в 1875 году. Кроме того, ещё в 1820 году был снят ряд ограничений, наложенных на методистов и католиков, в том числе и на представительство в общественных учреждениях и степени в университетах.

возрождения ритуалов, которые были забыты с XVI-XVII веков, сближение некоторых течений с католичеством; в искусстве – возвращение роли религиозного образного начала. В архитектуре это выразилось в определённой «реабилитации» неоготики, которая постепенно теряет свою резко католическую коннотацию (особенно после смерти Огастеса Пьюджина), и это способствует её популярности. Генри Расселл Хичкок в качестве первого памятника, который можно отнести к высоковикторианской неоготике, выдвигает лондонскую церковь Всех святых на Маргарет-стрит, построенную Уильямом Баттерфилдом в 1850-59 годах³⁰⁶. Эта церковь разительно отличалась от ранневикторианских церквей, выдержанных в археологически точном стиле Пьюджина. Традиционная полихромность кирпичной кладки была возведена в абсолют, а плоскость стены не разбивалась ничем, кроме весьма умеренного количества стрельчатых арок, выдержанных в строгих пропорциях ранней французской готики, восхваляемых Рёскином в «Семи светочах». Церковь Всех святых производила впечатление мощи и даже брутальности, не столь свойственное готическим постройкам ранневикторианского времени, и не случайно занимает ключевое место в истории викторианской архитектуры.

На примере церкви Всех святых на Маргарет-стрит мы видим, что особую важность в высоковикторианской архитектуре начинают приобретать текстура, цвет, существенно пересматривается взгляд на композицию и на наследие живописной традиции. Важной эстетической категорией, во многом определившей облик зданий этого времени, становится «мужественность» (согласно переводу М. В. Соколовой³⁰⁷), или «маскулинность» («muscularity»). «Мужественность» является определяющим понятием, отражающим высоковикторианское представление об идеале Английского Джентльмена (цитируя

³⁰⁶ Hitchcock H.-R. Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries. P. 174

³⁰⁷ Соколова М. В. Усадебный дом эпохи high victorian как зеркало новых тенденций в общественной жизни Англии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА (старое название Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ), 2014, т. 2. С. 85–95.

Теннисона: «great broad-shoulder'd genial Englishman» – «крупный, широкоплечий, истинный англичанин») ³⁰⁸. В архитектуре эта «мужественность» нашла своё выражение в стремлении придать архитектуре более мощный характер, в том числе и путём последовательного введения в неё готических элементов и одновременно с этим избавления от каменного кружева поздней готики, путём усиления внимания к поверхности стены, к её текстуре и материалам облицовки, крупных геометрических форм и формализованного орнамента. Лидерами этого «раннеготического» направления стали Джордж Гилберт Скотт и Уильям Бёрджес. Эстетическим ориентиром и примером для подражания становится итальянская готика, а также французская ранняя готика – именно её превозносил в «Семи светочах архитектуры» Джон Рёскин, осуждая, в противовес ей, «архитектурный обман» позднеготического каменного кружева ³⁰⁹. При этом следование именно английским архитектурным образцам перестаёт быть обязательным; поиски «английскости» перемещаются из области архитектурных стилей в область общественных представлений и общих культурно-философских идей.

В итоге уже к рубежу 1850-60-х годов можно говорить о выработке определённой новой стилистической схемы «высоковикторианской готики» – «High Victorian Gothic», основанной именно на рёскинианских идеях. Живописный силуэт, использование стрельчатой арки и полихромной полосатой кладки из кирпича и камня, понятие «мужественности» легли в основу новой эстетики. Отношение же к архитектуре поздней готики, и уж тем более к архитектуре тюдоровского и елизаветинского времени, переломного и переходного во всех смыслах, в обществе постепенно менялось. Измельчённость декорации в архитектуре первой половины XIX века, вдохновлённая поздней готикой, осуждается как «женоподобная»: в заметке «Building News» за 1864 год Вестминстерский дворец Чарльза Бэрри назван «женоподобным до крайней

³⁰⁸ Tennyson A. The Princess [] // The Other Pages. URL: <https://www.theotherpages.org/poems/tenny15.html> (дата обращения: 5.03.2021)

³⁰⁹ Рёскин Д. Семь светочей архитектуры, Азбука-классика: Санкт-Петербург, 2007. С. 91.

степени»³¹⁰. Тюдоровская и елизаветинская архитектура же провозглашаются просто лишёнными красоты: уже в 1870-е годы Чарльз Истлейк считал безнадежно устаревшим мнение о том, что вершиной готического стиля является капелла Королевского колледжа, восхищение подобными памятниками называл «мальчишеским»³¹¹, а архитектуру тюдоровского времени вполне откровенно называл безобразной³¹², совпадая, как ни парадоксально, с Огастесом Пьюджином в этой оценке.

При этом отказ от тюдоровской или елизаветинской декорации вовсе не обязан был сопровождаться отказом от тех очевидных практических плюсов, которые предоставляли заказчику «староанглийские стили». Неотюдоровские и неелизаветинские дома были по меркам своего времени весьма удобным для жизни, и характерные для них планировочные принципы продолжали применяться и в высоковикторианское время – в некоторых случаях в отрыве от стиля. На елизаветинскую по своей сути структуру дома могли наложить сетку готической декорации, и не обязательно перпендикулярную. Наглядный пример такого сочетания представляет собой Найтшейес-корт (Knightshayes Court) близ Тивертон, Девоншир, построенный в 1869-74 годах Уильямом Бёрджесом, одним из самых успешных и известных архитекторов высоковикторианской эпохи – по словам Джозефа Мордаунта-Крука, «он был самым блестящим истолкователем викторианской мечты. Пьюджин постиг эту мечту; Росетти и Берн-Джонс воплотили её в красках; Теннисон пел ей хвалу; Рёскин и Моррис превратили её в философию; но только Бёрджес построил её»³¹³.

Найтшейес-корт был построен по заказу Джона Хиткот-Амори, владельца кружевной мануфактуры, политика, представителя Либеральной партии и члена парламента от Тивертон, получившего титул баронета Хиткот-Амори в 1874 году. Взаимоотношения между баронетом и Бёрджесом отнюдь

³¹⁰ Girouard M. *The Victorian Country House*. P. 56.

³¹¹ Eastlake C. L. *A history of the Gothic revival*. P. 91.

³¹² *Ibid.* P. 277.

³¹³ Mordaunt Crook J. *William Burges and the High Victorian Dream*. P. 35.

не были гладкими (в отличие от идеального творческого тандема между Бёрджесом и маркизом Бьютом, плодами которого стали Кардифф-касл и Касл-Коч), и разногласия, не в последнюю очередь возникшие из-за стоимости интерьеров, в итоге сделали сотрудничество невозможным³¹⁴; в 1874 году Бёрджес был уволен, и его место занял декоратор Джон Диббли Крейс. Найтшейес-корт достаточно компактен, и Певзнер называет его «красноречивым выражением викторианских идеалов в загородном доме среднего размера»³¹⁵. Ансамбль парадных и гостевых помещений представлен поистине джентльменским набором из Большого зала, гостиной (Drawing room), столовой, библиотеки, курительной комнаты и бильярдной. Главный фасад фланкируют два симметричных ризалита с гранеными эркерами, создавая видимость традиционного елизаветинского Е-образного или П-образного плана. Однако лаконичные прямоугольные окна и практически полностью остеклённые эркеры, характерные для елизаветинских фасадов, здесь заменены сеткой вытянутых окон с трёхлепестковым завершением; добавляются ланцетовидные арки, вимперги и квадрифолии – элементы раннеготической декорации, непосредственно приведённые Рёскином в «Семи светочах»; над главным входом даже появляется небольшое окно-роза, напоминающее окна-розы раннеготических соборов, к примеру, собора в Лане. Внутреннее убранство дома выполнено уже полностью в готическом ключе в соответствии с проектом Бёрджеса (с поправками на доделки Крейса).

В погоне за «маскулинностью» и силой общего впечатления рамки стилей в высоковикторианское время существенно расширяются. Круг цитируемых памятников увеличивается – растёт популярность французской и итальянской ранней готики, и теперь уже нет необходимости цитировать конкретные английские памятники для создания ощущения «английскости». Более того,

³¹⁴ Ibid. P. 302.

³¹⁵ Cherry B., Pevsner N. Devon. The Buildings of England. Newpaven, CT & London: Yale University Press, 2004. P. 526.

уже и сам принцип археологической конкретности постепенно уходит в прошлое, уступая место большей свободе трактовки и обобщённости образов. Очередная смена подхода к стилю-первоисточнику, безусловно, сопровождается курьёзами, особенно на первых порах – в 1850-60-е годы. В случае с неоготикой трудности возникают в связи с необходимостью адаптировать преимущественно церковный стиль к светским типологиям, будь то жилой дом или вокзал. «Староанглийские стили» же, в свою очередь, сталкиваются с другой проблемой – будучи отвергнутыми, они с разной степенью успешности пытаются приспособиться к новым эстетическим представлениям и идеалам.

Если обратиться к практическим руководствам этого времени, к примеру, к «Дому джентльмена» Роберта Керра, то рассуждения Керра о более конкретных аспектах «дома джентльмена» также свидетельствуют о заметных переменах и в мировоззрении, и в жизненном укладе. Десять черт, присущих правильному «дому джентльмена» (каждой из них посвящена отдельная глава во второй части руководства) – это внимание к частной стороне жизни (privacy), комфорт, удобство (Керр разделяет два этих понятия), простор, компактность (и именно соблюдение меры призвано отрегулировать соотношение между этими двумя чертами), свет и воздух, соблюдение здоровых условий (salubrity), вид (aspect and prospect), радость, которую дом доставляет (cheerfulness), элегантность, значительность и использование украшений³¹⁶. Как мы видим, все эти черты относятся прежде всего именно к практической стороне дела, и могут быть в равной степени применимы к постройкам в разных стилях. Керр уделяет стилистическому вопросу сравнительно немного внимания, обращаясь к нему уже в конце книги, и ставя проблему стиля далеко не на первый план: он утверждает, что любой из перечисленных им в книге стилей равно допустим, если его можно применить к достаточно удобному плану.

³¹⁶ Kerr R. The Gentleman's House.

Важно, что на первый план выходит понятие, в жилой архитектуре начала века игравшее не столь существенную роль, но ставшее исключительно важным именно в архитектуре высоковикторианской эпохи и позднее – понятие «privacy». Как уже было отмечено в предыдущей главе, уже в усадебных домах 1840-х годов, таких, как Мервейл, архитекторы всё чаще приходят к решению поступиться принципами симметрии в планировке жилых помещений в угоду удобству расположения и возможности организовать именно частное пространство; начиная с усадебных домов Энтони Сэлвина, всё большее пространство получает планировка, где частные жилые комнаты отделены и от блока парадных помещений, и от блока служб. Керр считает необходимым максимально разделить между собой пути передвижения семьи и слуг, и отдельно предусмотреть разделение помещений, как для семьи, так и для слуг, на женскую и мужскую части; для этого должны быть предусмотрены отдельные лестницы и коридоры, что, безусловно, гораздо более реализуемо в крупном усадебном доме, но может быть реализовано и в небольшом по размеру коттедже. Однако уже в одной из следующих глав он отмечает, что в большом усадебном доме гораздо сложнее соблюсти в планировке принцип компактности, и зачастую, по его словам, максимальное стремление к соблюдению принципов удобства в одной части дома сопровождается крайне неудобными планировочными решениями в другой его части. Оценивая два подхода к планировке, которые он охарактеризовал как «итальянский» и «елизаветинский», Керр отмечает, что «итальянская», то есть, более регулярная и классическая модель, в большей степени тяготеет к компактности, однако в её регулярности и симметрии есть определённая нарочитость. «Елизаветинская» же модель, под которой Керр подразумевает более свободную планировку (отметим, однако, что для оригинальных усадебных домов времён Елизаветы как раз-таки характерно тяготение к симметрии; определение «елизаветинский» в понимании Керра, скорее, синонимично определению «староанглийский»), ставит перед архитектором более сложную задачу по достижению этой компактности,

однако с точки зрения практичности и удобства результат с большей вероятностью окажется удовлетворительным³¹⁷ (сам факт всё более частого обращения к тюдоровскому и елизаветинскому стилям на протяжении всей второй четверти XIX века подтверждает этот тезис).

Что касается стилистической и эстетической составляющей, то, по мнению Керра, вполне созвучному позитивистским представлениям о неуклонном прогрессе цивилизации, современное ему общество движется в направлении к совершенствованию вкуса, и «прогресс общества в значительной степени не более чем совершенствование этого утонченного суждения. Но чем более развитым становится такой вкус, тем более требовательным он оказывается»³¹⁸. Керр находился под сильным влиянием рёскинианских идей, и изменение вкусов, произошедшее в середине XIX века, – обращение к более древним архитектурным образцам и появление более мощной, маскулинной архитектуры, у ряда англоязычных авторов охарактеризованной как «muscular» – он объяснял следующим образом: «...и мы не должны удивляться, если неприязнь к лицемерному или навязчивому иногда приводит даже к отрицанию самого элемента элегантности и предпочтения того, что раньше называлось архаической простотой, грубостью нерафинированной мысли, скудностью воображения, лишённого ресурсов»³¹⁹. Однако и здесь Керр призывает придерживаться меры, и один из главных перечисленных им аспектов «дома джентльмена» – элегантность – и нужен, чтобы удержать архитектора и заказчика от чрезмерной пышности и демонстративности с одной стороны, и от чрезмерной простоты и грубости – с другой.

При этом Керр, в отличие от более ранних авторов, таких, как Ричард Браун, не уделяет столь пристального внимания именно стилистической дифференциации и не даёт конкретных рекомендаций касательно выбора стиля. Более того, он отмечает определённую условность и вторичность понятия

³¹⁷ Kerr R. *The Gentleman's House*. P. 69.

³¹⁸ *Ibid.* P. 85.

³¹⁹ *Ibid.* P. 85.

«стиль» в применении к современной ему архитектуре: если для архитектора стили равноценны, и проблема разработки удобного плана гораздо важнее, чем проблема выбора стиля, то клиента, как правило, не слишком сведущего в архитектурных стилях, этот вопрос и вовсе способен поставить в тупик. Для наглядности приведём полностью фрагмент главы XI «Викторианского усадебного дома» Керра в переводе М. В. Соколовой³²⁰: «В каком стиле архитектуры вы построите свой дом? Вопрос, распространённый в наши дни не только в Англии, но и повсеместно, хотя в другие эпохи он не имел бы смысла... <...> Сам архитектор обычно задаёт клиенту этот вопрос в начале их общения; и если клиент будет неопытен в этих делах, он может быть несколько удивлён, 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 начнёт их рассматривать, всё станет ещё более непонятно ему, поскольку чем дольше он их рассматривает, тем становится очевиднее, что они могут противоречить друг другу. Изумлённый 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; средневековые в любой из его многообразных форм, одиннадцатый век, или двенадцатый, тринадцатый или четырнадцатый, как вам угодно, светский или церковный, и ещё много всякой всячины». – «Но, на самом деле, я бы предпочёл не выбирать. Я хочу обычный, солидный, уютный подходящий джентльмену дом; и, позвольте, я

³²⁰ Данный перевод является приложением к монографии М. В. Соколовой «Викторианский загородный дом: Структура. Семантика. Стиль» и приводится полностью в данной работе в силу наглядности самого фрагмента и высокого качества перевода.

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 осознаю, что я не 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 моём собственном стиле...»³²¹.

Стоит отдельно отметить, что Керр действительно выделяет сразу несколько разновидностей «елизаветинского стиля» и достаточно чётко осознаёт отличие между оригинальным и осовремененным, или «возрождённым» стилем. Возрождение елизаветинского стиля он выводит от шотландской баронской архитектуры, которая сохранила свои традиции с тюдоровских времён до начала XIX века, однако утверждает, что последние образцы шотландского баронского стиля «можно сейчас рассматривать только как карикатуры»³²², так как традиционные елизаветинские и яковианские элементы в них оставались только внешне, в то время как планировка была полностью палладианской. Это направление, как утверждает Керр, уже кануло в Лету, однако в британской архитектуре всё же оставалось что-то вековое, что-то *глубоко национальное*, нашедшее выражение уже в полноценном «возрождённом» елизаветинском стиле³²³.

Принципиальная разница оригинала от «возрождения», по мнению Керра, в данном случае состоит в том, что в планировке оригинальных елизаветинских домов не было намеренного стремления к нерегулярности, свойственного современной Керру архитектуре. Намеренная асимметрия в деталях и появление входной или лестничной башни в качестве крупной вертикали,

³²¹ Соколова М. В. Викторианский загородный дом. Структура. Семантика. Стиль. С. 304.

³²² Kerr, R. The Gentleman's House. P. 351.

³²³ Ibid. P. 352. Перевод автора.

уравновешивающей горизонтальную постройку и придающей дополнительную живописность силуэту, – это всё тоже новые черты, присущие «возрождённому» стилю. Рассуждая о том, каким образом должна в идеале выглядеть новая инкарнация елизаветинского стиля, Керр призывает коллег в их стремлении к живописности не впадать в крайности и эксцентрику, «ибо малейшее изменение вкусов превращает эксцентричность в абсурд»³²⁴, – что, опять же, удивительным образом пересекается с Пьюджином, десятилетиями ранее точно так же критиковавшим «живописный стиль» за впадение в крайности³²⁵.

Все эти положения, однако, было довольно трудно применить на практике так, чтобы результат получился удовлетворительным и с точки зрения удобства, и с точки зрения гармонии и эстетики. Многие постройки этого времени отличаются чрезмерностью – чрезмерной «маскулинностью», чрезмерной брутальностью, чрезмерной произвольностью и разобщённостью форм (к примеру, Минли-мэнор). То самое понятие меры, о котором говорил Керр, оказывается наиболее труднодостижимым, и наивысшее мастерство архитектора этого времени заключается в том, чтобы соблюсти все аспекты, создать гармоничное единое целое, и при этом, естественно, угодить всем запросам заказчика.

Определённая композиционная разобщённость, вызванная, с одной стороны, стремлением добиться максимально живописного вида (многократно упомянутая нами в предыдущих главах категория «живописного» всё ещё остаётся весьма существенной), а с другой стороны – необходимостью расположить в усадебном доме как можно больше всевозможных технических помещений и служб, так как технический прогресс продолжает неуклонно развиваться (так же, как и позитивистская вера в прогресс). Усадебный дом Бирвуд-хаус, один из немногих реализованных проектов Роберта Керра, чья

³²⁴ Kerr, R. *The Gentleman's House*. P. 353.

³²⁵ Girouard M. *The Victorian Country House*. P. 46.

реальная архитектурная практика на деле была не столь обширной, был обеспечен и центральным отоплением, и водопроводом, и газовым освещением; в нём было предусмотрено очень большое для своего времени количество ватерклозетов (22) и ванн (5). Верхние этажи были построены с применением огнеупорной конструкции из бетона и железных балок – в 1850-60-е годы благодаря промышленному прорыву эти материалы начали всё активнее входить в строительный обиход, и предубеждение против них, бытовавшее в артистических кругах, которым близки были рёскинианские идеи, всё же не могло остановить этот процесс.

Внешний облик Бирвуда довольно сильно выделяется на фоне других современных ему памятников. Уникальность ему придаёт главный фасад, и в особенности – весьма необычная центральная башня. При том, что она является лестничной, она выдвинута вперёд, на линию главного фасада и даже немного за её пределы, и её внешняя декорация не скрывает, а, наоборот, выявляет и подчёркивает диагональные спуски лестницы. Подобная нетривиальность композиционных решений отличает многие усадебные дома 1850-60-х годов; архитекторы этого времени часто экспериментируют с композицией и силуэтом, пользуясь наследием традиции «живописности» (*picturesque*), причём далеко не всегда результат оказывается удачным, подчас он и вовсе получается гротескным, как в Минли (*Minley Manor*), где разнохарактерные башни и силуэты крыш спорят друг с другом, и общая композиция распадается, или Элветем-парке (*Elvetham Park*), где, вдобавок к такой же дробности композиции, главная башня смотрится слишком громоздкой и не уравнивает горизонтальный фасад, а противоречит ему. В Бирвуде достигнуть композиционного единства всё же удаётся: два ризалита по сторонам от башни не одинаковы, но уравнивают друг друга, а центральную лестничную башню уравнивает другая башня в конце служебного крыла. В целом, при всём многообразии элементов, главный фасад получается достаточно цельным;

этому способствует и оформление фасада единообразным пилястровым ордером – спаренные пилястры с муфтой на середине высоты восходят к декорации Уоллатон-холла (обращение к Уоллатон-холлу в качестве образца является в том числе и результатом влияния на Керра «англо-итальянского» стиля Чарльза Бэрри), однако в Бирвуде ионические капители заменены на тосканские и фасад лишён скульптуры, что делает его более лаконичным, более «мужественным» – важная черта высоковикторианского «дома джентльмена», где сознательно подчёркивался именно её «мужественный» характер.

При этом садовый фасад довольно резко контрастирует с главным фасадом, и Марк Жируар предполагает, что Керр, возможно, стремился к тому, чтобы главный фасад воплощал мужское начало, а садовый – более грациозное женское³²⁶ (у Керра в книге также присутствуют пассажи на эту тему). В итоге садовый фасад получился более дробным, с одной стороны, и более традиционным – с другой. Образцом для него послужили уже более поздние памятники, относящиеся уже к яковианской эпохе, в частности, Бликлинг, откуда были скопированы «фламандские щипцы» характерной формы, сочетающиеся с небольшими квадратными в плане башнями, фланкирующими фасад (илл. IV-7). Кроме того, в этом фасаде прослеживается, во-первых, схожесть с садовым фасадом позднеелизаветинского усадебного дома Монтакьют-хаус, который, на наш взгляд, можно считать самым близким образцом (илл. I-57), а во-вторых – влияние творчества Уильяма Бёрна. У Керра и Бёрна был профессиональный и личный конфликт³²⁷, но, тем не менее, Керр высоко оценивал планировочные находки Бёрна и, как можно судить по садовому фасаду Бирвуда, опирался на его постройки и в качестве стилистического образца. Однако если «яковианским» домам в исполнении Бёрна свойственна выверенная симметрия и некоторая суховатость, то садовый фасад Бирвуда асимметричен, а элементы яковианской и елизаветинской архитектуры – башенки, щипцы, эркеры,

³²⁶ Girouard M. The Victorian Country House. P. 271.

³²⁷ Girouard M. The Victorian Country House. P. 264.

мелко расстеклованные окна – расположены на довольно протяжённом фасаде очень густо и достаточно произвольно.

Что касается планировки (илл. IV-8), то Керр на практике старается тщательно следовать своим же рекомендациям, что неудивительно, учитывая, что именно его книга, имевшая немалый успех, и привлекала к нему клиентов. Бирвуд получился весьма длинным и протяжённым, имеющим дворцовые масштабы; как пишет Николас Певзнер, «что касается масштабов и игнорирования того, что мы, пигмеи, назвали бы домашним уютом, Бирвуд действительно ближе к Бленхейму, чем к нашим убогим виллам»³²⁸. Тем не менее, несмотря на внушающие масштабы самого дома, размеры основных помещений здесь не выходят за пределы разумного – в полном соответствии с теми принципами меры, сочетания просторности и компактности, которые были провозглашены в книге. Большое количество различных служебных помещений, в совокупности представляющих собой довольно громоздкий комплекс, обусловлено и бытовой необходимостью (в том числе и необходимостью отводить отдельные помещения для упомянутых выше технических новшеств), и стремлением Керра максимально разграничить частную и служебную зоны. Двусветный главный зал (типология Большого зала к этому времени уже устоялась в викторианской архитектуре) становится местом, где можно в том числе и разместить огромную коллекцию фламандской живописи, унаследованную Уолтером от отца, вместо того, чтобы отводить под неё отдельное помещение. Аркада, рисунок потолков и деревянных панелей отсылают к елизаветинской архитектуре, но в очень классицизированном варианте, с добавлением элементов итальянского маньеризма и использованием таких техник отделки панелей, как маркетри – мозаика из разноцветного деревянного шпона (илл. IV-9). Кроме того, именно в главный зал открываются все основные парадные и жилые комнаты на двух этажах – похожий вариант планировки встречается не единожды в усадебных домах 1850-60-х годов, в том числе и в замке Хайклер,

³²⁸ Pevsner, Nikolaus. *The Buildings of England: Berkshire*. Newhaven and London: Yale University Press, 1966. P. 45.

который был построен Чарльзом Бэрри в 1842-1849 годах и также повлиял на внешний облик главного фасада Бирвуда. Главная лестница находится внутри башни, однако она, тем не менее, остаётся важнейшей частью ансамбля парадных помещений. Композиция лестницы разворачивается, можно сказать, по сценографическому принципу, виды, открывающиеся зрителю по мере подъёма, тщательно срежиссированы, деревянный кессонированный потолок украшен живописью, изображающей тёмно-синее небо с золотыми звёздами – возможно, эта декорация была вдохновлена росписями и мозаиками итальянских церквей; таким образом, подъёму по лестнице придаётся и определённый сакральный смысл.

В итоге при всей своей громоздкости планировка Бирвуда оказывается достаточно рациональной в соответствии с требованиями времени и теоретическими воззрениями самого Керра. Таким образом, этот памятник иллюстрирует не только основные положения его теоретического *opus magnum*, но и ряд важных тенденций высоковикторианской эпохи в целом. Если же рассматривать Бирвуд как попытку придать елизаветинскому стилю «мужественности» и сблизить его с высоковикторианской концепцией неоготики, то сложно судить об успешности этого эксперимента, однако его определённо можно выделить в ряду современных ему памятников как пример принципиально новой интерпретации елизаветинского стиля, достаточно оригинальной, и более суровой и мощной, чем «елизаветинские» усадебные дома ранневикторианской эпохи. Тем не менее, это утверждение относится лишь к главному фасаду; садовый фасад более традиционен, в большей степени воспроизводит схему, выработанную Уильямом Бёрном, основанную, главным образом, на памятниках яковианской эпохи, и в конечном итоге гораздо более узнаваемую и повторяемую.

Мощное наследие ранневикторианских архитекторов всё же продолжает играть достаточно заметную роль. Бёрн и Сэлвин продолжают как архитектурную деятельность (их поздние постройки были рассмотрены в предыдущей

главе), так и педагогическую (в дальнейшем в данной главе пойдёт речь о непосредственных учениках Бёрна). Ранневикторианские постройки достраиваются и перестраиваются – так, именно к 1860-м годам относятся интерьеры замка Хайклер, доведённые до окончательного вида Томасом Элломом (илл. IV-10). Достаточно показательным является ансамбль интерьеров Кру-холла: на его примере можно поговорить и о преемственности и бережном отношении к оригинальным проектам Эдварда Блора, и о более свободной интерпретации исторического материала (в данном случае – яковинского) в высоковикторианскую эпоху.

Усадебный дом Кру-холл был построен в 1615-1636 годах для судьи Рандольфа Кру, печально известного по «делу Лестерского мальчика»³²⁹. Джон Бриттон, описывая Кру-холл в одном из томов «Древностей Англии и Уэльса», выдвинул предположение, что архитектором Кру-холла был сам Иниго Джонс³³⁰, однако документального подтверждения этому нет, и по сравнению с современными ему постройками Джонса Кру-холл довольно архаичен. Сохранилась гравюра 1656 года с изображением Кру-холла, на которой Вацлав Холлар скупулёзно и точно изобразил все детали фасада в том виде, каким он был изначально (илл. IV-11). Другое изображение, датированное 1710 годом,

³²⁹ «Дело Лестерского мальчика» стало одним из самых одиозных процессов над ведьмами в яковинской Англии. В деревне Хасбандс-Босуорт под Лестером с тринадцатилетним мальчиком начали происходить припадки, во время которых он якобы становился настолько сильным, что несколько взрослых мужчин не могли его удержать. Вдобавок ко всем симптомам, по которым сегодня могли бы диагностировать эпилепсию, он кричал, что его атакуют фамильяры ведьм, издавал звуки, подобные крикам животных, и чертил слова на греческом и на латыни. Родители мальчика вызвали девять женщин из деревни и потребовали провести обряд экзорцизма, но это не помогло, и все девять были арестованы по обвинению в ведовстве. Призванные в деревню судьи, сэр Хамфри Уинч и сэр Рандольф Кру, признали показания мальчика достоверными, и девятерых женщин повесили. После поговору всё того же мальчика арестовали ещё шестерых. Истерию положил конец король Яков, который, будучи проездом в Лестере, приехал в Хасбандс-Босуорт и вызвал мальчика к себе. Допрошенный королём и архиепископом Кентерберийским, мальчик показал под присягой, что всё это время он лгал, потому что просто хотел внимания. Женщины были отпущены на свободу – только пятеро, одна к тому времени умерла в тюрьме. Профессиональная репутация Рандольфа Кру после этого дела сильно пошатнулась, в Лондоне он стал предметом насмешек – драматург Бен Джонсон даже высмеял его в комедии «Чёрт выставлен ослом» (“The Devil is an Ass”).

³³⁰ Britton J., Wedlake E. *The Beauties of England and Wales, or, Delineations, topographical, historical, and descriptive, of each county.* London: Printed by Thomas Maiden, 1801-1816. P. 324.

свидетельствует, что примерно во второй половине XVII века фасад был подвергнут существенной перестройке (илл. IV-12). Была изменена форма балконов, эркеров и балюстрадой, а центральная часть главного фасада, непосредственно над входом, выделена гранёной угловой рустовкой и богатым каменным ленточным орнаментом – любопытный пример исторической стилизации, выполненной в XVII веке. Благодаря рисункам мы можем с уверенностью утверждать, что эти резные детали, ко второй половине XVII века уже давно вышедшие из моды, были созданы именно тогда, между 1656 и 1710 годами. Этот фасад и службы, построенные Эдвардом Блором, были единственным, что оставалось от старого поместья после пожара 1866 года, когда лорд Кру, по свидетельству его племянницы Синтии Колвилл, отправил Эдварду Блору красноречивую телеграмму: «Кру горит. Приезжайте и постройте его заново!»³³¹

Когда Эдвард Блор получил от лорда Кру тревожную телеграмму, ему было уже 79 лет, и он по возрасту и по состоянию здоровья уже не мог заниматься столь масштабным строительством в Чeshire. Поэтому вместо себя он порекомендовал лорду Кру молодого, но довольно многообещающего архитектора – Эдварда Миддлтона Бэрри. Сэру Чарльзу Бэрри Эдвард приходился третьим сыном; кроме него, ещё двое сыновей сэра Чарльза пошли по отцовским стопам, а ещё один сын стал епископом в Австралии. Эдвард Бэрри учился у Томаса Уайетта из знаменитой архитекторской династии Уайеттов – Джеймс Уайетт, постройки которого мы разбирали в третьей главе, приходился ему двоюродным дядюшкой. Эдвард Бэрри начинал карьеру, помогая отцу при строительстве Вестминстерского дворца, но к 1866 году уже сделал себе имя как самостоятельный архитектор, прославившись, среди прочего, реставрацией Королевского оперного театра.

³³¹ Gladden R. Come and Build it Up Again: The Victorian Rebuilding of Crewe Hall., Nantwich: Jerry Park, 2014. P. 6.

Об отношениях между Эдвардом Бэрри и Ханджерфордом Кру можно судить по сохранившейся части их переписки: письма самого Бэрри дошли до наших дней и хранятся в своих оригинальных конвертах в архивах Чешира, но ответы Кру были уничтожены. Однако даже по сохранившимся письмам видно, как из сугубо деловых их отношения превратились в длительную многолетнюю дружбу. Бэрри приглашал лорда Кру на свои лекции в Королевской академии, в ответ лорд Кру приглашал Бэрри и его братьев к себе отобедать. Спустя некоторое время после окончания строительства Бэрри писал лорду Кру: «Я бы хотел, чтобы лорд Вернон предоставил мне в Садбери такую же свободу, какую Вы предоставляли мне в Кру. Он не понимает, что бессмысленно обращаться к архитектору, если ты не собираешься прислушиваться к его советам. Это как консультироваться с врачом и выбрасывать его рецепты в окно...»³³²

Бэрри и его подрядчики не только восстановили сгоревшие комнаты в доме: они существенно изменили планировку и расширили дом более чем в два раза, построив северо-западное крыло с водонапорной башней на 3000 галлонов воды, полностью перепланировали помещения, сгруппировав их вокруг одного Большого зала, изменили конфигурацию лестниц, провели системы водоснабжения, отопления и газового освещения. Кру предоставил Бэрри практически полную свободу действий, в то время как Бэрри провёл тщательное исследование елизаветинской и яковианской архитектуры – сохранилось письмо, где он описывал свою поездку в Хардик-холл, отмечая, что Хардик существенно проигрывает Кру-холлу в качестве архитектурных деталей³³³.

Одним из главных новшеств, предложенных Бэрри, стал Колонный, или Мраморный зал, составляющий единый ансамбль с входным вестибюлем (илл. IV-13). Потолок вестибюля напоминает потолок Большого зала в Одли-Энд, а переход, разделяющий два зала, трактован как традиционная елизаветинская

³³² Gladden R. Come and Build it Up Again: The Victorian Rebuilding of Crewe Hall. P. 54.

³³³ Gladden R. Come and Build it Up Again: The Victorian Rebuilding of Crewe Hall. P. 23.

перегородка с лоджией для музыкантов, одновременно являясь частью входной галереи. На стенах в нишах находятся изображения шести добродетелей, которые показаны как молодые девушки среди цветов и на золотом фоне и несколько напоминают полотна прерафаэлитов второй волны Эдварда Бёрн-Джонса (илл. IV-14).

Большой зал, расположенный на месте открытого внутреннего двора, спроектирован по уже знакомой нам по Ментмору и Хайклеру схеме – как ренессансный внутренний дворик с двухъярусной аркадой (илл. IV-15); образцом для второго яруса послужили аркады ренессансной лестницы в Ноул-хаус в Кенте (илл. IV-16). Зал перекрыт стеклянным потолком, что к 1860-м годам уже стало достаточно распространённым архитектурным решением. Несмотря на то, что основу стеклянной конструкции составляют металлические рей, в интерьере создаётся ощущение, будто двускатная стеклянная кровля опирается на резные балки, форма которых отсылает к средневековым деревянным сводам английских замков. Перила и балки украшены резным ленточным орнаментом, который больше всего напоминает ленточный орнамент лестницы Хэтфилда (илл. IV-18), и переходит в Кру-холле и на лестницу, звуча в ансамбле парадных помещений постоянным рефреном (илл. IV-17).

Бэрри плотно сотрудничал со скульпторами Армстедом и Филиппом, которые были знакомы ему ещё по работе в Вестминстерском дворце³³⁴. Скульпторы, декораторы и резчики работали в Кру в самых разных материалах – дерево, гипс, оникс, разные виды мрамора. Образцами для каминов Кру-холла (илл. IV-18-21) стали многочисленные сохранившиеся камины елизаветинской и яковианской эпохи, и прежде всего – камины фламандца Максимилиана Колта (илл. IV-22-23), в которых также используются разные сорта мрамора, основу композиции составляют ренессансные и маньеристские архитектурные формы, а антропоморфные изображения лишены типичной для елизаветинской скульптуры гротескности и отличаются ренессансной правильностью.

³³⁴ Gladden R. Come and Build it Up Again: The Victorian Rebuilding of Crewe Hall. P. 16.

В деревянной резьбе узнаются в том числе орнаменты оригинального деревянного камина XVII века, сохранившегося в Кру и чудом пережившего пожар (илл. IV-24). Рисунки потолков также вполне узнаваемы: к примеру, лепнина Длинной галереи (илл. IV-25), сам факт наличия которой говорит о стремлении Бэрри воссоздать яковианский ансамбль парадных помещений, основан на орнаментах из IV книги Серлио (илл. IV-26)³³⁵, а ленточный орнамент в большой столовой (илл. IV-27) схож с гипсовой декорацией потолка над лестницей усадебного дома Одли-Энд (илл. IV-28). В библиотеке елизаветинская и яковианская тема получает не только эстетическое, но и смысловое выражение: в ней присутствуют витражи с изображением самой Елизаветы, Якова I и Карла I (илл. IV-29), а также деревянные скульптуры, изображающие выдающихся деятелей елизаветинской эпохи, и в их числе – двух представителей семьи Кру (илл. IV-30).

Дубовая лестница на первых этажах была восстановлена в точности по рисункам Блора (мы можем с уверенностью судить об этом, так как декорация лестницы Кру-холла в точности совпадает с рисунком Блора (ср. илл. IV-31 и IV-32), сохранившимся в библиотеке Королевского общества британских архитекторов и датированном 1840 годом) и очень правдоподобно воспроизводит яковианские лестницы Хэтфилда (илл. IV-33), Ноула, Бликлинга или Годинтона. Однако на верхних этажах яковианский стиль перестаёт быть доминирующим в пространстве лестницы и коридоров, сменяясь восточными мотивами (илл. IV-34). Верхний этаж дома представляет собой лабиринт помещений, богатое и пёстрое убранство которых напоминает французский стиль боз-ар (beaux-arts – «стиль Академии изящных искусств», пышный стиль времён Второй империи). Коридоры освещаются многочисленными витражными окнами

³³⁵ Gapper C. *Decorative Plasterwork in City, Court and Country: 1530–1640*, updated and corrected text of 'Plasterers and Plasterwork in City, Court and Country c.1530–c.1660', doctoral thesis. London: Courtauld Institute of Art, 1998. URL: <https://clairegapper.info/from-timber-to-plaster.html> (дата обращения: 15.04.2021)

работы фирмы Clayton&Bell³³⁶, а углы увенчаны небольшими, плоскими витражными куполами, которые увидеть с улицы невозможно (илл. IV-35).

При этом становится очень заметна разница подходов к стилю: в одних помещениях (Большой зал, верхние этажи) подход более синтетический и свободный, в других – скупулёзно-увражный, более характерный для ранневикторианского периода. В 1860-70-е годы такой подход уже кажется несколько устаревшим, но на самом деле объясняется всё просто, если учитывать, что в части помещений Бэрри в точности следовал предварительному проекту Эдварда Блора, датируемому 1840 годом. В тех же помещениях, где Бэрри полностью свободен в выразительных средствах, он в полной мере следует своему же девизу, который он сформулировал в своей лекции в Академии художеств в 1868 году: «Я восстановлю всё хорошее, я отброшу всё плохое или устаревшее, и я добавлю всё, что посчитаю нужным в изменившихся обстоятельствах моего времени»³³⁷. Этими же словами можно охарактеризовать и главный принцип высоковикторианской архитектуры и реставрации в целом; и утверждение этого принципа стало важным шагом на пути к синтетическому «Old English Style».

Тем не менее, высоковикторианское время стало всё же кризисным для «староанглийских стилей», и усадебные дома этого времени, по большей части, сложно назвать архитектурной удачей. Приспособление готики – изначально церковного стиля – к более поздней типологии усадебных домов приводит к определённой стилистической беспомощности. Кроме того, усадебная архитектура этого времени отличается гораздо большей эклектичностью, чем архитектура предшествующего периода. Именно высоковикторианскую архитектуру чаще всего имели в виду позднейшие писатели, высмеивая «безвкусицу» в архитектуре XIX века. Пэлем Гренвилл Вудхаус так описывал высоковикторианское поместье в повести «Летняя блажь»: «Уолсингфорд Холл

³³⁶ Gladden R. Come and Build it Up Again: The Victorian Rebuilding of Crewe Hall. P. 17.

³³⁷ Barry, A. Lectures on architecture, delivered at the Royal Academy, by the late Edward M. Barry. London: Printed by author, 1881. P. 179.

знал лучшие времена. Построенный при Елизавете так, чтобы глядеть с пригорка на серебристую Темзу, дом этот два с лишним века был действительно красивым. Теперь от его вида лодочники почувствительнее теряли дар речи, и весла падали у них из рук, когда он вырастал за излучиной реки, но объяснялось это тем, что большой пожар, рано или поздно настигающий все английские поместья, подзадержался до Виктории, предоставив отстраивать весь дом сэру Веллингтону Эбботу, тогдашнему владельцу. Про викторианцев можно сказать много хорошего, но всем известно, что лишь немногих из них можно было подпускать к мастерку и кирпичам, а уж сэра Веллингтона — и подавно. Он был из числа этих страшных людей, архитекторов-любителей. Наблюдая пожар в ночной рубашке — ему пришлось довольно резво выпрыгнуть из горящей спальни, — баронет забыл про суровый ветер, овевавший ему колени. Он думал о том, что наконец-то грянул его час, пришла пора великого дела. Едва дотлел последний уголек, он ринулся претворять свою мечту, не жалея затрат. А сейчас его потомок обозревал разляпистое, хотя и величественное сооружение из красного глазурованного кирпича, чем-то, пожалуй, напоминавшее французский замок, но в общем походившее на те жилища для рабочих, в которых на каждую семью приходится строго отмеренное количество кубометров воздуха. Массивную крышу украшал остроконечный купол, не говоря уж о минаретах, на самом верху крутился флюгер, а сбоку, неизвестно зачем, пузырилась оранжерея. Местные жители называли все это «У старого психа», и, пожалуй, были недалеко от истины»³³⁸.

Тем не менее, именно в это время были обозначены основные проблемы в викторианской архитектуре и намечались основные пути решения кризиса, осуществлённые уже в течение последующих десятилетий:

- смешение элементов «староанглийских стилей» с неоготическими (в качестве примера был приведён Найтшейес-корт);

³³⁸ Вудхаус П. Г. Собрание сочинений. Том 2: Лорд Тилбери и другие. М.: Остожье, 1999. С. 295.

– попытки воплотить «маскулинный» эстетический идеал в рамках неоготического или неоелизаветинского стиля (наглядной иллюстрацией этого явления стал разбор Бирвуда).

Опробованные в 1860-х методы, при всей курьёзности первых попыток их применить, в итоге подготовили почву для складывания того самого синтетического «Old English Style», об окончательном оформлении которых мы можем уже говорить в применении к постройкам поздневикторианских архитекторов – прежде всего, Деви, Уэбба, Несфилда и Шоу. Именно их творчество станет предметом нашего дальнейшего исследования.

5.2. СИНТЕЗ «СТАРОАНГЛИЙСКИХ» ТРАДИЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ УИЛЬЯМА НЕСФИЛДА И РИЧАРДА НОРМАНА ШОУ

Если сравнивать поздневикторианскую усадебную архитектуру с предшествующими периодами, то она отличается особенной сложностью стилистической дифференциации и выделения общих тенденций. Общий вектор развития викторианской архитектуры привёл от «исторически точных» вторичных стилей, по которым уже сами викторианские архитекторы и исследователи определяли первоисточник с точностью до десятилетия, к складыванию так называемого «староанглийского стиля» (“Old English Style”), призванного не столько воссоздать облик старинных памятников английской архитектуры, сколько воплотить её дух, так, как этот дух понимали сами викторианцы.

Уже в высоковикторианское время в стороне от магистральной неоготической линии мы можем наблюдать постройки, опередившие своё время и предвосхитившие черты архитектуры новой эпохи. Таково шотландское поместье Эрисэйг-хаус (Arisaig House), первый усадебный дом в карьере Филиппа Уэбба – одного из самых оригинальных, передовых и прогрессивных архитекторов поздневикторианского времени. Уэбб известен в литературе, прежде всего, как автор Красного дома – воплощения эстетических идеалов архитектора Уильяма Морриса, однако уже в своих самых ранних постройках Уэбб зарекомендовал себя как архитектор с весьма оригинальным видением. Следует отметить, что Эрисэйг-хаус не сохранился в своём первоначальном виде – в 1930-е годы он был существенно перестроен, хоть и с включениями оригинальных фрагментов кладки (илл. IV-36). Однако в коллекциях музея Виктории и Альберта сохранились чертежи Уэбба, на которых наглядно показан и изначальный внешний облик здания, и план первого этажа (илл. IV-37-38).

Эрисэйг-хаус был построен для успешного промышленника Фрэнсиса Д. П. Этли в 1863 году. Столкнувшись с непривычно масштабной для себя задачей, Уэбб справился с ней блестяще – строительные работы были завершены за год; при этом, вопреки распространённой практике, Уэбб самостоятельно проектировал всё, включая интерьеры – впоследствии он таким же образом будет работать и в Красном доме, и в Стэндене. Согласно плану, основные помещения первого этажа группировались вокруг Большого зала, в северо-восточной части здания находились хозяйственные помещения, а с северо-западной стороны, группируясь вокруг кухонного двора, примыкали разнообразные отдельные хозяйственные постройки – угольная, обувная, пекарня, прачечная и т. д. Не менее интересны, чем план, и чертежи фасадов, также хранящиеся в музее Виктории и Альберта (илл. IV-38). На них мы видим, что дом имел весьма живописный, даже немного сказочный вид, мелко расстеклованные окна располагались на разных уровнях и имели разнообразную форму, фасад дома оживляли и стрельчатые арки, и эркеры, и лучковые сандрики, в то время

как роль объединяющих элементов играли щипцовые завершения, также расположенные на разной высоте и различавшиеся по размерам. Оригинальность фасада сближает Эрисэйг-хаус и с Красным домом, и – даже в большей степени – со школой искусств в Глазго, даже несмотря на то, что эти две постройки между собой разделяет полвека. Тем не менее, Хичкок относит Эрисэйг-хаус ещё к высоковикторианской неоготике, хоть и отмечает, что он действительно выделяется на фоне современных ему построек³³⁹. Как и основная масса усадебных домов 1860-х годов, он эклектичен, но, при всей эклектичности, остаётся на удивление цельным. Кроме того – и это стоит отметить особо – Уэбб окончательно отказывается от буквального цитирования и стремится выработать синтетический подход, который и станет отличительной чертой стиля, уже в викторианское время получившего в литературе название «Old English».

Появление самого термина «Old English Style» в лексиконе викторианских архитекторов связано прежде всего с именами Уильяма Эдена Несфилда и Ричарда Нормана Шоу. В период ученичества, обучаясь у Уильяма Бёрна, эти два архитектора почерпнули всё самое лучшее из ранневикторианской архитектуры, чтобы уже в 1870-е годы стать настоящими реформаторами викторианского усадебного и жилого строительства. При этом ни одному из них нельзя отдать пальму первенства в формировании новых стилистических направлений: в начале карьеры они работали вместе, и даже после прекращения сотрудничества примерно в одно и то же время воплощали в своём творчестве схожие идеи. Шоу, безусловно, был гораздо более успешен в своей карьере, чем Несфилд, однако ни в коем случае нельзя утверждать, что он был более передовым или влиятельным; на наш взгляд, их вклад в викторианскую архитектуру был равноценен.

³³⁹ Hitchcock H.-R. Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries. P. 178

В финальной таблице-приложении к «Истории готического возрождения» Чарльза Локка Истлейка, где перечислены избранные постройки в разных вариациях неоготического стиля, в столбике со стилевыми характеристиками бесконечные «early English», «very early Decorated», «Geometrical Second Pointed» и т. д. в какой-то момент сменяются более расплывчатым «Old English» («староанглийский») ³⁴⁰. Впервые это определение применяется к Несфилду – к его фахверковым коттеджам в Уорикшире, затем – к конкурсным проектам общественных зданий в Манчестере и Брэдфорде; и в дальнейшем именно постройки Несфилда и Шоу чаще всего достаиваются от Истлейка этой характеристики. «Примечательно, – пишет Истлейк, – что некоторые из самых молодых английских архитекторов, которые в начале своей профессиональной карьеры, казалось, были привержены принятию иностранной готики в ее самой ранней форме, с тех пор отметились своей преданностью нашим собственным национальным типам поздней стрельчатой готики. От французского искусства двенадцатого века к английской сельской архитектуре, преобладавшей в конце шестнадцатого века, – это смелый скачок, который действительно указывает на неустроенность архитектурного вкуса в настоящее время, но вместе с тем доказывает замечательную силу, которой обладали такие архитекторы, как мистер Шоу и мистер Несфилд, способные так быстро и тщательно воссоздать особые характеристики любого стиля, выбранного ими для имитации» ³⁴¹.

Уильям Эден Несфилд был старшим сыном художника и ландшафтного архитектора Уильяма Эндрюса Несфилда, сотрудничавшего с Бэрри практически во всех его наиболее значимых проектах усадебных домов. Получив прекрасное образование в Итоне, он начал свою карьеру в офисе Уильяма Бёрна, спустя два года получил практику у своего дяди Энтони Сэлвина (художница Энн Сэлвин, супруга Энтони Сэлвина, неоднократно ассистировавшая ему в разработке проектов, в девичестве носила фамилию Несфилд). В 1850-х годах

³⁴⁰ Eastlake C. L. A history of the Gothic revival. P. 404.

³⁴¹ Ibid. P. 339.

Несфилд много путешествовал вместе со своим другом Ричардом Норманом Шоу, и в ходе своего путешествия во Францию они даже посетили Виолле-ле-Дюка, получив возможность напрямую ознакомиться с его идеями³⁴². В течение нескольких лет Несфилд и Шоу работали вместе, и результатом их творческого тандема стало строительство Кловерли-холла, однако в итоге их творческие пути всё же разошлись.

Уже в раннем творчестве – в коттеджах «Стоуфорд» и «Магнолия» в Кру (илл. IV-39) – Несфилд нащупывает тенденции, которые станут определяющими уже в архитектуре рубежа XIX-XX веков. На их примере можно говорить о предпосылках возникновения так называемого «стиля королевы Анны», в котором всё та же «староанглийская» тема получает более классическую трактовку: как отмечает Жируар, «это был некий архитектурный коктейль, в котором было немного оригинальной анненской архитектуры, немного Голландии, немного Фладрии, выжимки из Роберта Адама, щедрая примесь Рена и лёгкий флёр Франциска I»³⁴³. Исследователи неоднократно отмечали, что задача выделить отличительные черты «стиля королевы Анны» не так уж и проста, однако мы отметим основные признаки, наблюдаемые, по крайней мере, в большей части построек, для того, чтобы в дальнейшем исследовании более свободно пользоваться этим термином: сочетание кирпича и белого цвета в расстекловке окон и молдингах; тяготение к классическим элементам, не связанным, однако, с палладианской традицией, и вместе с тем – присутствие некоторого количества «староанглийских» черт; сравнительно строгие формы и минимальное количество украшений, не продиктованных архитектурной логикой; эклектичность и композиционная целостность. «Стиль королевы Анны» был воспринят современниками весьма неоднозначно. Он «разъярил и старых апологетов неоготики, и приверженцев классицизма: первых – потому что он был слишком классическим, вторых – потому что он был слишком

³⁴² Girouard M. The Victorian Country House. P. 71.

³⁴³ Girouard M. Sweetness and light: the Queen Anne movement, 1860-1900. Oxford: Clarendon Press, 1977. P. 1.

свободным»³⁴⁴. Однако прежде чем прийти к зрелому «стилю королевы Анны», нашедшему выражение в Лоутон-холле в Эссексе (Loughton Hall, 1878), Несфилд создал себе репутацию и имя более традиционными «староанглийскими» постройками, самой ранней и яркой из которых является Кловерли-холл.

Кловерли-холл является совместным творчеством Шоу и Несфилда, но основную роль в процессе разработки и воплощения проекта сыграл всё-таки Несфилд, которому на момент получения заказа (к слову, заказ он получил по рекомендации Бёрна) было всего 29 лет. Заказчик, Джон Пембертон Хейвуд, банкир из Ливерпуля, принял решение о постройке усадебного дома в преддверии ухода на пенсию. По сохранившимся рисункам и фотографиям мы можем судить о грандиозных масштабах дома – главное крыло было пятиэтажным, сравнимым по высоте с часовой башней, и был предусмотрен Большой зал с высотой сводов в 27 футов (около 8 метров). В фасаде Кловерли-холла используется архитектурная лексика сразу нескольких эпох, однако при этом дом выглядит весьма и весьма современно для 60-х годов XIX века: окончательное избавление от мелкого орнамента, кубические формы, большая площадь остекления, – при этом можно в полной мере говорить о сохранении в Кловерли-холле высоковикторианской «маскулинности» (илл. IV-40). Более того, при общем лаконичном тюдоровском облике (можно даже назвать его тюдоровско-елизаветинским, потому что почти пуристический подход к декорации в сочетании с огромной площадью остекления роднит Кловерли с Хардик-холлом) на боковом фасаде неожиданно появляется наложенная стрельчатая аркада, и одновременно с этим часть окон украшена лучковыми фронтонами – это уже даже не яковианский стиль, это уже определённый шаг к «стилю королевы Анны». В целом у поместья достаточно новаторская не только планировка, которую отметила М. В. Соколова в своей статье «Об осо-

³⁴⁴ Girouard M. The Victorian Country House. P. 75.

бенностях планировочных решений в загородных домах поздневикторианского времени» – Г-образная основная часть с двумя примыкающими к ней П-образными блоками служб, (илл. IV-41)³⁴⁵, – но и внешний облик, в котором историчность сочетается с современностью, и о прежней скупулёзности копирования, характерной для неотюдоровских памятников того же Сэлвина, уже не идёт и речи. При этом в Кловерли сохраняется и ряд удачных планировочных и стилистических решений, ставших традиционными уже в архитектуре второй половины XIX века. Так, главный фасад и служебные корпуса выходят своими фасадами на круглый двор-курдонер – решение, которое мы неоднократно встречали у Сэлвина и Бёрна, – а службы выстроены в суховатом неотюдоровском стиле, так же, как и служебные корпуса Харлакстон-мэнора.

Само здание существенно уменьшилось в ходе позднейших перестроек; снесённое пятиэтажное главное крыло было заменено меньшим по масштабу, однако внешний облик нового крыла постарались по возможности приблизить к изначальной задумке Несфилда (илл. IV-42). Сохранился въезд с домиком привратника, напоминающий даже не столько неотюдоровские постройки, сколько ранние коттеджи Несфилда: сочетание кирпича как основного материала с каменными деталями, лаконичный эркер без дополнительных украшений и с практически ленточным остеклением (илл. IV-43). Относительно нетронутой внешне осталась башня, в которой изначальное находились голубятня, кладовая для дичи и оружейная (илл. IV-44); как раз-таки она была ещё достаточно скупулёзно скопирована из исследования Виолле-ле-Дюка, посвященного средневековым замкам³⁴⁶, и о влиянии Виолле-ле-Дюка говорит её конусовидная крыша и оригинальный план: она представляет собой в плане полуэллипс, благодаря чему по крайней мере со стороны сада смотрится как полноценная средневековая крепостная башня. Кроме того, многочисленные

³⁴⁵ Соколова М. В. Об особенностях планировочных решений в загородных домах поздневикторианского времени // Вестник Московского университета. Серия 8: История. Издательство Московского университета (М.), № 6. С. 140-149

³⁴⁶ Pevsner N. Shropshire (The Buildings of England, Vol. 16). Newhaven and London: Yale University Press, 1958. P. 107.

перестройки «пережили» въездные ворота с надвратной башней и часть конюшен (илл. IV-45), и они уже ближе к облику несохранившегося главного корпуса: лаконичные кубические формы, высокие трубы, свободное расположение окон, стрельчатая въездная арка, тюдоровский ромбовидный орнамент кирпичной кладки. При этом рельефы с двенадцатью знаками зодиака, выполненные скульптором Джеймсом Форсайтом, имеют классический и даже подчеркнута античный характер, о чём мы можем судить, к примеру, по сидящей фигуре Девы, которая отсылает к сидящим фигурам на древнегреческих погребальных стелах, или по кентавру-Стрельцу, напоминающему кентавров на метопах Парфенона (илл. IV-46).

Истлейк опубликовал свою «Историю готического возрождения» в 1872 году, успев описать Кловерли-холл Несфилда и Лейсвуд Ричарда Нормана Шоу в предпоследней главе. Он очень положительно отзывался об архитектурных достоинствах Кловерли-холла, отмечая то, с каким вкусом Несфилду удалось создать поистине «староанглийскую» постройку, при этом избегая формальных цитат: «Описание современного здания общим замечанием о том, что его стиль нельзя отнести ни к какому конкретному периоду в истории стилей, было бы еще несколько лет назад равносильно осуждению, и даже в настоящее время лишь немногие декораторы могут отойти от общепризнанных канонов вкуса, не придя к результату, слишком оригинальному для того, чтобы его можно было назвать удовлетворительным. Но в этой замечательной работе мистеру Несфилду удалось воплотить в жизнь истинный дух искусства старого мира, не стесняя себя теми прекрасными соображениями о времени и стереотипных условиях формы, которые в последнем поколении ценились иногда выше, чем проявление изобретательности»³⁴⁷.

Это было определённно что-то новое по сравнению с высоковикторианской полихромной неоготикой, – настолько, что Хичкок утверждает, что сти-

³⁴⁷ Eastlake C. L. A history of the Gothic revival. 1872. P. 340.

листически Кловерли можно было бы отнести уже к поздневикторианской архитектуре, если бы не дата постройки³⁴⁸. Кроме того, это было возвращением именно к «домашней» архитектуре, без непрактичных башенок и элементов «высокого готического стиля», позаимствованных в основном из церквей и находящихся в жилой архитектуре как бы не на своём месте. В качестве декоратора в строительстве Кловерли-холла сотрудничал друг Несфилда, художник Альберт Мур, рельефы же выполнил Джеймс Форсайт; они внесли в интерьеры Кловерли в том числе и элементы японского орнамента, и природные мотивы – подсолнухи, лилии, – и необычные шрифты, и геральдику. Качество архивных фотографий не позволяет оценить несохранившееся декоративное убранство Кловерли; однако составить представление о нём можно по другим постройкам Несфилда, так как новаторские идеи декоративной программы Кловерли он достаточно охотно применял и повторял впоследствии. Так, рельефы в виде подсолнухов, напоминающих стилизованные изображения хризантем на японских круглых гербах-камонах (сам Несфилд весьма прозаично называл свои фирменные подсолнухи «пирогам», вероятно, из-за их круглой формы³⁴⁹), являются частью декорации Золотого домика в плохо сохранившемся поместье Кинмел-холл (Kinmel Hall, 1868) в Северном Уэльсе, которое также было спроектировано Несфилдом (илл. IV-47). Стиль домика, конечно же, отличается от стиля Кловерли-холла, однако в нём используются те же, что и в Кловерли, мотивы подсолнухов, напоминающих японские гербы-камона, которые здесь вписаны в стилизованный триглифно-метопный фриз. Затейливая программа рельефов, включающая в себя, как и в Кловерли, геральдические символы (тюдоровские розы) и готический шрифт, дополняет общий облик фасада, подражающего французскому шато. Кроме того, всё те же мотивы, и тюдоровские, и японские, можно найти в скульптурном убранстве не только усадебных, но и городских построек Несфилда, таких, как неотюдоровское

³⁴⁸ Hitchcock H.-R. Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries. P. 183.

³⁴⁹ Hitchcock H.-R. Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries. P. 183.

здание банка Гибсона, Тьюка и Гибсона (1873-74, илл. IV-48) в Саффрон-Уолдене, графство Эссекс.

Как мы уже отмечали, элементы будущего «стиля королевы Анны» в творчестве Несфилда наблюдаются уже в его ранних коттеджах, а затем – в домике привратника в королевских садах Кью (1866 г., илл. IV-49), однако вплоть до 1870-1880-х годов он не прибегал к этому стилю в строительстве усадебных домов. М. В. Соколова отмечает некоторые черты «стиля королевы Анны» в главном доме уже упомянутого нами поместья Кинмел-холл (дом очень сильно пострадал из-за пожара, поэтому наиболее полное представление о нём дают архивные фотографии) – вытянутые окна с мелкой расстекловкой, сочетание кирпича и белого камня (илл. IV-50)³⁵⁰. Однако наползающие друг на друга вытянутые кровли более характерны для высоковикторианского времени и встречаются, к примеру, в таких постройках, как Элветем-холл, а прорезающие крыши окна-люкарны и вытянутая по горизонтали композиции и вовсе сближают Кинмел-холл с французскими памятниками первой XVII века, в частности, с городскими домами на площади Вогезов в Париже (илл. IV-51). При всей оригинальности этого памятника, для нашего исследования он не столь значим, так как к «староанглийскому» стилю его нельзя отнести.

Гораздо ближе к «староанглийскому» стилю более поздняя постройка Несфилда – Лоутон-холл (Loughton Hall, 1878 г., графство Эссекс), который уже можно назвать именно анненским, хоть и, как отмечает М. В. Соколова, с рядом значительных оговорок³⁵¹. В отличие от горизонтального, распластанного Кинмел-холла, Лоутон-холл весьма компактен и представляет собой сравнительно небольшой, почти кубический объём, увенчанный треугольными фронтонами и небольшой башенкой с луковичным завершением (илл. IV-52). Прообразы этой башенки можно найти и в оригинальной анненской архитектуре (к примеру, похожая башенка увенчивает анненский Хэнбери-

³⁵⁰ Соколова М. В. Викторианский загородный дом. Структура. Семантика. С. 261.

³⁵¹ Соколова М. В. Викторианский загородный дом. Структура. Семантика. С. 260.

холл в Вустершире, илл. IV-53), однако история башен с луковичными завершениями в английской архитектуре может быть прослежена вплоть до тюдоровской эпохи. Что же касается фронтонов, то, даже несмотря на их симметричное расположение, они вносят в силуэт разнообразие, необходимое для создания живописного облика. Эта живописность подчеркнута асимметрией высоких кирпичных труб и разнообразием формы и расположения мелко расстеклованных окон – от вполне тудоровских эркеров до центрального окна-серлианы. В итоге главный фасад Лоутон-холла, не будучи при этом чрезмерно полихромным или богато украшенным, представляет собой достаточно живую композицию, более характерную для «староанглийского стиля», а не для строгого и лаконичного «стиля королевы Анны». Садовый фасад, напротив, более симметричен и регулярен, окна расположены на одном уровне и чётко обозначают три этажа, а три фронтона венчают выступающие ризалиты и задают фасаду мерный ритм (илл. IV-55)

В отличие от Шоу, Несфилд не имел такой обширной практики, и не очень-то к ней и стремился. Список его построек невелик. В возрасте сорока шести лет он и вовсе оставил архитектурную практику, сконцентрировавшись на живописи, переехал в Брайтон и спустя шесть лет скончался из-за проблем со здоровьем, связанных с его богемным образом жизни. Тем не менее, хоть слава Несфилда и была несколько заслонена поистине выдающейся карьерой Шоу, роль Несфилда и его новаторских идей ни в коем случае нельзя умалять.

Ричарда Нормана Шоу в историографии очень рано признали одной из важнейших фигур в истории архитектуры XIX века (не случайно Хичкок посвятил ему целую главу). Оценивая значимость фигуры Шоу, Хичкок, тем не менее, отмечает, что он «несомненно, был самым успешным, самым типичным и самым влиятельным, хотя и не самым оригинальным» архитектором поздневикторианского времени. Его влияние на английское и американское жилое строительство было огромным, однако, по мнению Хичкока, в его постройках нашла яркое выражение «стилистическая неуверенность» его эпохи, и с точки

зрения влияния на историю стилей Шоу «уступает и Адаму, и Соуну, и Пьюджину, и даже своему американскому современнику и коллеге Генри Гобсону Ричардсону»³⁵². Впрочем, оценку творчества Шоу и его стилистической эволюции, данную Хичкоком, оспаривают и Клайв Эслет в своём труде «Последние усадебные дома», посвящённом британской усадебной архитектуре с её последнего расцвета в 1880-х годах и до её постепенного увядания в 1930-х годах, и М. В. Соколова в статье «Проблемы стиля в загородной жилой архитектуре Р. Н. Шоу»³⁵³. В данном разделе исследования при рассмотрении построек Шоу стилистические дефиниции Хичкока также будут анализироваться наряду с другими оценками современников и позднейших исследователей, однако многие из его обобщений могут быть оспорены, хоть и представляют интерес с историографической точки зрения.

Обучаясь с тринадцати лет у Уильяма Бёрна, к этому времени уже весьма заслуженного архитектора со сложившейся карьерой, Шоу во многом перенял его стремление к практичности, комфорту и улучшению планировки в соответствии с требованиями времени. После обучения у Бёрна Шоу поступил в Королевскую академию художеств, которую окончил с серебряной медалью, полученной за проект колледжа в стиле необарокко; однако впоследствии к этому стилю он так и не вернулся³⁵⁴. Самые ранние из его построек – церкви в Бингли и в Лайонсе – ещё полностью находятся в общем русле высоковикторианской неоготики, однако уже в 1860-е формируется индивидуальная творческая манера Шоу, индивидуальный подход, который состоит в том, что Шоу находит способы без буквального цитирования создать действительно «староанглийский» облик здания. Его постройки довольно затруднительно сопоставить с каким-то конкретным периодом в истории английской

³⁵² Hitchcock H.-R. *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. P. 220.

³⁵³ Соколова М. В. Проблема стиля в загородной архитектуре Р.Н.Шоу // *Человек и культура*, № 1, 2018. С. 40-45.

³⁵⁴ Hitchcock H.-R. *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. P. 207.

архитектуры, но при этом у зрителя неизбежно складывается ретроспективное ощущение чего-то по-настоящему старого, доброго и английского.

Рассмотрим средства, которыми Шоу достигает этого эффекта.

В первую очередь, это создание условного, собирательного образа тюдоровского стиля, объединение двух его важных ипостасей – каменного усадебного строительства и фахверкового строительства. Обе этих стороны уже получили своё отражение во «вторичных стилях» викторианской эпохи: и неотюдоровские усадебные дома (рассмотренные нами в большом количестве в предыдущих главах), и фахверк и псевдофахверк (начиная с «фахверкового возрождения» в графстве Чешир). Однако Шоу свободно комбинирует материалы и техники, сочетая фахверк не только с кирпичом или камнем – в 1878 году он издаёт даже альбом типовых проектов коттеджей из цементных блоков, запатентованных У. Г. Ласселлем³⁵⁵, где такой передовой материал, как цементные блоки, сочетается с традиционными элементами фахверка, благодаря чему предложенные коттеджи, будучи новаторскими с технической точки зрения, внешне всё равно отсылают к английской старине (илл. IV-55).

Во-вторых, он прибегает к «стилю королевы Анны» как более классицизированному варианту «староанглийского стиля». Впервые элементы «стиля королевы Анны», как мы уже отметили, появились в творчестве Несфилда, однако именно Шоу, наряду с Дж. Дж. Стивенсоном и Э. Р. Робсоном, добивается его окончательного признания и популяризации. В «стиле королевы Анны» им были построены городские особняки в Кенсингтоне (илл. IV-56), Чигвелл-холл в Эссексе и градостроительный ансамбль в лондонском пригороде Бедфорд-парк, считающийся первым английским «городом-садом» (илл. IV-57). При этом любопытно, что в творчестве Шоу, как и в творчестве его коллег, «стиль королевы Анны» был, по большей части, городским стилем,

³⁵⁵ Shaw R. N. Sketches for cottages and other buildings, designed to be constructed in the patent cement slab system of W. H. Lascelles. London: B. T. Batsford, 1878.

прекрасно подходившем для массовой застройки, а также для различных общественных сооружений, таких, как многочисленные школы, построенные Робсоном после вступления в силу Акта об элементарном образовании в 1870 году (илл. IV-58)³⁵⁶.

В-третьих, его задачам способствуют адаптированная рёскинианская «маскулинность» и полихромия: более обобщённые формы, совмещение готических форм с яковианскими, дающее на удивление цельный результат. К этой идее Шоу пришёл уже в 1890-е годы и применял в городской архитектуре. Примером могут служить «Здания Нормана Шоу» в Вестминстере, изначально построенные как новое здание Скотленд-Ярда в 1887-1906 годах (илл. IV-59): классические элементы накладываются на полихромную стену, и используются не столько английские, сколько итальянские и голландские мотивы, отчего здания выглядят ещё более эклектично.

Очень интересен проект Новозеландских контор (New Zealand Chambers) в Шропшире, выставленный Шоу в 1873 году в Королевской академии (илл. IV-60): стена со скруглёнными эркерами практически полностью остеклена (к этому моменту развитие металлоконструкций позволяет максимально увеличить площадь остекления; к этому моменту уже построены Эркерные конторы в Ливерпуле (илл. IV-61), где впервые стеклометаллические конструкции позволили практически полностью застеклить фасад), однако это сочетается с анненской мелкой расстекловкой и яковианским ленточным орнаментом, который по проекту должен был густым ковром покрывать почти все свободные участки фронтонов и эркеров (архивные фотографии, сделанные до разрушения Новозеландских контор в результате бомбёжек Лондона во время Второй мировой войны, показывают, что замысел Шоу был реализован не полностью (илл. IV-62)). Хичкок, с определённой долей условности от-

³⁵⁶ Banerjee J. Edward Robert Robson, Pioneering Architect of State Schools [Электронный ресурс] // The Victorian Web. URL: <https://victorianweb.org/art/architecture/robson/index.html> (дата обращения: 16.04.2023)

носящий Новозеландские конторы к «стилю королевы Анны», однако замечает, что это здание «совершенно не похоже было ни на что, когда-либо виденное в эпоху Анны». Активное использование буйного яковинского орнамента, уже не являвшееся в 1870-е годы типичным для британской архитектуры, существенно затрудняет стилистическую дефиницию этой постройки, и вместе с тем свидетельствует об умении Шоу работать в разных стилях и свободно комбинировать их, не создавая при этом ощущения вопиющей эклектичности.

Усадебный дом Лейсвуд, построенный Шоу в 1866-69 годах, стал первым усадебным домом, который был охарактеризован Истлейком как «Old English». Его описывали как «quaint» – необычный, но в хорошей коннотации, «приятный своей необычностью». Именно это качество – необычность, но приятная и респектабельная – было тем, что искали и архитекторы, и заказчики. Как отмечал Истлейк, «при всей его необычности в интерьере этого дома нет ничего несовместимого с современными представлениями о комфорте и удобстве»³⁵⁷. При этом стандартная схема усадебного дома 1860-х была здесь достаточно радикально пересмотрена.

Ранее стандартный усадебный дом представлял собой более высокий и представительный основной блок, окружённый более низкими службами, а также садами и террасами (в предыдущих главах мы видели, как искусно эту схему использовал, например, Сэлвин). Парадные и жилые помещения – обязательно с высокими потолками и большой площадью остекления, которая создаётся за счёт эркеров. Вся эта устойчивая схема «одета» в относительно точно выдержанный стиль (правда, конкретно этот пункт, как мы уже отметили, начал терять актуальность уже в 1850-60-е). Однако у Лейсвуда нет сада, он продолжает контуры леса на краю скалы, благодаря чему создаётся драматический и романтический эффект. Живописное нагромождение крыш, высоких и низких помещений вокруг двора, а также высоких тюдоровских труб

³⁵⁷ Eastlake C. L. A history of the Gothic revival. 1872. P. 344.

возвещает собой триумфальное возвращение живописного стиля. Мелко расстеклованные окна, витражи, свободное использование фахверка – вот что составляет общее понятие «Old English», где, как и в Кловерли, сочетается самая разнообразная архитектурная лексика, от готики до XVII века (илл. IV-63). Планировка Лейсвуда и Кловерли-холла тоже схожа – объёмы группируются вокруг двора, основной блок с Г-образными службами образует П-образную структуру и замыкает двор с трёх сторон, основной высотной доминантой становится отдельно стоящая башня (илл. IV-64)³⁵⁸. Ансамбль парадных помещений сгруппирован вокруг центрального холла (схожая планировка была у Уэбба в Эрисэйг-холле); с одной из сторон от холла поднимается лестница в несколько пролётов. Однако по сравнению с Кловерли у Лейсвуда ещё более «сельский» вид, гораздо сильнее проявляет себя фахверковая тема, и если в Кловерли есть и определённое классическое начало (лучковые фронтоны), то Лейсвуд его лишён.

В творчестве Шоу, так же, как и в творчестве Несфилда, «староанглийский» и «анненский» стили возникли практически одновременно и даже могли в одном здании сочетаться между собой: примером этому может служить усадебный дом Глен Андред, построенный Шоу в 1865 году в Глостершире для художника, геолога и ландшафтного архитектора Эдварда Уильяма Кука. Стилистическая дефиниция этого усадебного дома в разных источниках формулируется по-разному: Хичкок относит его к «стилю королевы Анны» и сравнивает с домиком привратника в Кью³⁵⁹, в то время как в официальных списках британского культурного наследия он значится как «староанглийский», а сам Кук в письме к Уильяму Гладстону описывал свой дом так: «Основательная сассексская или деревенская елизаветинская постройка окруженная прекрасными нагромождениями скал и лесами, где растут дубы, пихты, падубы и тисы

³⁵⁸ Соколова М. В. Об особенностях планировочных решений в загородных домах поздневикторианского времени // Вестник Московского университета. Серия 8: История. Издательство Московского университета (М.), № 6. С. 140-149.

³⁵⁹ Hitchcock H.-R. Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries. P. 209.

[...] и протекает быстрый блестящий форелевый ручей»³⁶⁰. Несмотря на типичное для «стиля королевы Анны» сочетание кирпича (а также необычной облицовки фронтонов и выступающих ризалитов красной черепицей) и белых деталей, достаточно строгую и ясную симметрию главного фасада, а также мелко расстеклованные окна, нельзя не отметить, что в Глен Андред действительно присутствует и достаточно большое количество староанглийских черт, роднящих этот дом и с Лейсвудом, и с более поздним Крэгсайдом. Глен Андред расположен на возвышенности; его боковые фасады с щипцовыми завершениями на углах лишены всякой симметрии; треугольные фронтоны главного фасада украшены достаточно густым, но геометризованным ленточным орнаментом (илл. IV-65) – схожие орнаменты, согласно проекту 1873 года, должны были украшать фасады Новозеландских контор. На углах двух боковых фасадов располагается тюдоровский эркер, а кирпичные трубы, как и в Лейсвуде, высокие и свободно расположенные (илл. IV-66-67). Сравнивая Глен Андред с Лейсвудом, Хичкок называет Лейсвуд более «археологически усадебным», чем Глен Андред, однако отмечает, что в Лейсвуде больше новшеств, которые позднее были широко заимствованы европейскими и американскими архитекторами³⁶¹. Что же касается стилистического определения, то, на наш взгляд, было бы более справедливо всё же отнести его к той же линии, к которой принадлежит Лейсвуд, то есть, к «староанглийскому стилю», не отрицая, однако, наличие некоторых «анненских черт».

Уже в начале 1870-х Шоу строит целую плеяду усадебных домов, последовательно развивающих идеи, заложенные в Лейсвуде – в частности, идею добавления элементов фахверковой архитектуры. В Лейсвуде, насколько можно судить по рисункам и описаниям, фахверк применялся в ограниченном количестве и не отличался богатством орнамента, зато поддерживал ритм рас-

³⁶⁰ Glen Andred [Электронный ресурс] // Parks and Gardens. URL: <https://www.parksandgardens.org/places/glen-andred> (дата обращения: 13.04.2023)

³⁶¹ Hitchcock H.-R. Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries. P. 210.

стекловки, образуя практически ленточное остекление – одно из многочисленных новшеств этого необыкновенного и, к сожалению, утраченного дома. В 1870-х годах, начиная с усадебного дома Гримс Дайк (Grim's Dyke) в Хэрроу-Уилде, на северо-востоке Лондона (илл. IV-68), Шоу расширяет применение фахверка, ориентируясь в основном на образцы средневековой фахверковой архитектуры в графстве Сассекс, но и не только на них. Шоу был далеко не единственным, кто увлекался фахверком в это время; на тот момент это уже было скорее данью укоренившейся моде, чем новшеством. В нашем исследовании, безусловно, «фахверкому возрождению» будет уделено внимание, однако в данном разделе оно пока находится вне фокуса повествования; мы рассмотрим его уже в следующем разделе, и в несколько ином контексте.

Подлинным воплощением идеи неуклонного и поступательного технического прогресса является Крэгсайд, усадебный дом, построенный Шоу для инженера, промышленника, учёного и филантропа Уильяма Армстронга, ярчайшего представителя своей эпохи. Дом, который изначально представлял собой охотничий домик, в результате перестройки 1864-1884 годов разросся, превратившись в самый настоящий «дворец современного волшебника», как его охарактеризовали в газете «The World»³⁶². Крэгсайд стал для Армстронга не просто домом, а настоящим испытательным полигоном для его выдающихся изобретений. Это был первый полностью электрифицированный усадебный дом (при этом отметим, что электрификация относилась уже к последнему этапу строительства; к 1880 годам весь дом был обеспечен электрическими лампами Свона). Электричество для ламп вырабатывалось водяными турбинами, энергии которых было достаточно для того, чтобы обеспечить электричеством весь дом; в доме был как большой гидравлический лифт для пассажиров, так и малый лифт для подачи еды наверх напрямую из кухни, находившейся на нижнем этаже; центральное отопление работало благодаря гидравлическому двигателю (илл. IV-69), с помощью двигателей можно было даже

³⁶² Girouard M. The Victorian Country House. P. 307.

перемещать тяжёлые вазоны в оранжерею. Среди всех многочисленных технических «чудес» Крэгсайда – телефонное сообщение между комнатами, система электрических гонгов, а также телескоп и лаборатория. С Ричардом Норманом Шоу Уильям Армстронг с 1864 года работал в тесном тандеме, принимая активнейшее участие в процессе строительства. Кроме того, нельзя не упомянуть о роли леди Маргарет Армстронг, чей вкус в огромной степени повлиял и на общий облик здания, и на выбор отделочных материалов; ни одно дизайнерское решение в доме не принималось без её ведома. Томас Сопвич, инженер и друг семьи Армстронгов, посетивший Крэгсайд в сентябре 1867 года, в самый разгар строительства, отмечал в своём дневнике, что «когда этот дом будет закончен, он будет полон элегантности и комфорта, ибо ничто не может превзойти [...] инженерные приспособления сэра Уильяма Армстронга и вкус [...], который у леди Маргарет в высшей степени превосходен»³⁶³.

Используя элементы неотюдоровского стиля, Шоу не копирует какие-то конкретные памятники-образцы, а создаёт общий, условный, фантазийный образ тюдоровского дома, который одновременно является и замком – «северным Нойшванштайном» (илл. IV-70); как пишет Николас Певзнер, «это место очень вагнеровское – и всё же это архитектура Шоу»³⁶⁴. Неотюдоровский стиль в Крэгсайте приобретает определённый романтический флёр, что для высоковикторианского времени с его прагматизмом не столь типично, однако Шоу и Армстронг добивались этого эффекта сознательно. Этому способствует и расположение дома на склоне холма, позволяющее, с одной стороны, расположить в подвальных помещениях различные технические установки, а с другой – создать драматичный, «сказочный» внешний облик; таким образом, из сложного рельефа был извлечён максимум пользы. Более того, для усиления

³⁶³ Richardson B. W., Sir. Thomas Sopwith: With Excerpts From His Diary Of Fifty-Seven Years. Whitefish: Kessinger Publishing, 2007. P. 360.

³⁶⁴ Pevsner N., Richmond I. The Buildings of England: Northumberland. Harmondsworth: Penguin, 2nd (rev.) ed. 1992. P. 244.

этого эффекта драматичности, живописности и сказочности на изначально пустынном склоне было высажено огромное количество деревьев (Марк Жируар сообщает о семи миллионах саженцев, однако не приводит конкретного источника этих цифр³⁶⁵), чтобы создать вокруг Крэгсайда – на территории в 1729 акров, которую прежде занимали вересковые пустоши, – гигантский рукотворный лес. Дом динамично разворачивается в пространстве; выразительный эффект фасада также построен на контрастах между большими окнами (почти сплошное остекление эркерной башни) и практически сплошными глухими участками стены, а также между материалами – камнем и фахверком. Парадные и жилые помещения не распластываются по горизонтали, а переносятся наверх, на второй ярус и выше, благодаря чему композиция дома развивается в вертикальном направлении (илл. IV-71-72) – в Крэгсайте такое решение продиктовано рельефом холма, на вершине которого, над обрывом, расположен дом, однако в дальнейшем аналогичная планировка усадебных домов будет встречаться довольно часто вне зависимости от окружающей их местности. Однако и Крэгсайд не минует общий бич усадебных домов высоковикторианской эпохи – распадающаяся композиция (илл. IV-73). Как пишет Э. М. Годвин в «The Building News» за 24 октября 1873 года, «Дом в Харроу-Уилде и особняк в Крэгсайте также живописны и содержат множество изысканных деталей, но обе эти работы кажутся мне несвязанными; каждый выглядит так, как будто два или три дома объединились и каким-то образом слились в один»³⁶⁶. При этом для оригинальных тюдоровских и елизаветинских построек, с их постепенным тяготением к регулярности, не характерен настолько ломаный силуэт с многочисленными перепадами ярусов и уровней – впрочем, они и располагались, как правило, на ровной местности, позволяющей «растягивать» здание сколь угодно вширь, а не на вершине холма, прямо над обрывом.

³⁶⁵ Girouard M. The Victorian Country House. P. 306.

³⁶⁶ Godwin E. M. The Works of Mr. R. Norman Shaw // Building News and Engineering Journal: Vol. 25, July to December 1873. London, 183. P. 449.

Многие приёмы и принципы, применённые Шоу в Крэгсайте – ломаный прихотливый силуэт, контраст горизонталей и вертикалей, добавление фахверка на верхних этажах – уже были опробованы им в Лейсвуде. В Крэгсайте фахверк применяется чрезвычайно активно, это один из главных выразительных акцентов фасада дома, и в этом плане Крэгсайд не выбивается из ряда построек в стиле «фахверкового возрождения», начиная с Лейсвуда и Гримс Дайк. Однако использование известняка вместо кирпича и усложнённая композиция заметно отличает Крэгсайд от этого ряда памятников, несколько сближая его с неотюдоровским стилем ранневикторианской эпохи, – впрочем, не до такой степени, чтобы можно было говорить о возвращении к принципу буквального копирования тюдоровских первоисточников. Главное, что Шоу в данном случае берёт от неотюдоровского стиля – это его гибкость, изменчивость, удобство и ощущение домашнего уюта, которое с ним неизменно ассоциируется; и благодаря этой гибкости неотюдоровский стиль смотрится органично даже в применении к дому, который и по планировке, и по расположению, и по наполнению кардинально отличается от оригинальных построек XVI века.

Оформление интерьеров Крэгсайда, так же, как и его электрификация, относится преимущественно уже ко второму этапу строительства. Самым ярким и примечательным помещением Крэгсайда является Большая гостиная с полуциркульными сводами, стеклометаллическими перекрытиями и роскошным мраморным камином, занимающим большую часть торцевой стены – в отсутствие Большого зала, от которого Шоу решил отказаться, эта гостиная в полной мере перенимает его функции. При этом интересно сравнить гостиную Крэгсайда с гостиной другого усадебного дома работы Шоу – Доупул-холла, построенного для судовладельца Томаса Генри Исмея и, увы, не дошедшего до наших дней. О том, как выглядела гостиная Доупул-холла, мы можем судить исключительно по архивным фотографиям, часть которых, к тому же, ещё и нуждается в прояснении атрибуции. Тем не менее, мы можем отметить

практически одинаковые полуциркульные своды со стеклометаллическими конструкциями и позднеренессансными мотивами прямоугольников и овалов в лепнине, а также огромный мраморный камин во всю высоту одной из торцевых стен (ср. илл. IV-75 и IV-76). Камин, тем не менее, трактованы совершенно по-разному. Камин в Крэгсайде в наибольшей степени восходит к картушам Вредемана де Вриса (илл. IV-77), и вместе с тем напоминает шпалеру густотой маньеристского орнамента из лент, спиралей, растительных мотивов и путти, расположенных на огромном мраморном панно, то камин в Доупуле больше всего напоминает позднеготический архитектурный портик, в формах которого угадываются мотивы испанского стиля платереско³⁶⁷.

Интерьер гостиной Крэгсайда напрямую спорит с неотюдоровским внешним обликом этого дома; огромный неояковинский камин является единственным, что связывает этот интерьер с английским XVI, или даже XVII веком. Условной отсылкой к тюдоровскому стилю можно также считать простые, лаконичные деревянные панели, которыми отделаны коридор второго этажа и лестница (илл. IV-78). В целом же интерьеры Крэгсайда и хронологически, и эстетически соотносятся с идеями «Эстетического движения» и «Движения искусств и ремёсел», ратовавшего за отказ от подражательства в архитектуре, дизайне и прикладных искусствах, и создании собственной уникальной эстетики, не основанной на прямом копировании. Влияние эстетического движения особенно наглядно прослеживается в более раннем блоке помещений второго этажа, относящемся к 1870-м годам, и в особенности – в столовой и библиотеке, где ни разу не повторяются узоры деревянных панелей, имитирующих природные мотивы с натуралистичностью японских гравюр (илл. IV-79), в отделке деревянной скамьи возникают мотивы круглых подсолнухов, уже встречавшиеся нам в интерьерах и фасадах построек Несфилда (илл. IV-

³⁶⁷ Не случайно впоследствии, после разрушения Доупул-холла, этот камин был выкуплен на аукционе в 1926 году архитектором Уильямсом-Эллисом и использован им в качестве фасадного портика для центрической церкви в «образцовой средиземноморской деревне» Портмейрион в Уэльсе.

80), а витражи выполнены фирмой Morris&Co по эскизам Данте Габриэля Россетти (илл. IV-81). Две детских спальни на втором этаже, «унаследованные» ещё от планировки старого охотничьего домика, что объясняет их относительную тесноту в сравнении с другими помещениями дома, отделаны обоями Morris&Co – «Садовая решётка» (илл. IV-82) и «Фрукты» (илл. IV-83; оба рисунка относятся к раннему этапу творчества Уильяма Морриса и были созданы им в 1860-х годах). Остатки обоев Morris&Co «Венеция» также были обнаружены во время реставрации 1980-х годов в Совиных комнатах – именно ими эти помещения были отделаны до 1884 года, когда они были отремонтированы и превращены в роскошные апартаменты к визиту принца Уэльского Эдуарда, который прибыл с супругой в Крэгсайд к открытию созданного Армстронгом «естественного» парка Джесмонд-Дин в Ньюкасле. Именно к 1884 году Совиные комнаты приобрели свой нынешний облик (илл. IV-84) и название, данное им по резным деревянным фигурам сов, украшающим кровати; этот блок помещений, состоящий из двух спален, гардеробной и частного ватерклозета, являет собой прекрасный пример подхода к интерьерам, характерного для финального этапа строительства Крэгсайда: влияние прерафаэлитизма постепенно уменьшается, копирование стилей прошлого окончательно изживает себя, и главной доминантой помещения являются своды необычной формы, подчёркнутые ломаной сеткой голубых балок, придающих интерьеру особую индивидуальность. Коридор третьего этажа и лестница, ведущая на четвёртый этаж, отделаны полихромной керамической плиткой, а также однотонными обоями с флоральным тиснёным узором (IV-85); мотив квадрифолия в орнаменте плитки не поддерживается никакими другими готическими мотивами, и говорить о какой-либо стилизации в данных помещениях весьма затруднительно. Таким образом, разновременный ансамбль интерьеров Крэгсайда, с одной стороны, оказывается достаточно пёстрым и эклектичным, а с другой – наглядно свидетельствует о тенденции к окончательному отходу от буквального стилизаторства при оформлении жилых интерьеров в поздневикторианскую эпоху.

В более поздних проектах самого Шоу, однако, фахверк уже не используется так активно. Эдкоут, второй его усадебный дом в неотюдоровском стиле, построенный в 1878 году для миссис Ребекки Дарби, представительницы выдающейся торговой фамилии, связанной с металлургической индустрией, носит совершенно другой характер по сравнению с Крэгсайдом. Элемент фантазийности в Эдкоуте уже не присутствует, уходит ощущение свежести и новизны; вместе с тем он несравнимо более компактен и более гармоничен с точки зрения композиции (илл. IV-86). Кроме того, если Крэгсайд уходит от каких бы то ни было конкретных образцов и прототипов, то у Эдкоута прототипы есть: известно, что в 1850-х годах Шоу зарисовывал Саутвик-холл в Нортгемптоншире, который послужил образцом для Эдкоута с точки зрения планировки.³⁶⁸ Правильные щипцы с острым 60-градусным углом, форма окон, лаконичность (практически полное отсутствие декорации) и общая структура фасада также были взяты именно оттуда (илл. IV-87).

Дом расположен на ровном участке и окружён небольшим парком, и здесь уже нет привычной цели удивить издалека драматичным силуэтом. Здание строгое, стройное, чётко структурированное и подчёркнуто каменное, однотонное, из местного известняка – Шоу сознательно прибегает к этому, несмотря на господство в высоковикторианской архитектуре полихромности и кирпича как основного отделочного материала. Планировка достаточно компактна: компактно сгруппированы холл, лестница и галерея, следующий блок помещений – библиотека, гостиная и столовая, очень похожая на столовую Крэгсайда (илл. IV-88). При этом холл трактован даже не как елизаветинский, а как средневековый Большой зал, образцом для которого послужили многочисленные реально существующие средневековые залы с деревянными перекрытиями, сохранившиеся по всей Англии (илл. IV-89). При этом с юга его освещает огромный, прямоугольный в плане, полностью остеклённый эркер

³⁶⁸ Girouard M. The Victorian Country House. P. 361.

на всю высоту: половина южной стены холла – это буквально стеклянная мембрана (илл. IV-90). Лестницы и коридоры каменные, причём интерьеры в этих частях дома практически по-модернистски лаконичны, декор скуп, и превалирует в интерьерах именно средневековая тема (илл. IV-91).

В качестве примера усадебного дома в «стиле королевы Анны», который и по времени, и по духу соответствует Эдкоуту, рассмотрим Чигуэл-холл (илл. IV-92), построенный Шоу в 1876 год для Альфреда Сэвилла, основателя одного из крупнейших агентств по недвижимости в Британии. При том, что строгая симметрия, характерное сочетание материалов и ограниченное использование классических мотивов всё же позволяют отнести Чигуэлл-холл именно к «стилю королевы Анны», его и Эдкоут объединяет композиция фасада, увенчанного тремя щипцами, огромный размер окон, и общий характер – лаконичный, строгий и даже суховатый. На примере Глен Андреса мы видели использование необычного материала – красной терракотовой черепицы – для облицовки стен; в Чигуэл-холле же фронтоны подчёркнуты деревянной обшивкой – сайдингом, который к 1870-м годам уже стал достаточно популярным материалом в сельской архитектуре, в особенности в Америке. Деревянная обшивка придаёт дому более «сельский» облик и прекрасно подходит для направления, которое М. В. Соколова назвала «сельским стилем»; в дальнейшем мы увидим и другой заметный прецедент использования этого материала – Стэнден-хаус Филиппа Уэбба.

Таким образом, постройки Несфилда и Шоу стали ключевыми в процессе формирования двух сугубо поздневикторианских синтетических стилей – «староанглийского стиля» и «стиля королевы Анны», причём эти два стиля, как видно на примере исследованных нами памятников, тесно переплетаются между собой – вплоть до того, что некоторые памятники в разных источниках могут относить и к одному стилю, и ко второму. Хичкок, видя довольно много общего в «староанглийских» и «анненских» постройках Шоу, дал им общее

название Shavian Manorial³⁶⁹, хотя у Шоу и Несфилда, на наш взгляд, было слишком много общих черт даже после того, как их творческие пути разошлись, и на наш взгляд, стоит их рассматривать вместе, и не вполне справедливо называть явление именем только одного из них. Основные элементы «стиля королевы Анны» мы уже обозначили в самом начале данной подглавы, однако с основными чертами «староанглийского стиля» дела обстоят несколько сложнее. Это понятие оказывается весьма обтекаемым и, в отличие от предшествующих ему стилей – неоелизаветинского, неотюдоровского, неояковианского, – не сводящимся к набору элементов, по которым можно было бы его безошибочно идентифицировать. Однако главный признак, по которому можно отличить именно «староанглийский стиль» – это даже не столько его эклектичность (как мы могли наблюдать, в постройках Несфилда и Шоу могут свободно сочетаться элементы разных периодов, начиная с позднесредневековых и заканчивая яковианцами), сколько композиционная и художественная цельность, которая вполне уравнивает эту эклектичность, благодаря чему эти постройки смотрятся абсолютно органично. Эта органичность создаёт эффект узнаваемости – «пробуждающий воспоминания», как назвал этот эффект Певзнер³⁷⁰, – и традиционности; постройки «староанглийского стиля», так же, как и постройки «стиля королевы Анны», естественным образом вписывались в архитектурный облик британских городов и сельской местности, формируя новое представление о национальной архитектуре на основе синтеза архитектурных черт разных эпох. В связи с тем, что «староанглийский стиль» и «стиль королевы Анны» в самой своей основе, по своим принципам резко отличаются от предшествующих стилей, мы предлагаем объединить их под названиями, отражающими эти принципы: если неотюдоровский, неоелизаветинский и неояковианский стили можно назвать *археологическими*, то староанглийский и стиль королевы Анны в полной мере можно назвать *синтетическими*.

³⁶⁹ Hitchcock H.-R. Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries.

³⁷⁰ Pevsner N. The Englishness of English Art. P. 28.

5.3. НЕОЕЛИЗАВЕТИНСКИЕ ПОСТРОЙКИ ДЖОРДЖА ДЕВИ. РАЗВИТИЕ «СТАРОАНГЛИЙСКОГО СТИЛЯ» В АРХИТЕКТУРЕ ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА

Последние десятилетия правления королевы Виктории остались в британской истории как период существенных перемен во всех сферах жизни. Прежде всего это касается, конечно же, экономической сферы: с одной стороны, именно к концу викторианской эпохи завершился промышленный переворот, а с другой – в результате сельскохозяйственного кризиса стремительно разорялись крупные землевладения, на протяжении столетий составлявшие основу британской экономики. Всё это естественным образом привело к существенным изменениям и в архитектуре поздневикторианского периода. Активное строительство сосредоточилось в городах и индустриальных центрах, а типология крупного усадебного дома, активно развивавшаяся в ранне- и высоковикторианское время, к концу XIX века резко пришла в упадок, выражаясь лишь в отдельных локальных всплесках усадебного строительства.

В поздневикторианской архитектуре «староанглийский» стиль стал доминирующим, вобрав в себя некоторые черты более ранних вторичных стилей и преобразовав их в соответствии с новыми представлениями о красоте и удобстве. Кроме того, заметный отпечаток на развитии «староанглийского» стиля

оставили идеи прерафаэлитов второй и третьей волны, Эстетического движения, Движения искусств и ремёсел, а также усилившаяся роль личности архитектора и его индивидуальной манеры. Всё это придало «староанглийскому» стилю гибкость и вариативность, весьма привлекательную и для архитекторов, и для клиентов; однако обилие вариаций «староанглийского» стиля заметно усложняет задачу для исследователя, и складывающаяся перед ним многоплановая картина делает совершенно невозможным вывод о линейном, поступательном развитии архитектуры в поздневикторианский период.

Развитие неоелизаветинского стиля в 1880-90-е годы уже проследить существенно сложнее: стиль всё больше «размывается», встраиваясь в общую линию «Old English Style», многообразного, но уже не распадающегося на более мелкие «вторичные стили», как раньше. Кроме того, меняется и круг памятников-первоисточников, на которые опирается (не цитирует, а именно опирается) архитектура поздневикторианского времени. Больше внимания уделяется региональным вариациям архитектуры (например, большой интерес вызывает традиционная архитектура графства Чешир), и не только крупным усадебным домам, но и другим типологиям архитектуры XVI века, и прежде всего – фахверковой архитектуре (в английском написании – half-timbered). Ричард Норман Шоу активно использовал фахверк как составную часть усадебных домов и коттеджей, сочетая их и с камнем, и с кирпичом, и даже с бетонными блоками.

Тем не менее, в Англии продолжают строиться здания, которые с разной степенью уверенности всё же можно охарактеризовать как неоелизаветинские. Целый ряд усадебных домов в этом стиле создаёт Генри Клаттон, ученик Эдварда Блора, работавший с ним в усадебном доме Мервейл. Наиболее заметной и оригинальной постройкой во всей его самостоятельной карьере остаётся уже упомянутый нами гротескный Минли-мэнор, который крайне сложно отнести к какому-либо конкретному стилю, так как он представляет собой распадающуюся протяжённую композицию из башен и крыш французского шато.

Однако в 1870-х годах Клаттон уже не повторяет подобных экспериментов и, напротив, строит дома в достаточно строгом елизаветинском стиле, тем не менее, явно свидетельствующем о влиянии Роберта Керра, – Уидмерпул-холл (1872, илл. IV-93) и главный дом в Олд-Уорден-парке (1875-76, IV-94). Последний кажется определённым шагом назад по сравнению с достижениями Несфилда и Шоу, так как Клаттон прибегает к уже, казалось бы, несколько устаревшему принципу буквального цитирования – впрочем, это объясняется достаточно просто: Олд-Уорден сознательно подражает находящемуся неподалёку от него елизаветинскому Готорп-холлу (илл. I-46), принадлежавшему, так же, как и Олд-Уорден, семье Шэттлуорт. Преднамеренность сходства вполне очевидна, так как из Готорп-холла берётся всё, от общего композиционного решения до рисунка каменных решёток; однако башня-донжон, увенчивающая дом, очень схожа с башней Бирвуд-хауса Роберта Керра, а также – с башнями «итальянизирующих» домов Чарльза Бэрри. То же самое касается и Уидмерпул-холла, однако, в отличие от Уордена, напоминающая Бэрри башня здесь смотрится более чужеродно, так как сочетается с неотюдоровскими острыми щипцовыми завершениями.

Одним из наиболее ярких явлений в архитектуре поздневикторианского времени было творчество Джорджа Деви. По словам Марка Жируара, Деви принадлежат «самые интересные усадебные дома за пределами круга Шоу-Несфилд-Уэбб³⁷¹». Архитектурная практика Джорджа Деви началась ещё в 1850-е годы (первые его задокументированные постройки – это коттеджи в Пенсхёрсте, графство Кент) и продолжалась более тридцати лет; некоторые из спроектированных им домов даже достраивались в течение нескольких лет после его смерти в 1886 году. При этом нельзя сказать, что талант Деви был замечен сразу – первое время его архитектурная контора на Марлборо-стрит развивалась довольно медленно. Ситуация изменилась в 1863 году, когда Деви привлёк внимание семьи Ротшильдов на строительстве школы викария на их

³⁷¹ Girouard M. The Victorian Country House. P. 83.

пожертвования. Отношения с Ротшильдами у Деви сложились самые тёплые, и вплоть до 1880-х годов Деви получал от них заказы на строительство усадебных домов, павильонов, общественных построек и коттеджей в долине Эйлсбери. Наиболее яркими постройками Деви для Ротшильдов, безусловно, являются фахверковый Аскотт-хаус (Ascott House, илл. IV-95; перестройка этого дома, начатая в 1874 году, стала для Деви постоянной работой и продолжилась даже после его смерти, вплоть до 1930-х гг.) и камерный «староанглийский» Эйторп (Eythorpe Hall, 1875 г., илл. IV-96), а также коттедж в не дошедшем до наших дней георгианском поместье Астон-Клинтон. Однако, безусловно, считать Деви всего лишь «архитектором Ротшильдов» было бы однобоко. Не меньший интерес представляют и другие его памятники, в которых Деви предлагает свою версию «староанглийского стиля», где черты неоелизаветинского и неояковинского стилей, казалось бы, постепенно утрачивающего свои позиции в викторианской архитектуре, сплетаются с оригинальными авторскими находками, в некоторой степени опередившими своё время.

Первая отдельная монография, посвящённая Деви, была издана Джилл Эллибоун – одной из виднейших исследовательниц викторианской архитектуры в середине и второй половине XX века³⁷². Творчество Джорджа Деви рассматривается в трудах М. Жируара и М. В. Соколовой. В основополагающем труде Жируара «Викторианский усадебный дом» Деви посвящена отдельная глава; кроме того, Жируар разбирает кентский период творчества Деви в двух статьях, опубликованных в *Country Life* в 1971 году³⁷³. М. В. Соколова неоднократно касается творчества Деви как в монографии «Викторианский загородный дом. Структура. Семантика. Стиль»³⁷⁴, так и в статьях, посвящённых проблематике планировки и стиля в архитектуре поздневикторианского вре-

³⁷² Allibone J. *George Devey: Architect, 1820-1886*. Lutterworth Press, Cambridge, 1991.

³⁷³ 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.

³⁷⁴ Соколова М. В. *Викторианский загородный дом. Структура. Семантика. Стиль*.

мени. Одна из последних заметных публикаций о творчестве архитектора, «Гений Джорджа Деви»³⁷⁵, была издана в журнале Викторианского общества в марте 2020 года. Тем не менее, при том, что яркий индивидуальный почерк Деви отмечен многими авторами, стилистический аспект его творчества всё ещё требует более детального рассмотрения. Отдельную сложность в изучении творчества Деви представляет тот факт, что многие из его наиболее ярких и основополагающих построек были впоследствии либо существенно перестроены, либо снесены в первой половине XX века – многие викторианские дома были утрачены именно в это время, так как их содержание было слишком тяжёлым бременем для владельцев, а их архитектурная и историческая ценность ещё не была осознана в полной мере. К счастью, представление об этих постройках позволяют составить сохранившиеся архивные материалы – чертежи и акварели самого Деви, фотографии и литографии современников, а также компактные картонные макеты, которые Деви широко использовал в своей работе, и которые позволяют достаточно точно воссоздать планировку дома и, в общих деталях, его внешний вид.

Уже самый ранний из усадебных домов по проекту Джорджа Деви, Беттсхэнгер-хаус (Betteshanger House; ныне переименован в Нортборн-парк), можно назвать во многом провидческим. Приступив в 1856 году к перестройке старой георгианской виллы по заказу молодого баронета Уолтера Джеймса (и заменив на посту главного архитектора Энтони Сэлвина, оставившего так и не осуществлённый предварительный проект)³⁷⁶, Деви в скором времени стал другом семьи и продолжал работать в Беттсхэнгере до самой своей смерти, параллельно со множеством других проектов. Судя по сохранившимся планам 1828-29 годов (илл. IV-97), планировка дома во многом восходит ещё к старой георгианской вилле, однако Деви всё же внёс заметные изменения, приспособо-

³⁷⁵ The genius of George Devey // The Victorian. The Magazine of the Victorian Society, No.63, March 2020.

³⁷⁶ Girouard M. The Victorian Country House. P. 216.

бив дом уже под викторианские нужды – пристроил новое крыло и восьмигранную башню. Стилистически же здание ближе всего памятникам рубежа XVI-XVII веков; в декоре преобладают позднеелизаветинские и яковианские черты (илл. IV-98). При этом фасад практически лишён скульптурной декорации, как и лаконичный восьмигранный объём башни, в которой нет крепостного эффекта, создаваемого зубцами, ни живописности неоготических шпилей. Наиболее заметной деталью, помимо крупных окон и эркеров, являются фламандские щипцы особой формы, завершающиеся небольшим фронтоном, подобно фасадам иезуитских церквей XVII века, и редкие лучковые фронтоны, характерные не столько для елизаветинской и яковианской архитектуры, сколько для более поздних, классицизирующих стилей – и это более чем за десятилетие до того, как в английской архитектуре начал формироваться так называемый «стиль королевы Анны».

Однако наиболее интересным в архитектуре Беттсхэнгера является особый подход к стилю в целом и к ощущению «историчности», «пробуждающему» («evocative») эффекту, которое этот стиль должен был создавать. Случаи, когда старые усадебные дома перестраивались в викторианское время, отнюдь не были в Англии редкостью, и викторианские архитекторы зачастую выбирали неотюдоровский, неоелизаветинский или неояковианский стиль в том числе для того, чтобы новые пристройки хотя бы относительно соответствовали стилю старого здания (в качестве примера можно привести пристройки Эдварда Блора и Эдварда Бэрри к яковианскому Кру-холлу). При этом в результате перестройки от старого здания могло не остаться ничего, как в случае с такими усадебными домами, как Мервейл, Олдермэстон, Хайклеркасл. Однако Деви, вдохновившись аутентичной, лоскутной красотой старых деревенских домов графства Кент, принял весьма оригинальное решение – включил остатки старого здания в новое и даже сознательно усилил этот «лоскутный» эффект, пытаясь искусственно добиться ощущения, будто это здание неоднократно перестраивалось и хранит в себе дух многовековой истории. В

итоге, при том, что в высоковикторианское время неоелизаветинский и неояковитанский стили уже несколько утрачивали свои позиции, уступая второй волне неоготики, постройка Деви оказалась вполне соответствующей своему времени: сочетание лаконичности и мощи, которое усиливали фрагменты более грубой и якобы более старой кладки, вполне соответствовало викторианскому представлению о «маскулинности» как об одном из необходимых достоинств качественной британской архитектуры. Кроме того, принцип воссоздания духа истории, как мы видели в предыдущем разделе, лёг и в основу поздневикторианского «Old English Style» – правда, в постройках Шоу, Несфилда, Уэбба и их последователей этот принцип воплощался уже другими средствами.

Два успешных проекта – Беттсхэнгер и Хэммерфилд, который будет рассмотрен нами позднее, – стали стилеобразующими для всего дальнейшего творчества Деви. Можно было бы с определённой долей условности выделить две основных стилистических линии в его дальнейших усадебных постройках – собственно «усадебную», начиная с Беттсхэнгера и продолжая такими домами, как Сент-Олбанс-корт (St. Albans Court), Голдингс (Goldings), Блейксуэйр (Blakesware) и Килларни (Killarney), и «сельскую», наиболее ярким примером которой являются Хэммерфилд и конечно же, Аскотт-хаус. Подобным образом поступает Марк Жируар, рассматривая две этих линии в разных главах и разных разделах своей монографии³⁷⁷. Такой метод систематизации творчества Деви имеет определённое рациональное зерно, однако даже в рамках этих условных направлений памятники Деви остаются весьма индивидуальными.

Наиболее показательным примером «усадебной» линии (и наиболее изученным) является Сент-Олбанс-корт, построенный Деви в 1875 году для его друга, землевладельца Уильяма Оксендена Хэммонда. Первоначально, в 1867

³⁷⁷ Girouard M. The Victorian Country House. PP. 83-85, 213-223.

году, когда Деви только приступал к работам в поместье Хэммонда, планировалось пристроить к старому дому новое крыло, однако всё закончилось строительством совершенно нового здания чуть севернее, а также разбивкой ландшафтного парка (в процессе высаживания деревьев в поместье даже были обнаружены старые человеческие останки неизвестного происхождения, которые Деви перезахоронил под специально заказанной для этого каменной пирамидой)³⁷⁸. При том, что влияние наработок, впервые осуществлённых Деви в Беттсхэнгере, очевидно, – в частности, здесь также используются разнородные материалы, создающие впечатление разновременных исторических наслоений, – Сент-Олбанс-корт всё равно уже носит на себе отпечаток новой эпохи (илл. IV-99). В нём в большей степени, чем в Беттсхэнгере, используются мотивы тюдоровской и елизаветинской архитектуры (хоть Деви и не возвращается назад к «археологически точному» неотюдоровскому стилю; яковинские элементы, такие, как круглые эркеры с резными балюстрадами, всё же остаются). Более того, сама композиция дома в сравнении с ранними постройками Деви является более цельной, в ней уже нет высоковикторианской горизонтальности и распластанности, и основным мотивом, объединяющим фасады, являются треугольные щипцы, сгруппированные по три на каждой стороне, благодаря чему достигается гармония горизонталей и вертикалей, сближающая Сент-Олбанс-корт с лучшими примерами елизаветинской архитектуры – постройками Роберта Смитсона. Схожим образом выстраивает композицию Ричард Норман Шоу в усадебном доме Эдкоут, относящимся к тому же времени. Кроме того, Сент-Олбанс-корт и Эдкоут роднит ещё одна черта, отмеченная М. В. Соколовой – определённая суховатость, характерная именно для поздневикторианских построек³⁷⁹.

³⁷⁸ Hobbs P. A Pulham Garden Rediscovered at Nonington, Kent // *Archaeologia Cantiana*, №178, 2017. pp. 291-299.

³⁷⁹ Соколова М. В. Трансформация представлений о национальном стиле в поздневикторианской архитектуре загородных домов // *Исторический журнал: научные исследования*, 2018, № 03. С. 89-94.

Весьма показателен и интерьер Сент-Олбанс-корта, и в особенности – Большой зал, где классические элементы (каннелированные дорические колонны второго яруса, кессоны, триглифы, розетки, балясины) сочетаются с тюдоровским. При этом для большей органичности сочетания Деви выбирает наиболее лаконичные и геометричные из тюдоровских деталей отделки (илл. IV-100). Деревянные панели, облицовка которыми занимает большую часть стены, представляют собой простую геометрическую сетку – такой вид деревянной панельной облицовки является одним из самых ранних, его можно видеть уже в памятниках первой половины XVI века. Ленточный орнамент на потолке, в свою очередь, также состоит из геометрических узоров в виде пересекающихся квадратов и квадрифолиев, которые восходят не к немецкому и фламандскому маньеризму, а к потолочным орнаментам из книги IV Себастьяно Серлио – в елизаветинской и яковианской архитектуре встречаются оба этих варианта ленточного орнамента³⁸⁰. Наиболее вероятным елизаветинским прообразом для Большого зала в Сент-Олбанс-корте является Монтакьют-хаус, где присутствуют и панели в виде прямоугольной сетки (в столовой, илл. IV-102), и ленточный орнамент более геометричного вида (в библиотеке, илл. IV-103), и даже триглифы и розетки в деревянном фризе, увенчивающем панели. Камин Большого зала кажется сравнительно небольшим на фоне высоких панелей, хотя назвать его скромным не позволяет полихромная мраморная облицовка каминного панно, являющееся, по сути, единственным маньеристическим элементом во всём интерьере (илл. IV-101). Как мы видим, Деви достаточно свободно сочетает довольно разноплановые элементы архитектуры XVI-XVII веков, что само по себе не ново, однако сам характер сочетания, с

³⁸⁰ Gapper C. *Decorative Plasterwork in City, Court and Country: 1530–1640*, updated and corrected text of 'Plasterers and Plasterwork in City, Court and Country c.1530–c.1660', doctoral thesis. London: Courtauld Institute of Art, 1998. URL: <https://clairegapper.info/from-timber-to-plaster.html> (дата обращения: 15.04.2021)

его лаконичностью и цельностью, действительно отличается по своему принципу от чрезвычайно тяжеловесных и перегруженных деталями высоковикторианских интерьеров.

Другие постройки, которые можно отнести к той же линии, существенно менее изучены; к примеру, Жируар вообще не останавливается на них подробно, ограничиваясь лишь утверждением, что в Килларни и Голдингсе Деви использует те же мотивы, что и в Сент-Олбанс-корте³⁸¹. Джилл Эллибоун в биографии Деви всё же рассказывает об этих домах более подробно³⁸². Не оспаривая тезис о том, что все эти памятники являются развитием линии Беттсхэнгера и Сент-Олбанс-корта, мы, тем не менее, заострим внимание на индивидуальных различиях этих построек и на особенностях интерпретации староанглийского стиля в каждом из них. К примеру, в усадебном доме Блэйксуэйр (Blakesware, илл. IV-104) в Хартфордшире геометрическая составляющая достигает своего абсолютного предела. Суховатость, которую мы отмечали в Сент-Олбанс-корте, здесь превращается в откровенную сухость. Деви использует излюбленный мотив треугольных щипцов, но отказывается от свободной комбинации отделочных материалов; фасад полностью отделан двухцветным кирпичом, образующим единообразные ромбовидные узоры. Стоит отметить, однако, что лаконичность дома отчасти обусловлена позднейшей перестройкой 1930-х годов, хотя, судя по сохранившейся литографии 1878 года для «Истории Хартфордшира» Джона Эдвина Кассанса, общий облик дома всё же был относительно сохранён³⁸³. В частности, стоит отметить садовое крыло, представляющее собой простой кубический объём (подобное решение мы видели и в Беттсхэнгере). Судя по литографии, изначально этот объём был увенчан зубцами, как и немногочисленные восьмигранные башни, примыкающие к

³⁸¹ Girouard M. The Victorian Country House. P. 222.

³⁸² Allibone J. George Devey: Architect, 1820-1886.

³⁸³ Cussans J. E. History of Hertfordshire, E. P. Publishing, 1972. Иллюстрация: <https://www.gillmark.com/map/hertfordshire-prints-130/blakesware-manor-7357/>

дому с разных сторон (илл. IV-105); однако в результате позднейшей перестройки крыло лишилось зубцов, было перекрыто более современной крышей и приобрело практически модернистский вид.

Несколько другой характер имеет Килларни-хаус – усадебный дом в графстве Керри, Ирландия, перестроенный Деви в 1871 году по заказу леди Кенмэйр, дочери второго маркиза Бата. К сожалению, составить представление об этом доме мы можем только по архивным фотографиям (илл. IV-106), так как он дважды горел, и после второго пожара, случившегося в 1913 году, так и не был восстановлен. По сравнению с двумя предыдущими домами, в облике Килларни-хауса заметно преобладают яковинские элементы, что может объясняться близостью в округе других яковинских и неояковинских построек – в частности, усадебного дома Макросс-хаус, построенного в 1843 году Уильямом Бёрном. Насколько позволяют судить архивные фотографии, Макросс-хаус в значительной степени повлиял на архитектурный облик Килларни-хауса – сходство прослеживается и в композиции, и в строении фасада, и в формах щипцовых завершений и эркеров. Так как Деви работал одновременно над несколькими проектами сразу, непосредственное руководство работами осуществлял архитектор из Белфаста, Уильям Генри Линн, и Джереми Уильямс, основатель Ирландского Викторианского общества, предполагает, что отчасти под его влиянием в Килларни было решено отступить от столь любимого Деви принципа свободного комбинирования материалов³⁸⁴. Однако пример Блэйксуэйра показывает, что Деви и сам не применяет этот принцип абсолютно повсеместно, и к определённой архаизации он также вполне мог прибегнуть намеренно. Особого внимания в Килларни заслуживают фламандские щипцы, которые являются наиболее выразительным элементом фасада. Точно такую же форму, с точно такими же увенчивающими щипцы небольшими треугольными или лучковыми фронтонами, и с ромбовидной деталью в центре, имеют щипцы в Беттсхэнгере, а также в более позднем усадебном доме

³⁸⁴ Williams J. A Companion Guide to Architecture in Ireland, 1837-1921. Dublin: Irish Academic Press, 1994. P. 193.

Кумб-Уоррен в графстве Суррей (илл IV-107-108). При этом в собственно яко-вианской архитектуре такая форма щипцов не встречается, так же, как и в её викторианских подражаниях – можно сказать, что это авторская интерпретация самого Джорджа Деви, уникальная именно для его построек.

Говоря об усадебном доме Кумб-Уоррен, мы, в сущности, говорим не об одной, а о двух постройках Джорджа Деви. Первый усадебный дом в этом месте был построен Деви в 1865 году по заказу банкира Бертрама Карри (его отец, Рэйкс Карри, был заказчиком и владельцем высоковикторианского усадебного дома Минли-мэнор в Хэмпшире). Этот дом рассматривался Карри как тихое сельское гнёздышко, где они с женой могли бы жить в покое и комфорте (илл. IV-109)³⁸⁵. Деви избрал для этой постройки «сельский» стиль, к которому уже прибегал в Хэммерфилде; при этом первое здание Кумб-Уоррена было построено раньше, чем Аскотт-хаус или Смитхиллс-холл, также относящиеся к «фахверковому возрождению». При этом, что интересно, в отличие и от Хэммерфилда, и от Аскотта, где Деви использовал преимущественно элементы английской сельской архитектуры XVI века, в первом здании Кумб-Уоррена в большей степени присутствовали элементы «стиля королевы Анны» – расстелка окон первого этажа, мотивы полуциркулярной арки. При этом щипцовые завершения мансардных этажей не выявляли структуру фахверковых балок – напротив, единственным их украшением являлись оригинальные горизонтальные прямоугольные окна; один из щипцов, насколько позволяют судить архивные фотографии, был полностью обшит деревом. Подобная отделка щипцов напоминает щипцы Чигуэлл-холла Ричарда Нормана Шоу, а также щипцы позднего усадебного дома Стэнден, построенного Уэббом в 1894-95 годах, но здесь можно говорить, скорее, не о каком-либо прямом влиянии, а о постепенном распространении самой технологии деревянной сайдинговой обшивки в английском загородном строительстве.

³⁸⁵ Poole D. Coombe Warren [Электронный ресурс] // House and Heritage, 2015. URL: <https://houseandheritage.org/2015/11/11/coombe-warren/> (дата обращения: 23.08.2022)

В 1870 году семью Карри постигло сразу два несчастья – вначале выгорело южное крыло Минли-мэнора, а затем практически полностью сгорел Кумб-Уоррен. Пожар, потушенный с существенной задержкой, нанёс дому такой огромный ущерб, что Карри уже не видел смысла его восстанавливать, и заказал Деви постройку на этом месте совершенно нового дома – теперь уже полностью отделанного камнем и кирпичом³⁸⁶. При том, что планировка здания довольно сложна, это относится, главным образом, к конфигурации прилегающих к основному блоку служебных корпусов; при этом сам основной блок выглядит достаточно цельным, и, как и в Сент-Олбанс-корте, ярко выраженной горизонтальности здесь нет; вертикализм щипцов уравнивается горизонтальными тягами. Форма фламандских щипцов с навершием в виде треугольных и лучковых фронтонов во втором здании Кумб-Уоррена такая же, как и в Беттсхэнгере и Килларни, однако если в этих двух домах фламандские щипцы находятся примерно в равной пропорции с простыми треугольными, то в фасаде Кумб-Уоррена они играют однозначно доминирующую роль. Кроме того, в фасаде Кумб-Уоррена, как и в Блэйксуэйре до перестройки, существенную роль играют зубцы и восьмигранные башни, то есть, усиливается крепостная составляющая. Архивные фотографии второго здания Кумб-Уоррена³⁸⁷ (к сожалению, в данном случае также приходится ориентироваться по архивным материалам, так как дом был снесён в 1926 году) позволяют нам сделать вывод и о том, что Деви здесь всё же прибегает к своему излюбленному приёму комбинирования материалов и имитации более старых каменных фундаментов. Таким образом, второй Кумб-Уоррен становится одним из звеньев в цепи таких памятников, как Беттсхэнгер, Сент-Олбанс-корт, Блэйксуэйр и Килларни, однако, как мы видим из детального рассмотрения всех этих

³⁸⁶ Poole D. Coombe Warren [Электронный ресурс] // House and Heritage, 2015. URL: <https://houseandheritage.org/2015/11/11/coombe-warren/> (дата обращения: 23.08.2022)

³⁸⁷ Poole D. Coombe Warren [Электронный ресурс] // House and Heritage, 2015. URL: <https://houseandheritage.org/2015/11/11/coombe-warren/> (дата обращения: 23.08.2022)

домов, каждый из этих проектов сохраняет свои индивидуальные особенности, и выработанная Деви схема, при всей её кажущейся жёсткости, остаётся весьма вариативной.

Данный круг построек можно было бы в стилистическом плане охарактеризовать как неояковианские, однако надо осознавать, что это является упрощением, не отражающим синтетический подход Деви к стилю и к первоисточникам, сложившийся уже на самом раннем этапе его творчества. В британской научной литературе к этим домам, как правило, применяют термины «Elizabethan» или «Jacobean», либо воздерживаются от стилистических характеристик. На наш взгляд, здесь есть два возможных варианта в зависимости от контекста: либо всё-таки отнести эти постройки к неояковианскому стилю, но с определёнными оговорками (и если рассматривать их с этой точки зрения, то хронологически постройки Деви становятся одними из последних «ласточек» этого стиля), либо признать предложенную Деви схему как одну из вариаций «староанглийского стиля», широко использующую яковианские элементы, но отнюдь не ограничивающуюся ими. Так или иначе, стилистическая дефиниция построек Джорджа Деви ещё далека от окончательного прояснения и является вопросом, открытым для обсуждений, предложений и дискуссий.

Интерес Деви к сельской коттеджной архитектуре стал ещё одним аспектом, в котором он несколько опередил своё время. Мы уже отмечали обращения к фахверковой архитектуре в творчестве Ричарда Нормана Шоу, однако здесь мы более подробно остановимся на данной теме, потому что в архитектуре поздневикторианского времени именно сельская архитектура и фахверк, как первоисточники, приобретают исключительную популярность. В 1870-80е годы смещается само понимание «Tudor Revival», появляется двойственность в самом термине, потому что теперь всё больше внимания уделяется именно фахверковому наследию тюдоровской эпохи, и теперь самыми разными терминами, отсылающими к эпохе Тюдоров – Tudorbethan, Mock Tudor, Tudor Revival – обозначается именно «возрождение» фахверковой архитектуры. Из

всего многообразия терминов, относящихся к этому стилю, наиболее точным и исчерпывающим мы считаем термин Vernacular Revival, так как он заостряет внимание именно на народном, сельском характере данных построек, в противовес аристократическому характеру построек в неотюдоровском и неоелизаветинском стилях. Этому термину достаточно сложно подобрать русскоязычный аналог, поэтому мы остановимся на буквальном переводе – «фахверковое возрождение», хоть этот термин и не является устоявшимся в историографии. Этот стиль опирался на сохранившиеся образцы средневековой фахверковой архитектуры Англии и поначалу был преимущественно городским. Особую популярность он получил в Честере и в целом по всему графству Чешир, где ещё со средневековья существовала мощная традиция фахверкового строительства. При этом в Честере процесс возрождения фахверковой архитектуры начался раньше, чем в среднем по Англии – в 1850-х годах; это было связано с тем, что в Чешире очень хорошо сохранилась оригинальная средневековая и тюдоровская фахверковая архитектура, и время их постройки традиционно считалось для Чешира эпохой благополучия и расцвета – приятная ассоциация с местной традицией. К 1870-м процесс «возрождения» фахверковой и псевдофахверковой архитектуры в Чешире этот процесс был в самом разгаре, довольно много фахверковых домов и вилл по всей Англии было построено самым успешным из честерских архитекторов – Джоном Дугласом (илл. IV-110).

Деви же стал одним из первых, кто обратился к фахверковой архитектуре за пределами Чешира, опередив в этом и Уильяма Эдена Несфилда, и Ричарда Нормана Шоу. При этом его интересовала не только архитектура столь любимого им графства Кент, но и архитектура других графств – Сассекса, Суррея, Хэмпшира, а также Чешира. Уже в 1850-е годы он активно использует фахверк в своих кентских коттеджах, а в 1857 году – и в усадебном строительстве; его первым подобным опытом становится Хэммерфилд-хаус, перестроенный по заказу Джеймса Несмита, изобретателя парового молота, всё в том же графстве Кент.

Главным добавлением Деви становится новый трёхэтажный полуфахверковый блок из нескольких объёмов с щипцовыми завершениями; при этом, помимо нового блока, Деви также построил к западу отдельное здание, в котором находились мастерская, галерея и обсерватория – по задумке Несмита, Хэммерфилд должен был предназначаться в том числе и для его занятий астрономией. Как и в Беттсхэнгере, в Хэммерфилде Деви смело комбинирует материалы, но в данном случае это кирпичная кладка с традиционным ромбовидным узором и фахверк; причём в фахверковых узорах в виде квадрифолиев угадываются скорее архитектурные традиции Чешира, а не юго-восточных регионов страны (илл. IV-111). Кроме того, Деви избегает использования в декоре элементов, которые указывали бы конкретно на тюдоровскую, елизаветинскую или яковианскую эпоху; он предпочитает использовать именно те черты сельской архитектуры Англии, которые оставались практически неизменными на протяжении XV-XVII веков. Со стороны садового фасада тюдоровские сдвоенные кирпичные трубы и фахверк сочетаются с классическими полуциркульными аркадами крыльца, что добавляет зданию эклектичности (сама идея аркады, зажатой между двумя иными по характеру и материалу объёмами, уже была использована Сэлвином в Кил-холле (илл. III-100) и восходит к садовому фасаду Хэтфилда (илл. I-60).

В 1870-е годы этот стиль претерпевает заметные изменения. В сущности, попав на лондонскую почву, он сплетается с достижениями столичной художественной мысли и художественной критики, и, начиная с 1870-х годов, находится под непосредственным влиянием идей Уильяма Морриса и Филипа Уэбба, утверждённых в знаменитом «Красном доме», а также Ричарда Нормана Шоу, чьи постройки сыграли огромную роль в популяризации фахверка в британской архитектуре. Как мы видели, уже в Лейсвуде, Кловерли и Гримс Дайк широко применялись фахверковые детали, и в дальнейшем Шоу значительно развивает эту тенденцию. Прин-мэнор, датируемый 1870-ми годами и ныне утраченный, и планом, и характером фахверкового орнамента он активно

имитирует архитектуру Чешира (илл. IV-109), отражая общее увлечение фахверковой архитектурой этого графства, причём и в сельской архитектуре, и в городской. Интересно, что Шоу в своих постройках обращается к сельской архитектуре разных графств: в Лейсвуде, Гримс Дайк и Крэгсайде, как и в более поздней своей постройке – усадебном доме Пьеррпойнт (илл. IV-112) – он, скорее, опирался на сельскую архитектуру Сассекса (илл. IV-113), и при этом его интерес к архитектуре именно этого графства не был связан с географическим расположением самих усадебных домов.

Стиль Vernacular Revival, или Black and White Revival, пришёлся по вкусу буржуазии поздневикторианского времени. К концу века и городских, и загородных построек «под фахверк» становится значительно больше, в этом стиле застраиваются центральные улицы многих английских городов; Лондон был затронут им в меньшей степени, однако, тем не менее, одной из самых известных построек в этом стиле стал лондонский магазин «Liberty&Co», непосредственно связанный с Движением искусств и ремёсел. Наиболее яркими примерами этого стиля в усадебной архитектуре, наряду с уже упомянутыми выше постройками Джорджа Деви, можно назвать постройки ливерпульского архитектурного бюро Grayson & Ould, основанного архитекторами Джорджем Грейсоном и Эдвардом Оулдом; начиная с 1886 года, большая часть их проектов была совместной. Мы остановимся на усадебном доме Уайтик-мэнор, который прекрасно иллюстрирует то, как «upper middle class» в английской провинции воспринял идеи Рёскина и Морриса, как постепенно распространялись идеи Шоу и Несфилда, постепенно превращаясь во что-то более домашнее и, вместе с тем, в большей степени, чем когда-либо, напоминающее реальную тюдоровскую архитектуру. Заказчиком этого поместья был представитель буржуазных кругов – Теодор Мэндер, партнёр вулверхэмптонской фирмы, торгующей лаками и красками. Мэндер черпал идеи непосредственно из книг Рёскина; известно, что в тот же год, когда он приобрёл в собственность земельный участок, он купил томик «Семи светочей архитектуры»,

прежде чем приступить к строительству³⁸⁸. Проект был заказан Эдварду Оулду – одному из основателей архитектурного бюро «Grayson & Ould».

Как пишет Марк Жируар, «это самая настоящая антология фахверкового строительства, с цитатами из таких домов, как Литтл-Мортон-холл в Чешире (илл. IV-114) и Окуэллс в Беркшире»³⁸⁹. Источники, использованные Оулдом в Уайтик-мэноре, очень разнообразны – от поздней готики до яковианского стиля (илл. IV-115). Тонкие узорные трубы – как раз-таки характернейший элемент тюдоровской архитектуры; при этом использование красного кирпича – прямое влияние высоковикторианского «muscularity». Результат, тем не менее, получился очень близким к тюдоровским оригиналам – внешне Уайтик-мэнор легко перепутать с фахверковыми домами раннего XIV века. В 1893 году было пристроено более позднее крыло, так как Мэндер решил организовать у себя в поместье недели крикета и нуждался в расширении, чтобы размещать у себя большое количество людей, и крыло 1893 года отличаются более богатые и эффектные фахверковые орнаменты, вместо красного кирпича в нижнем ярусе используется местный песчаник (илл. IV-116). Возможно, новое крыло получилось и более богатым, и более аутентичным благодаря участию Чарльза Кемпа – декоратора, дизайнера и промышленника, чья фирма специализировалась на производстве витражей. Кемп не только был автором красочных витражных окон Уайтик-мэнора (илл. IV-117), вдохновлённых и витражным искусством позднего Средневековья и раннего Нового времени, и орнаментами Уильяма Морриса, и полотнами Эдварда Бёрн-Джонса. Он также выступал в роли эксперта и тонкого знатока тюдоровской архитектуры; к тому же, его собственный дом, Линдфилд-Олд-Плейс в Сассексе (илл. IV-118), был подлинным фахверковым домом елизаветинского времени. Интерьеры Уайтик-мэнора также вдохновлены в основном интерьерами XVI века, о чём свидетельствует и характер деревянной отделки (илл. IV-119), и использова-

³⁸⁸ Girouard M. The Victorian Country House. P. 375.

³⁸⁹ Ibid. P. 357.

ние ленточного орнамента с «гирьками» на потолках (илл. IV-120), однако элементы тюдоровской и елизаветинской фахверковой архитектуры сочетаются с текстилем и обоями, выполненными по рисункам Морриса (илл. IV-121). При этом позднее, уже в XX веке, вдовой Мэндера при содействии National Trust интерьер был дополнен рядом полотен прерафаэлитов и предметов, связанных с Движением искусств и ремёсел, благодаря чему Уайтик-мэнор превратился в своеобразную антологию не только фахверковой архитектуры, но и высоковикторианского и поздневикторианского искусства – изначально, при жизни самого Мэндера, интерьеры Уайтик-мэнора не производили такого эффекта, хотя влияние Движения искусств и ремёсел, тем не менее, было весьма значительным.

Говоря о влиянии Движения искусств и ремёсел в архитектуре поздневикторианского времени, невозможно обойти вниманием фигуру Филипа Уэбба, который с 1850-х и по 1890-е находился в самом авангарде викторианской архитектуры. На протяжении всех этих десятилетий он дружил и сотрудничал с прерафаэлитами, и в особенности – с Уильямом Моррисом. Он был одним из партнёров фирмы Morris, Marshall, Faulkner & Co., принимал участие в деятельности Движения искусств и ремёсел, вместе с Моррисом стоял у истоков Общества защиты древних зданий, впервые централизованно поднявшего вопрос о вреде викторианских «стилистических реставраций» (хотя сами по себе подобные идеи отнюдь не новы и высказывались ещё задолго до викторианского времени, к примеру, в письмах Джона Картера). И Моррис, и Уэбб симпатизировали левым, социалистическим идеям, что нашло отражение и в их творчестве, носящем ярко выраженный демократический характер (правда, стоит отметить, что внешняя демократичность и «народность» построек Уэбба и интерьеров Морриса зачастую не соотносилась с реальностью, так как основной круг их заказчиков составляли представители высшего среднего класса, и сделать искусство Уэбба, Морриса и их единомышленников искусством «для всех» в итоге так и не удалось).

Свою карьеру Уэбб начал в офисе Джорджа Эдмунда Стрита, одного из виднейших представителей высоковикторианской неоготики. Первый независимый проект Уэбба как архитектора – Красный дом Уильяма Морриса – был осуществлён в 1859-60 годах в тандеме с самим Моррисом; при этом интерьер продолжал постоянно меняться на протяжении всех пяти лет, которые Моррис прожил в Красном доме. При том, что Фиона Маккарти, биограф Морриса, не считает Красный дом революционной постройкой, и отмечает его схожесть с поздними постройками Пьюджина³⁹⁰, тем не менее, нельзя отрицать, что Красный дом стоит особняком в истории викторианской архитектуры. Все проекты, рассмотренные нами ранее, в большей или меньшей степени обладают таким качеством, как ретроспективность и узнаваемость – даже если мы не можем определить конкретный памятник-первоисточник, мы всё равно можем уловить опору на тюдоровскую или яковинскую архитектуру, и у нас невольно создаётся ощущение чего-то узнаваемого, чего-то действительно староанглийского. В случае же с Красным домом мы буквально видим фантазийный сказочный мини-замок, который крайне сложно соотнести с чем-то, что существовало ранее до него (илл. IV-122). Метод формально-стилистической деконструкции, разбора на составляющие и поиска первоисточника, который мы столь широко использовали в данной работе, к Красному дому оказывается совершенно неприменим. К сожалению, целостность ансамбля Красного дома с течением времени была утрачена. Для нас более показательным является не столько Красный дом, сколько гораздо более позднее произведение Уэбба в тандеме с Morris&Co – Стэнден-хаус.

Заказчиком Стэндена был Джеймс Бил, успешный стряпчий из Бирмингема, в 1870-е годы переехавший в Лондон. В 1890 году Бил приобрёл три фермерских участка в Западном Сассексе, ранее принадлежавшие поместью Сент-Хилл, предполагая расположить здесь не столько усадьбу в классическом понимании, сколько именно загородный дом для своей большой семьи – в 1890-

³⁹⁰ MacCarthy F. William Morris: A Life for Our Time. London: Faber, 1994. P. 161.

е, после нескольких сельскохозяйственных кризисов, традиционное английское поместье приносило бы огромные убытки. Ещё раньше, чем к Уэббу, Бил обратился к ландшафтному архитектору Джорджу Симпсону, который разработал общую компоновку участка; правда, стоит отметить, что предложенная Симпсоном геометрическая планировка сада вскоре была изменена в более живописную и «сельскую» сторону совместными усилиями Уэбба и миссис Маргарет Бил. В задачи Уэбба же входило в том числе сохранение старого фермерского дома Холлибуш, относящегося к XV веку, и его гармоничное включение в общий план (IV-123).

Здание представляет собой двухэтажный семейный блок, завершающийся с юго-западной стороны квадратной в плане обзорной башней с бельведером; за ней начинается Г-образный служебный корпус (IV-124). Фасад дома отделан материалами, не характерными для всей предыдущей викторианской усадебной традиции – грубой штукатуркой и деревянной обшивкой (IV-125). Одним из источников вдохновения для Уэбба были «уилденские дома» (Wealden Hall Houses; илл. IV-113) – традиционные для XIV-XVI вв. дома зажиточных йоменов, строившиеся преимущественно в Сассексе и Кенте; однако от формального копирования он максимально далёк; в отличие от перечисленных выше памятников «фахверкового возрождения», в Стэндене нет конкретных фахверковых или псевдофахверковых деталей, и вдохновение сельской архитектурой Англии считывается, скорее, на уровне общего впечатления. Биограф Уэбба, Шейла Кирк, отмечает, что, помимо фахверковой архитектуры, Уэбб вдохновлялся укреплённым усадебным домом Комптон-Уайнейтс (илл. I-4), о котором мы говорили во второй главе, и который является одним из самых ранних памятников английской усадебной архитектуры³⁹¹. Кроме того, общую стилистику Стэндена во многом определил и фермерский дом, с которым должны были сочетаться все остальные постройки на участке (илл. IV-126). Именно он первым открывается зрителю со стороны главного

³⁹¹ Kirk S. Philip Webb: Domestic Architecture. D. Phil. Thesis, Newcastle University, 1990. P. 169.

въезда на территорию поместья, скрадывая истинные масштабы усадебного дома, раскрывающиеся уже при дальнейшем осмотре с разноуровневых точек, в том числе – с высоты холма, где зритель оказывается на одном уровне с верхними этажами дома и обозревает его в «естественном» обрамлении деревьев и кустарников (илл. IV-127). Мастерское использование рельефа местности и эффект естественного природного ландшафта, окружающего дом, несколько роднят Стэнден с Крэгсайдом, однако если Крэгсайд располагается на обрыве и в силу этого не может занимать обширную площадь, что и обуславливает увеличение этажности, то в Стэндене подобная проблема перед архитектором не стоит. Усадебный дом занимает большую площадь, однако его истинный масштаб считывается далеко не сразу и наиболее наглядно показан садовым фасадом, открывающимся в сторону живописной панорамы холмов графства Сассекс. Щипцы садового фасада отделаны деревянной обшивкой, так же, как и щипцы крыла, примыкающего к главному фасаду и соединяющего его с фермерским домиком, а также здание стоящей неподалёку фермы. Помимо деревянной обшивки, в облицовке садового фасада также используется черепица – этот же материал использовался и в постройках Ричарда Нормана Шоу, в частности, в усадебном доме Глен Андред. При всей лаконичности садового фасада и стремлении Уэбба избежать каких-либо буквальных отсылок или повторений, тем не менее, широкие арки оранжереи с уступчатыми профилировками неожиданно отсылают к романским порталам (илл. IV-128), а большие окна семейного блока на первом этаже (со стороны входного двора – и на втором) мелко расстеклованы и имеют полуциркульную форму, что сближает фасад не столько с возможными тюдоровскими прототипами, сколько со «стилем королевы Анны» (илл. I-129).

Основные семейные комнаты располагаются на первом этаже, хорошо освещённом большими арочными окнами, и сгруппированы вокруг большой гостиной. От Большого зала решено было отказаться, так как ансамбль помещений первого этажа – это ансамбль именно семейных, а не парадных комнат,

и Уэбб намеренно избегает усадебных ассоциаций. Он по возможности отказывается от традиционного для викторианских интерьеров тёмного дерева, в обшивке стен предпочитает использовать светлые панели (исключение составляет столовая, где панели выкрашены в бирюзово-зелёный цвет (илл. IV-131)), заменяет простым геометрическим рисунком панелей традиционные каминные панно (илл. IV-130). Уэбб по возможности избегает громоздких шкафов и лишних гардеробных комнат – в частности, в спальне Эми Бил, старшей дочери семейства, гардеробную заменяют светлые встроенные шкафы, спроектированные Уэббом специально по её заказу (илл. IV-132). Это прорывное решение позволяет сделать планировку дома более ясной, а также визуально расширить пространство комнаты, сделать его максимально просторным и воздушным³⁹². Ощущение воздушности и лёгкости подхватывается «коттеджной» мебелью с реечными спинками и тонкими изогнутыми ножками, а также свежим, преимущественно зелёным колоритом обоев и текстиля фирмы Morris&Co. Коридор, объединяющий помещения первого этажа, отделан обоями «Садовая решётка» (илл. IV-133) – они же используются и в Крэгсайте, однако в Стэндене эти обои занимают уже гораздо большую площадь, и знаковый орнамент с садовой решёткой, розами и птицами, перекликающийся с реальной решёткой в саду Стэндена, является безусловно доминирующим в ансамбле помещений первого этажа. На лестнице и втором этаже эту роль уже играют яркие золотисто-жёлтые обои «Василёк» (илл. IV-134), объединяющие лестницу и коридор текучими вихреобразными узорами листьев, и вносящие определённое разнообразие в общую светло-зелёную гамму интерьеров Стэндена. Сам коридор, сравнительно небольшой по площади и протяжённости, позволяет также продемонстрировать галерею сепийных репродукций, собранных семейством Бил (большую часть коллекции составляют репродукции шедевров раннего Ренессанса – картин Сандро Боттичелли, Витторе Карпаччо,

³⁹² Соколова М. В. Викторианский загородный дом. Структура. Семантика. Стилль. С. 282.

Пьеро делла Франческа, – однако среди них присутствует и репродукция картины Эдварда Бёрн-Джонса «Золотая лестница»). В отделке жилых помещений второго этажа также активно использовалась продукция Morris&Co – в целом в Стэндене можно наблюдать более десяти различных видов одних только обоев; заданную ими атмосферу поддерживают портьеры и обивка мебели, созданные текстильным отделом фирмы под руководством Мэй Моррис, младшей дочери Уильяма Морриса (илл. IV-135). При всей индивидуальности этих помещений, их объединяют *геометрические* узоры светлых панелей и каминов, а также освежающая светло-зелёная гамма (илл. IV-136) – словом, более скромно и ненавязчиво повторяются те же мотивы, что и в помещениях первого этажа.

Вопрос о том, как можно стилистически охарактеризовать Стэнден и можно ли отнести его к числу памятников Old English Style, всё ещё остаётся открытым. Сам Уэбб намеренно ни к какому стилю его не относил, и ассоциации с исторической архитектурой Англии здесь не так просты и очевидны, как в подавляющем большинстве предыдущих рассмотренных нами памятников, однако и отрицать их невозможно. По сути, Стэнден с одной стороны противопоставляет себя предшествующим постройкам, а с другой – стремление обустроить удобное и комфортное жилище для джентльмена и его семьи, а также отразить в постройке национальный характер, делает Стэнден своеобразным итогом викторианской усадебной традиции.

В поздневикторианское время довольно резко меняется характер усадебных домов, что напрямую связано с резкими переменами в викторианском обществе. Кризис землевладения привёл к изменению и контингента заказчиков, и отношения к загородному дому, который из основного места проживания, откуда землевладелец мог напрямую вести свои дела, превратился в дорогостоящий предмет статуса. Это не могло не сказаться на изменении планировки: дома стали более компактными, рассчитанными на менее длительные поездки, и более близкими к типологии коттеджа или городского особняка.

Сокращение и служб, и ансамбля парадных помещений, перенос основных парадных помещений на второй этаж, исчезновение Большого зала и переход его функции к гостиным – то, что ещё в Крэгсайде было новшеством, в последних десятилетиях XIX века уже стало встречаться гораздо чаще. Подобная планировка удобна для хозяев, приезжающих из города на короткий срок, так как не требует дополнительной адаптации – и это резко отличается от вековых английских традиций усадебной жизни, диктующей свой особенный уклад.

При этом роль «староанглийского стиля» в самых разных его вариациях, включая «фахверковое возрождение», а также «стиля королевы Анны», имеющего схожее со «староанглийским» происхождение и схожий подход, становится поистине огромной. Это отражено и в литературе, к примеру, в романе «Собственник», первой части «Саги о Форсайтах» Джона Голсуорси, где на фоне всеобщего увлечения «староанглийской» архитектурой, или даже её заисилья, архитектор Филип Босини осуждается коллегами за сам факт увлечения неоклассицизмом³⁹³. О творчестве Босини, заметно опережающем своё время, отзываются либо с презрением («Из этого юнца Босини вряд ли выйдет что-нибудь путное. У Баркита говорят, что он, видите ли, талант. Задумал улучшить английскую архитектуру; тут деньгами и не пахнет!»), либо с сочувствием («Байронизм он унаследовал от отца. Да вот посудите сами: отказался от работы у меня в конторе, где столько возможностей; бродил шесть месяцев с мешком за плечами, а зачем? Изучал иностранную архитектуру; иностранную, видите ли! На что он рассчитывал?»³⁹⁴). Однако в дальнейшем, уже в эдвардианскую эпоху, «староанглийский стиль» всё же несколько уступил позиции, хоть и не исчез совсем – его отголоски звучат и в идеях британских урбанистов начала XX века, разрабатывавших такие города-сады, как Летчуорт или

³⁹³ Усадебный дом Робин-хилл, история строительства которого является одной из основных сюжетных линий романа, судя по описаниям, выдержан в неоклассическом стиле, но находится под некоторым влиянием идей Эстетического движения.

³⁹⁴ Голсуорси Д. Сага о Форсайтах. Том I. М.: Эксмо, 2009. С. 48.

Порт-Санлайт, и в творчестве Эдвина Лаченса, архитектора последних крупных усадебных домов в Британии. Эти позднейшие трансформации «староанглийского стиля» представляют собой интереснейший материал для дальнейшего исследования.

Подводя итог данной главы, мы на основании сделанных наблюдений можем сформулировать конкретное определение «староанглийского стиля», а также определить то, какое отношение к нему имеют описанные нами выше явления, такие, как «фахверковое возрождение» или «стиль королевы Анны»: являются ли они отдельными стилями или вариантами «староанглийского стиля». Прежде всего, как мы могли наблюдать в ходе анализа памятников высоковикторианского и поздневикторианского времени, подход к стилю в это время лишается археологической скурпулёзности: хронологический охват эпох, элементы которых могут использоваться в одном памятнике, расширяется настолько, что может охватывать и Средневековье, и раннее Новое время – в отличие от неостилей ранневикторианского времени, очень конкретных с хронологической точки зрения. Тем не менее, это расширение отнюдь не приводит к тому результату, который мы могли наблюдать в курьёзных памятниках ранней неоготики: напротив, рост уровня изученности памятников-первоисточников, уровня владения архитектурной лексикой британского Средневековья и раннего Нового времени даёт возможность свободно синтезировать элементы, создавая цельные обобщённые образы – именно этой свободой и цельностью отличаются постройки Несфилда, Шоу, Уэбба, а также Деви – даже несмотря на то, что фигура Деви находится вне круга главных высоковикторианских реформаторов.

Итак, мы определили два главных критерия «староанглийского стиля»: обобщённость и синтетичность. Это кардинально отличает его от неотюдоровского, неоелизаветинского и неояковинского стилей, и даже от неоготики: он базируется на других принципах. Тем не менее, этот стиль тоже не может существовать без первоисточника; именно поэтому он может рассматриваться

только в контексте архитектуры историзма и никак иначе. Принципиальным отличием «староанглийского стиля» является то, что первоисточником для него является не конкретный период в истории Англии и не конкретная группа памятников, а *английская старина как таковая*, «старая добрая Англия», которая в равной мере включает в себя как английское Средневековье, так и английское Новое время. «Староанглийский стиль» воспроизводит абстрактную категорию, тиражирует её и делает узнаваемой – и, так как он базируется на образе национального прошлого, его в полной мере можно назвать *национальным стилем*.

Вместе с тем, «староанглийский стиль» очень современен: синтетический подход позволяет достаточно легко адаптировать узнаваемый «староанглийский» образ к современным нуждам и возводить постройки, которые, хоть и создают «пробуждающий» эффект, остаются сугубо викторианскими, не превращаются в имитацию архитектуры прежних эпох. Керр отмечал, что он и его современники живут в «эпоху без стиля», однако в отношении к поздневикторианской архитектуре его замечание уже не будет справедливым: «староанглийский стиль» в поздневикторианское время становится полноправным стилем эпохи. Свою высокую адаптивность он «наследует» от неотюдоровского стиля (не случайно в Крэгсайде, который для своего времени считался техническим чудом, так много тюдоровских черт), однако выводит её на новый уровень.

Именно эта высокая адаптивность приводит к тому, что по мере развития «староанглийский стиль» принимает различные формы. Так, Несфилд и Шоу в Кловерли-холле добавляют элементы, вдохновлённые творчеством Виллелле-ле-Дюка; Деви создаёт более обобщённый образ елизаветинского или яковинского усадебного дома, свободно комбинируя материалы и фантазируя с формой щипцов; он же и Шоу независимо друг от друга обращаются не только к аристократическим кирпичным и каменным домам, но и к наследию сельской фахверковой архитектуры; Уэбб планомерно отказывается от каких-

либо отсылок вообще, предвосхищая функционалистский подход. Тем не менее, всё это уже, скорее, не примеры каких-либо отдельных стилей, а именно ответвления многоликого «староанглийского» стиля, так как основные составляющие остаются неизменными: синтетичность, адаптивность, обобщённость, стремление создать образ национальной старины.

Что касается «стиля королевы Анны», то, на наш взгляд, он всё же является не ответвлением «староанглийского стиля», а отдельным стилем – при том, что их принципы во многом совпадают, и они существовали рука об руку. При том, что в памятниках «стиля королевы Анны» встречаются и «староанглийские» черты, он всё же в наибольшей степени опирается либо на иностранные архитектурные образцы (французские, голландские, фламандские, итальянские), либо на памятники английской архитектуры XVII-XVIII вв., вдохновлённые архитектурой континента. В постройках «стиля королевы Анны» отсутствует средневековая составляющая – они полностью опираются на архитектуру Нового времени; кроме того, если «староанглийский стиль» остаются подчёркнуто антиклассичным, то в «стиле королевы Анны» классические ордерные элементы играют весьма заметную роль. При этом стоит отметить, что «староанглийский стиль» и «стиль королевы Анны» вполне могли заимствовать единичные элементы друг у друга – именно поэтому мы видим в Лоутоне тюдоровские эркеры, а в Стэндене «анненские» окна.

Таким образом, при всей запутанности стилистических определений и направлений последней трети XIX века, в ходе исследования нам удалось уточнить их дефиниции и составить примерную картину взаимоотношений между ними, что облегчает проблему исследования архитектуры этого периода. Предложенная нами система представляет собой вариант полноценного разрешения проблемы систематизации архитектуры последней трети XIX века.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей работе мы предложили комплексное и многоаспектное исследование «вторичных стилей», основанных на британской архитектуре XVI-начала XVII веков, – или «староанглийских стилей», как было решено охарактеризовать их в ходе исследования, – в британской архитектуре XIX века. Сама постановка вопроса о рассмотрении «староанглийских стилей» как отдельного явления на данный момент практически не представлена в историографии; таким образом, данная диссертационная работа стала первым комплексным исследованием на эту тему. При этом нынешнее состояние, прежде всего, терминологической и методологической проблем в отношении архитектуры XIX века в полной мере обуславливает актуальность нашего исследования: обе этих проблемы на данный момент были далеки от решения. Однако настоящая работа носит не только теоретико-методологический, но и исторический характер: эти два аспекта являются взаимодополняемыми, так как глубокое историко-архитектуроведческое исследование необходимо для доказательства применимости предложенных нами терминов и методов. Таким образом, широкая постановка вопроса позволила нам задействовать разные научные методы для наиболее полного раскрытия заявленной темы и эффективной систематизации большого объёма накопленного материала.

Анализ историографии в применении к конкретным памятникам наглядно подтвердил обозначенную во введении необходимость **уточнения**

стилистической дефиниции памятников британской усадебной архитектуры XIX века, для чего мы стремились добиться максимально информативной и объёмной характеристики «староанглийских стилей». Для этого мы не только предложили терминологическую систему, но и для её наиболее полного раскрытия совершили экскурс в XVI-начало XVII века, чтобы внимательно рассмотреть особенности стиля-первоисточника, а затем уже говорить об их последующей интерпретации. Теоретико-методологическая глава про архитектуру тюдоровского, елизаветинского и яковинского времени понадобилась нам ещё и для того, чтобы очертить круг памятников, которые в XIX веке наиболее активно цитировались – при анализе усадебной архитектуры XIX века, особенно в начале, мы наблюдали огромное количество подобных цитат, которые позволили нам выделить характерные черты отдельных «староанглийских стилей». Перечень этих характерных черт, завершивший теоретико-методологическую главу, был в наибольшей степени полезен при анализе памятников эпохи «битвы стилей», когда от памятников в значительной степени требовалась археологическая точность следования образцам-первоисточникам. Тем не менее, и на более ранних, и на более поздних этапах наличие подобного перечня было чрезвычайно полезно при формально-стилистическом анализе и уточнении стилистических дефиниций.

На основании анализа памятников, проведённого в данной работе, можно предложить следующую периодизацию и схему развития «староанглийских стилей» в XIX веке:

- 1760-1810-е гг. – неоготика (от «шаловливой» к «археологической»)
- 1820-е – выделение неотюдоровского стиля (и группы «староанглийских» стилей в целом); «археологическая» стадия неоготики
- 1830-е – выделение неоелизаветинского стиля, очищение «староанглийских» стилей

- 1840-е годы – «битва стилей», расцвет отдельных «староанглийских стилей» (в большей степени неотдоровского)
- 1850-е – кризис неотдоровского стиля, расцвет неоелизаветинского
- 1860-е – триумфальное возвращение неоготики в её рескинианском варианте, кризис неоелизаветинского стиля и вместе с тем – зарождение тенденций Old English Style
 - 1870-е – оформление Old English Style
 - 1870-1890-е гг. – нелинейное развитие различных ответвлений и вариаций Old English Style

Ориентируясь по предложенной схеме, мы можем сделать несколько неожиданный, но при этом напрашивающийся сам собой вывод, что все отмеченные нами стили проходят примерно один и тот же набор стадий. Соответственно, исследование подтверждает положение о том, что **имеет смысл дать дефиниции не только самим неостильям, но и их стадиям**, которые не всегда совпадают по десятилетиям, но являются закономерными для большинства заметных неостилей 19 века:

- Ранняя стадия – «дилетантская» (подспорьем для этого термина может служить определение «век дилетантов», данное Истлейком)
- Средняя стадия – «археологическая» (данный термин опирается на определение «археологически точных стилей» по Певзнеру)
- Зрелая стадия – «синтетическая»

Кроме того, устаревающие неостили проходят определённую «стадию полураспада», когда элементы стиля всё ещё существуют, возникают отдельные вспышки ретроспективного интереса к стилю, однако сам он уже постепенно сходит на нет как целостное явление.

Таким образом, в ходе проведённого нами исследования были выполнены основные заявленные задачи:

- Цельно и наглядно показан процесс развития «староанглийских стилей», уточнена хронология, сформирован круг наиболее показательных памятников и расставлены опорные точки, от которых можно отталкиваться в дальнейших исследованиях;
- сформулирована терминология и выработана удобная методологическая основа для исследования «староанглийских стилей»;
- уточнена стилистическая дефиниция ряда значимых памятников усадебной архитектуры XIX века и их место в типологии британского усадебного дома.

В настоящей работе был доказан ряд тезисов, важных для выстраивания наиболее достоверной и наглядной хронологии «староанглийских стилей». В исследовании удалось развить и подкрепить аргументами положение, которое ранее не высказывалось в научной литературе, – положение о том, что истоки «староанглийских стилей», и неотюдоровского стиля в частности, следует искать ещё в постройках ранней неоготики. Этот тезис меняет устоявшееся представление о «староанглийских стилях» как о сугубо викторианском явлении и показывает, что корни их лежат намного глубже в истории британской архитектуры. Элементы неотюдоровского стиля можно проследить уже в таких постройках, как Стробрерри-хилл или Милтон – то есть, в самых первых постройках британской неоготики. Кроме того, подробный разбор архитектурной теории второй половины XVIII века и, в частности, понятия «живописного стиля» показывает, что именно к этой эпохе восходит одно из главных свойств «староанглийских стилей», присущее им на всех этапах развития. Наконец, в ходе исследования удалось подтвердить один из главных тезисов, выносимых на защиту, который состоит в том, что в рамках различных неостилей от десятилетия к десятилетию отличается подход к интерпретации первоисточников, и именно благодаря этой эволюции неостили не сводятся к простому копированию. Напротив, каждый неостиль – это самостоятельное явление, живое, ме-

няющееся, со своей внутренней логикой, исходя из которой, и нужно анализировать памятники этого стиля. Таким образом, были сделаны важнейшие шаги для решения основной историко-архитектуроведческой задачи данного исследования.

Терминологическая проблема стала одной из самых главных и самых сложных проблем в данном исследовании. Анализ историографии показал, что отсутствие устоявшейся терминологической системы наблюдается и в англоязычной научной литературе, и в русскоязычной. В начале данной работы мы предложили терминологическую систему, призванную упростить и структурировать анализ предмета исследования: использовать для «вторичных стилей» приставку «нео-» (по аналогии с уже устоявшимся термином «неоготика») и выделить группу неостилей, основанных на архитектуре XVI-начала XVII веков, под общим названием «староанглийские стили». Дальнейшее исследование показало, что данная система, предложенная нами к защите, действительно применима к усадебной архитектуре XIX века на конкретном этапе её развития – в эпоху «битвы стилей», рассмотренной нами в четвёртой главе исследования. Однако, как мы установили в финальной, пятой главе исследования, примерно с середины 1870-х годов разнообразные национальные «староанглийские стили» сменяются синтетическим «староанглийским стилем», который может подразделяться на вариации, однако его основные принципы остаются неизменными. Таким образом, разделив и скомбинировав эти два термина, и сформулировав вывод о том, что один из них является прямым следствием другого, что позволило решить терминологическую задачу или, во всяком случае, предложить достаточно логичный вариант её решения.

Исследование динамики развития «староанглийских стилей», выстроенное по хронологическому принципу и поделенное на три крупных этапа, показало, что к британской усадебной архитектуре XIX века на разных этапах её развития не могут быть применены одни и те же методы, в связи с чем в дис-

сертационной работе была выработана не только терминология, но и методология исследования данного материала. При том, что признанным и неоспоримым авторитетом в данной области является Марк Жируар, и предложенная им методика рассмотрения и изложения этой темы является достаточно хорошим подспорьем, нам удалось расширить круг рассматриваемых памятников и проблем, и предложить методы, которые представляются нам наиболее целесообразными, к каждому из выделенных периодов (конец XVIII-начало XIX века, ранневикторианское, высоковикторианское и поздневикторианское время). Методы рассмотрения, применяемые к одному периоду, с другим периодами не работают, не позволяя рассмотреть их с той же степенью полноты и последовательности.

Так, усадебную архитектуру первой четверти XIX века ещё можно рассматривать по стандартному хронологическому принципу, так как неоготика в это время ещё носит весьма любительский характер, и будущие более мелкие неостили развиваются в её рамках, прежде чем окончательно оформиться уже во второй четверти XIX века. Формирование отдельных «староанглийских стилей» диктует другую методику рассмотрения, и здесь мы отходим от предложенного Жируаром принципа персоналий, выделяем конкретные неостили и рассматриваем каждый из них как цельное явление. Это позволяет нам прийти к интересным выводам: рассматриваемые нам неотюдоровский и неелизаветинский стили зарождаются не одновременно, а с разницей в десятилетие, но при этом проходят схожие стадии развития, и их расцвет напрямую связан с социальными процессами, влиявшими на востребованность того или иного неостиля в данный конкретный момент: в 1830-40-е годы можно говорить о безоговорочном доминировании неотюдоровского стиля, а в 1840-50-е годы большую популярность набирают мотивы елизаветинской и яковианской архитектуры. Эти процессы во многом связаны с деятельностью четырёх наиболее ярких архитекторов эпохи – Бэрри, Блора, Бёрна и Сэлвина, – однако

этими четырьмя фигурами картина отнюдь не исчерпывается. Усадебная архитектура второй половины XIX века представляет особую сложность для рассмотрения, так как понятие «стиля» в ней теряет чёткость и ясность, характерную для предшествующего периода. В ходе рассмотрения архитектуры середины века мы концентрировались не столько на памятниках, сколько на процессе выработки способов решения этого кризиса. Финальный же этап, относящийся уже к последней трети XIX века, крайне сложен для рассмотрения в силу разнообразия стилистических направлений и тенденций. Совмещение хронологического принципа с принципом выделения конкретных стилистических тенденций позволило нам проследить основные процессы, происходившие в британской усадебной архитектуре в это время, но не потерять сквозные связи между разнообразными вариациями «староанглийского стиля» и единство принципов, на которых они основаны. Таким образом, выбранная нами гибкая тактика позволила, применив к разным периодам различные принципы и методы рассмотрения, выстроить достаточно полную и объёмную картину развития «староанглийских стилей». Следовательно, методологическую задачу в данном исследовании также можно считать решённой.

Таким образом, подводя итоги исследования, можно с полным правом утверждать, что его задачи были в целом выполнены. **Мы проследили и отразили хронологию развития «староанглийских стилей», подобрали и обозначили круг наиболее показательных памятников, а также предложили вариант решения терминологической и методологической проблемы.**

Результаты данного исследования могут найти как научно-теоретическое, так и дидактическое применение. Предложенная нами систематизация, в особенности – горизонтальная систематизация, обозначающая смену этапов развития неостилей, может быть использована при написании сводных трудов и учебных пособий, посвящённых архитектуре XIX века. Кроме того, выделенные нами «опорные точки», проблемы и методы рассмотрения каждого из

этапов также могут быть подспорьем для дальнейших научных исследований в этой области или использоваться в дидактических целях.

БИБЛИОГРАФИЯ

ИСТОЧНИКИ

1. Бьондо Ф. Воссозданный Рим / Пер. с лат., комментарии, вступительная статья И.В.Кувшинской. – М.: ИОИ Издательство Францисканцев Москва, 2020. 480 с.
2. Пьюджин О. Истинные принципы остроконечной, или христианской архитектуры. Пер. с англ. Е. А. Ванеян // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства, т. 2, № 1(7), 2012. С. 126-170.
3. Рёскин Д. Семь светочей архитектуры. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007.
4. Рёскин Д. Камни Венеции. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007.
5. *Arnold's Magazine of the Fine Arts: And Journal of Literature and Science*, Vol. 3. London: M. Arnold, 1832. 594 p.
6. Barry A. *Lectures on architecture, delivered at the Royal Academy, by the late Edward M. Barry*. London: Printed by author, 1881. 433 p.
7. Bentham J. *The history and antiquities of the conventual and cathedral church of Ely: from the foundation of the monastery, A.D. 673, to the year 1771. Illustrated with copper-plates*. Cambridge: Printed at the University Press, by J. Bentham, 1771. 224 p.
8. Braun G., Hogenberg F. *Cities of the World*. Cologne: Taschen, 2011. 566 p.

9. Britton J. *The Architectural Antiquities of Great Britain: Represented and Illustrated in a Series of Views, Elevations, Plans, Sections, and Details, of Various Ancient English Edifices: with Historical and Descriptive Accounts of Each*. Vol. 5. London: Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1826. 260 p.
10. Britton J. *The Architectural Antiquities of Great Britain, Represented and Illustrated in a Series of Views, Elevations, Plans, Sections, and Details, of Various Ancient English Edifices: with Historical and Descriptive Accounts of Each*, Vol. 2. London: Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1809.
11. Britton J., Wedlake E. *The Beauties of England and Wales, or, Delineations, topographical, historical, and descriptive, of each county*. London: Printed by Thomas Maiden, 1801-1816. 970 p.
12. Brown R. *Domestic architecture: containing a history of the science, and the principles of designing public edifices, private dwelling-houses ... With some observations on rural residences, their situation and scenery; and instructions on the art of laying out and embellishing grounds*. London: George Virtue, 1841. 342 p.
13. *Building News and Engineering Journal*: Vol. 25, July to December 1873. London. 728 p.
14. Burke E. *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Los Angeles: Simon & Brown, 2013. 192 p.
15. Burke J.B., esq. *A visitation of the seats and arms of the noblemen and gentlemen of Great Britain*. London: Hurst and Blacket Publishers, 1853. 228 p.
16. Carter J. *The ancient architecture of England, including the orders during the British, Roman, Saxon, and Norman eras; and under the reigns of Henry III. and Edward III. Illustrated by one hundred and nine engravings*. London: H. G. Bohn, 1887. 304 p.
17. Dawes L. *Interpretation of Manor after Pevsner*. Notes by Linda Dawes, Librarian. Harlaxton Manor, 2015.

18. Dibdin T. F. A Bibliographical, Antiquarian and Picturesque Tour in the Northern Counties of England and in Scotland, Vol.1. London: C. Richards, 1838. 1090 p.
19. Harrison F. Annals of an Old Manor-house: Sutton Place, Guildford. London: Macmillan, 1899. 267 p.
20. Gage, J. The History and Antiquities of Hengrave, in Suffolk. Hengrave: J. Carpenter, 1822. 263 p.
21. Games S. Pevsner: The Complete Broadcast Talks. Art and Architecture on Radio and Television, 1945-1977. London: Routledge, 2014. 598 p.
22. Gilpin W. An Essay Upon Prints; Containing Remarks Upon the Principles of Picturesque Beauty, the Different Kinds of Prints, and the Characters of the Most Noted Masters. Detroit: Gale Ecco, Print Editions, 2018. 246 p.
23. Grose F. The Antiquities of England and Wales. London: Hooper & Wigstead, 1784.
24. John Newenham Summerson: A Select Bibliography // Architectural History, Vol. 40 (1997). Pp. 289-307.
25. Knight R. P. An Analytical Inquiry Into the Principles of Taste. London: Luke Hansard, 1805. 470 p.
26. Kerr, R. The Gentleman's House: Or, How to Plan English Residences, from the Parsonage to the Palace; with Tables of Accomodation and Cost, and a Series of Selected Plans. London: J. Murray, 1865. 464 p.
27. Langley B., Langley T. Gothic Architecture Improved by Rules and Proportions: In Many Grand Designs of Columns, Doors, Windows, Chimney-pieces, Arcades, Colonades, Porticos, Umbrellos, Temples and Pavillions, &c., with Plans, Elevations and Profiles; Geometrically Explained. London: J. Millan, 1747. 128 p.
28. Law E. P. A. The history of Hampton Court Palace in Tudor times; v.1. London: G. Bell and Sons, 1885-1891. 311 p.
29. Lockhart J. G. Memoirs of the Life of Sir Walter Scott: In Four Volumes, Vol. 4. A. & W. Galignani & Company, 1838. 328 p.

30. Loudon J. C. *An encyclopædia of cottage, farm, and villa architecture and furniture*. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1846. 1317 p.
31. Loudon J. C. *Notes on some Country Seats and Gardens in Staffordshire, and Middlesex, visited in May, 1840* // *The Gardener's Magazine and Register of Rural and Domestic Improvement*, Vol. 16. London: Longman, Rees, Orme, Brown and Green, 1840. Pp. 329-337
32. Loudon J. C. *The Architectural Magazine*, Vol. 3. Cambridge: Cornmarket Reprints, 1836.
33. Pollard, A. F. Burghley, William Cecil, Baron. *Encyclopædia Britannica*. 4 (11th ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1911. Pp. 816–817.
34. Price U. *An Essay on the Picturesque: As Compared with the Sublime and the Beautiful; And, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*. London: J. Robson, 1796. 414 p.
35. Pugin A., Wilson E. J. *Examples of Gothic Architecture: Selected from Various Ancient Edifices in England: Consisting of Plans, Elevations, Sections, and Parts at Large ... Accompanied by Historical and Descriptive Accounts*, Vol. 1. London: H. G. Bohn, 1850. 232 p.
36. Pugin A. W. N. *Contrasts, A Parallel between the Noble Edifices of the 14th and 15th centuries and Similar buildings of the Present Day. Showing a Decay of Taste*. St Mary's Grange: Printed by author, 1836. 66 p.
37. Rickman T. *An attempt to discriminate the styles of English architecture, from the conquest to the reformation*. London: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1819. 464 p.
38. Rimmer A. *Ancient Streets and Homesteads of England*. London: Macmillan and Co, 1877. 101 p.
39. Rymill, D. *Sir Charles Barry and Highclere: Papers in Highclere castle archives and Hampshire Record Office*. Unpublished, 2018.
40. Shaw R. N. *Architectural sketches from the continent*. London: Pub. for the proprietors, 1872. 100 p.

41. Shaw R. N. Sketches for cottages and other buildings, designed to be constructed in the patent cement slab system of W. H. Lascelles. London: B. T. Batsford, London, 1878. 94 p.
42. Vredeman de Vries H. Caryatidum sive Athlantidum multiformium ad quemlibet Architecturae ordinem accomodatorum Cent. I. 1597.
43. Walpole H., Vertue G. Anecdotes of Painting in England: With Some Account of the Principal Artists ; and Incidental Notes on Other Arts, vol. 4. London: J. Dodsley, 1786. 316 p.
44. Walpole H. A Description of the Villa of Horace Walpole, Youngest Son of Sir Robert Walpole Earl of Orford, at Strawberry-hill, near Twickenham, With an Inventory of the Furniture, Pictures, Curiosities, & c. Strawberry Hill: Thomas Kirgate, 1774. 96 p.
45. Wroth W. W. Dictionary of National Biography, Vol. 5. Oxford: Smith, Elder & Co., 1886.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ванеян С. С. Панофский, Гомбрих и смысл значения в иконологии // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства, № 1(10). С. 21-43.
2. Ванеян С. С. Пьюджин или совершенство христианской архитектуры. Предисловие к переводу // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет (Москва), том 2, № 1(7). С. 119-125
3. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. М.: В. Шевчук, 2009. 344 с.
4. Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения. Санкт-Петербург: Алетейя. 2000. 800 с.

5. Гегель Г. В. Ф.; Под редакцией А. Деборина и Д. Рязанова. Том XIII: Лекции по эстетике. Книга вторая / Пер. Б. Г. Столпнера. М.: Государственное социально-экономическое издательство, 1940. 362 с.
6. Гегель Г. В. Ф.; Под редакцией и с предисловием Мих. Лифшица. Эстетика: В четырех томах. Том третий: Лекции по эстетике: Часть третья. Система отдельных искусств. Москва: Искусство, 1971. 621 с.
7. Дегтярев В. В. Архитектор Огастес Уэлби Пьюджин и антикварная традиция // Обсерватория культуры, № 14 (4), 2017. С. 445-451.
8. Дегтярёв В. В. Архитектор Огастес Уэлби Пьюджин и готика как неостиль // Культура и искусство, №4, 2018. С. 8-15.
9. Зброжек Е. В. Викторианство в контексте культуры повседневности // Известия Уральского гуманитарного университета. Секция 2: Гуманитарные науки. Т. 35, №9. Екатеринбург, 2015. С. 28-44.
10. Зедльмайр Г. Искусство и истина. Санкт-Петербург: Аxiома, 2000. 276 с.
11. Земпер Г. Практическая эстетика. М., Искусство, 1970 г. 320 с.
12. Куглер Ф. Т. Руководство к истории искусства. / Пер. с нем. Е.Ф. Корша. 4-е изд., обраб. Вильгельмом Любке. М.: К. Т. Солдатенков, 1869-1870. 633 с.
13. Митрофанов В. П. Крестьяне и государство в средневековой Англии (спецкурс). М.: DirectMedia, 2015. 317 с.
14. Молок Н. Ю. Джон Соун и архитектурные идеи европейского неоклассицизма: диссертация кандидата искусствоведения. Москва, 1997.
15. Саваренская Т.Ф., Швидковский Д.О., Петров Ф.А. История градостроительного искусства. М.: Стройиздат, 1989. 391 с.
16. Савенкова А.А. Готическая традиция и архитектура загородных поместий елизаветинской Англии // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 4. / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой. – Санкт-Петербург: НП-Принт, 2014. С. 270-278.

17. Савицкий Ю. Ю. Архитектура Великобритании // Всеобщая история архитектуры в 12 томах. Том 10: Архитектура XIX – начала XX вв (под ред. С. О. Хан-Магомедова). М., Стройиздат, 1972. С. 137-167.
18. Соколов Б. М. Пейзажный парк в Европе и России. От Просвещения к романтизму. М.: Кучково поле, 2017. 302 с.
19. Соколова М. В. Английский загородный дом: развитие идеи власти и покровительства от эпохи абсолютизма к викторианскому времени // Исторические Исследования. Журнал Исторического факультета МГУ. 2015, № 2. С. 115–126.
20. Соколова М. В. Английский загородный дом эпохи королевы Виктории. Архитектор и заказчик: новый характер взаимоотношений // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПА (старое название Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПУ). 2017, № 3. С. 137-143.
21. Соколова М. В. Викторианская усадебная архитектура: к проблеме стилистических дефиниций // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПА (старое название Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПУ), 2018, том 2, № 1. С. 36-44.
22. Соколова М. В. Викторианский усадебный дом. Структура. Семантика. Стилль. БуксМАрт, 2021. 320 с.
23. Соколова М. В. Загородные дома эпохи королевы Виктории и их хозяева: социологический аспект проблемы // Исторический журнал: научные исследования, 2019, № 1, С. 100-108
24. Соколова М.В. «Итальянская тема» в английской усадебной архитектуре эпохи королевы Виктории // Актуальные проблемы теории и истории искусства, издательство ФГБОУ ВО Санкт-Петербургский государственный университет, Вып. 6, 2016.

25. Соколова М. В. Об особенностях планировочных решений в загородных домах поздневикторианского времени // Вестник Московского университета. Серия 8: История. Издательство Московского университета (М.), 2017, № 6. С. 140-149
26. Соколова М. В. Проблема стиля в загородной архитектуре Р.Н.Шоу // Человек и культура, 2018, № 1. С. 40-45
27. Соколова М. В. Проблемы планировки в английских усадебных домах высоковикторианской эпохи // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПА (старое название Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПУ), 2018, том 1, № 1. С. 41-48.
28. Соколова М. В. Стиль и стили в архитектуре викторианского усадебного дома // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПА (старое название Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПУ), 2016, том. 3. С. 114-124.
29. Соколова М. В. Стиль "Тюдор" в викторианской усадебной архитектуре // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПА (старое название Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПУ). 2016, том 4. С. 108-116.
30. Соколова М. В. Рецепции и интерпретация средневекового архитектурного наследия в высоковикторианскую эпоху // Культура и искусство, 2018, № 10. С. 57-63.
31. Соколова М. В. Трансформация представлений о национальном стиле в поздневикторианской архитектуре загородных домов // Исторический журнал: научные исследования, 2018, № 03. С. 89-94
32. Соколова М. В. 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

33. Соколова М. В. Усадебный бум: Викторианская эпоха как золотой век загородного строительства // Исторические Исследования. Журнал Исторического факультета МГУ, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова" (Исторический факультет) (Москва), 2019, № 13. С. 76-90
34. Соколова М. В. Усадебный дом эпохи high victorian как зеркало новых тенденций в общественной жизни Англии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПА (старое название Декоративное искусство и предметно-пространственная среда Вестник МГХПУ). 2014, том. 2. С. 85-95.
35. Швидковский Д. О. Англо-русские связи в архитектуре второй половины XVIII – начала XIX столетия: диссертация доктора искусствоведения. Москва, 1994 г.
36. Швидковский Д. О. История архитектуры Британии XVI-XVIII столетий. М.: Архитектура-С, 2019. 464 с.
37. Швидковский Д. История архитектуры стран Европы XIX столетия. М.: Архитектура-С, 2020. 384 с.
38. Фон Арб-Кнорозок, Т. Ю. Уильям Моррис – основоположник нового художественного проектирования. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. 116 с.
39. Allibone J. Anthony Salvin: Pioneer of Gothic Revival Architecture. Cambridge: Lutterworth Press, 1987. 208 p.
40. Allibone J. Escaping the city: the Rothschilds in the Vale of Aylesbury. Country Life, vol. 183, no. 7, 1989 Feb. 16. Pp. 80-83.
41. Allibone J. George Devey: Architect. Cambridge: Lutterworth Press, 1991. 224 p.
42. Ahmed Khan I. Sir Charles Barry at Highclere Castle: An essay in the picturesque. London: Architectural Association School of Architecture, 1989.
43. Another side to Paxton. // Architectural Review, Oct. 1951. Pp. 262-265.

44. Beard, G. *The National Trust book of the English house interior*. London: The Penguin group, 1991. 320 p.
45. Beard G. *The Stucco at Harlaxton // Harlaxton Manor*. Peterborough: Jarrold Publishing, 2000. p. 16-19
46. Beard G., Orton J., Ireland R. *Decorative Plasterwork in Great Britain*. London: Routledge, 2015. 288 p.
47. Betjeman, J. *Ghastly good taste: or, A depressing story of the rise and fall of English architecture*. London: Century Hutchinson, 1986. 136 p.
48. Biddle M. *The Gardens of Nonsuch: Sources and Dating // Garden History*, Vol. 27, No. 1, Tudor Gardens, Summer, 1999. Pp. 145-183.
49. Blomfield, R. T. *A short history of renaissance architecture in England, 1500-1800*. London: G. Bell and sons, 1900. 388 p.
50. Blomfield R. *Richard Norman Shaw*. London: B. T. Batsford, 1940. 115 p.
51. Brooks D. *Thomas Allom*. London: RIBA Heinz Gallery, 1998. 115 p.
52. Butkovski G. K. *Victorian Representations of Mary, Queen of Scots and Elizabeth I*. St. Joseph: College of Saint Benedict and Saint John's University, 2015. 87 p.
53. Calloway S., Snodin M., Wainwright C. *Horace Walpole and Strawberry Hill*. Richmond upon Thames: Orleans House Gallery, 1980
54. Carnarvon F. *Highclere Castle: The Home of the 8th Earl & Countess of Carnarvon*. Highclere: Highclere Enterprises LLP, 2013. 72 p.
55. Chekmarev V. M., Sokolova M. V. *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*. Amsterdam: Atlantis Press, 2019. Vol. 324. Pp. 130-135
56. Cherry B., Pevsner N. *Devon. The Buildings of England*. Newhaven, CT & London: Yale University Press, 2004. 976 p.
57. Chisholm H. Wyatt, James // *Encyclopædia Britannica* (11th ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1911.

58. Clark K. *The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste*. London: Penguin (Pelican), 1964. 218 p.
59. Clarke A. *What the Tudors Meant to the Victorians: Constructing an Historical Identity in the Nineteenth Century*. Brisbane: University of Queensland, 2007. 84 p.
60. Clemenson H. *English Country Houses and Landed Estates*. London: Routledge, 2021. 258 p.
61. Colville, C. *Crowded Life*. London: Evans Brothers Limited, 1963. 215 p.
62. Cussans J. E. *History of Hertfordshire*. Wakefield: E. P. Publishing, 1972. 621 p.
63. Davis T. *The Architecture of John Nash*. London: Studio, 1960. 137 p.
64. Dean R., *Gawthorpe Hall, Lancashire*. Cheltenham: The History Press, 2013. 48 p.
65. Dixon R., Muthesius S. *Victorian Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 1978. 288 p.
66. Eastlake C. L. *A History of the Gothic Revival: An Attempt to Show how the Taste for Medieval Architecture which Lingered in England During the Two Last Centuries Has Since Been Encouraged and Developed*. London: Longmans, Green, and co., 1872. 427 p.
67. Frankl P. *Principles of Architectural History* // Fernie E. C. *Art history and its methods: a critical anthology*. London: Phaidon Press, 1995. Pp. 152-156.
68. French P. J. *John Dee: The World of the Elizabethan Magus*. London: Routledge, 2013. 456 p.
69. Croft P. *Patronage, Culture and Power. The Early Cecils 1558-1612*. Newhaven and London, 2002. 320 p.
70. Gapper C. *Plasterers and Plasterwork in City, Court and Country c.1530-c.1660: updated and corrected text of 'Plasterers and Plasterwork in City, Court and Country c.1530-c.1660' doctoral thesis*. London: Courtauld Institute of Art, 1998.

71. Girouard M. Barlborough Hall // *Archaeological Journal*, 118, 1961. Pp. 223–27
72. Girouard M. *Elizabethan Architecture: Its Rise and Fall, 1540–1640*. Newhaven and London: Yale University Press (Paul Mellon Centre for Studies in British Art), 2009. 400 p.
73. Girouard M. *Elizabethan Architecture and the Gothic Tradition* // *Architectural History*, No 6, 1963. Pp. 23–39.
74. 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.
75. Girouard M. *Harlaxton Manor* // *Harlaxton Manor*. Peterborough: Jarrold Publishing, 2000. Pp. 3–11
76. Girouard M. *Life in the English Country House*. Newhaven and London: Yale University Press, 1978. 352 p.
77. Girouard, M. Merevale Hall, Warwickshire – I // *Country Life*, vol. 145, no. 3758, 1969 Mar. 13. Pp. 598–601.
78. Girouard, M. Merevale Hall, Warwickshire – I // *Country Life*, vol. 145, no. 3759, 1969 Mar. 20. Pp. 662–665.
79. Girouard M. *Robert Smythson & the Elizabethan Country House*. Newhaven and London: Yale University Press, 1983. 336 p.
80. Girouard M. *Sweetness and light: the Queen Anne movement, 1860–1900*. Oxford: Clarendon Press, 1977. 252 p.
81. Girouard M. *The Victorian Country House*. Newhaven and London: Yale University Press, 1979. 480 p.
82. Gladden R. *Come and Build it Up Again: The Victorian Rebuilding of Crewe Hall*. Nantwich: Jerry Park, 2014. 59 p.
83. Gladden R. *The Crewes of Crewe Hall*. Nantwich: Jerry Park, 2011.
84. Gombrich E. *Style* // Preziosi D. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. OUP Oxford, 2009. Pp. 129–140.

85. Gotch J., Alfred. *Early Renaissance Architecture in England*. London: B. T. Batsford, 1901. 281 p.
86. Hill R. *Welcome to Strawberry Hill: Chronology and Architecture at the Service of Horace Walpole* // *Times Literary Supplement*, 19 May 2010.
87. Hitchcock H.-R. *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Baltimore: Penguin Books, 1958. 498 p.
88. Hitchcock H.-R. *Early Victorian Architecture in Britain*. Newhaven: Yale University Press, 1954. 635 p.
89. Hobbs P. *A Pulham Garden Rediscovered at Nonington, Kent* // *Archaeologia Cantiana*, №178, 2017. Pp. 291-299
90. Holder R. *Salvin, Anthony (1798-1881)*. *Oxford Dictionary of National Biography*, 2011.
91. Hubbard, K. *Devices and Desires: Bess of Hardwick and the Building of Elizabethan England*. London: Chatto & Windus, 2018. 354 p.
92. Humphreys M. *Garth: Estate, Architecture and Family*. Welshpool, 2020. 124 p.
93. Hunting P. *Henry Clutton's Country Houses* // *Architectural History*, Vol. 26 (1983). Pp. 96-104, 176-180
94. Hyde, H. *The antiquities of the Cathedral Church of Winchester. By the Right Honourable Henry, late Earl of Clarendon. Adorn'd with curious sculptures*. Detroit: Gale Ecco, Print Editions, 2010. 154 p.
95. Jenkins S. *England's Thousand Best Houses*. London: Penguin, 2004. 992 p.
96. Jokilehto J. *A History of Architectural Conservation. Part 3: Development of Conservation Theories*, D. Phil. Thesis. York: University of York, 1986. Pp. 237-239.
97. Kaufman E. N. *Architectural Representation in Victorian England* // *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 46, no. 1, March 1987. Pp. 30-38.
98. Kerr R. *Ruskin and emotional architecture* // *Royal Institute of British Architects Journal*, 1900, № .7. Pp. 181-188.

99. Kirk S. Philip Webb: Domestic Architecture. D. Phil. Thesis, Newcastle University, 1990. 574 p.
100. Kirk S. Philip Webb: Pioneer of Arts & Crafts Architecture. New Jersey: John Wiley & Sons, 2005. 336 p.
101. Macauley J. The Gothic revival, 1745-1845. Glasgow and London: Blackie, 1975. 451 p.
102. Magee G. The Hegel Dictionary. London: A&C Black, 2010. 280 p.
103. Michasiw K. I. Nine Revisionist Theses on the Picturesque // Representations, №38. University of California Press, 1992.
104. Montgomery G. Storybook Cottages: America's Carpenter Gothic Style. New York: Rizzoli, 2011. 225 p.
105. Mordaunt Crook J. John Carter and the Mind of the Gothic Revival (1st edition). London: Routledge, 1995. 110 p.
106. Mordaunt Crook J. The Pre-Victorian Architect: Professionalism & Patronage // Architectural History, vol. 12, 1969. Pp. 62-78
107. Mordaunt Crook J. The Rise of the Nouveaux Riches: Style and Status in Victorian and Edwardian Architecture. London: John Murray Pubs Ltd, 1999. 354 p.
108. Mordaunt Crook J. William Burges and the High Victorian Dream. London: John Murray Pubs Ltd, 1981 632 p.
109. Mowl T. Elizabethan and Jacobean Style. London: Phaidon Press, 2001. 240 p.
110. Nairn J., Pevsner N., Summerson J. The Pelican History of art: Architecture in Britain 1530 to 1830. Baltimore: Penguin books, 1953. 611 p.
111. Panofsky E. Studies in Iconology. New York, Evanston and London Harper&Row, 1962. 262 p.
112. Panofsky E. The Ideological Antecedents of the Rolls-Royce Radiator // Three Essays on Style. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995. Pp. 127-166.
113. Pevsner N. A History of Building Types. New Jersey: Princeton University Press, 1979. 352 p.

114. Pevsner N. North Somerset and Bristol (Pevsner Architectural Guides: Buildings of England). London: Penguin Books, 1958. 512 p.
115. Pevsner N. Ruskin and Viollet-le-Duc: Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture. London: Thames & Hudson, 1969. 48 p.
116. Pevsner N. Shropshire (The Buildings of England, Vol. 16). Newhaven and London: Yale University Press, 1958. 368 p.
117. Pevsner N. Some Architectural Writers of the Nineteenth Century. Oxford: Clarendon Press, 1972. 338 p.
118. Pevsner, Nikolaus. The Buildings of England: Berkshire. Newhaven and London: Yale University Press, 1966. 357 p.
119. Pevsner N. The Buildings of England: Nottinghamshire. Harmondsworth: Penguin, 1979. 448 p.
120. Pevsner N. The Englishness of English Art. New York: Praeger, 1956. 229 p.
121. Pevsner N., Richmond I. The Buildings of England: Northumberland. Harmondsworth: Penguin, 2nd (rev.) ed.1992. 704 p.
122. Pevsner N. Yorkshire: York and the East Riding. Newhaven and London: Yale University Press, 1995. 832 p.
123. Pugh R.B., Crittall E. Houses of Augustinian canonesses: Abbey of Lacock // A History of the County of Wiltshire. Vol 3. London: Victoria County History, 1956.
124. Riegl A. Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin: Siemens, 1893. 346 p.
125. Robinson J. M. The Regency Country House: From the Archives of "Country Life". London: Aurum Press, 2005.
126. Robinson J. M. The Wyatts: An Architectural Dynasty. Oxford: Oxford University Press, 1979. 287 p.
127. Robinson J. M. James Wyatt, 1746-1813 – Architect to George III. Newhaven and London: Yale University Press, 2012. 370 p.

128. Rogers M. Montacute House: Somerset. London: National Trust, 1991. 96 p.
129. Rowley C. George Devey, Victorian architect, 1820-1886 // Parish Magazine Articles, Leigh & District Historical Society, 2011.
130. Salzman L. F. A History of the County of Warwick: Volume 5, Kington Hundred. London, O.U.P. for Institute of Historical Research, 1949. 224 p.
131. Semler L. E. The Early Modern Grotesque: English Sources and Documents 1500-1700. Milton: Taylor&Francis, 2018. 338 p.
132. Summerson J. Architecture in Britain, 1530 to 1830. Newhaven and London: Yale University Press, 1993. 588 p.
133. Summerson J. Architecture in England since Wren. London: Longmans, Green, 1948. 38 p.
134. Summerson J. Georgian London. Harmondsworth: Penguin Books, 1962. 347 p.
135. Summerson J. Great Palaces. London: Hamlyn Publishing Group Ltd, 1969.
136. Summerson J. John Nash: Architect to King George IV. London: G. Allen & Unwin Limited, 1949. 291 p.
137. Summerson J. The Book of Architecture of John Thorpe in Sir John Soane's Museum // Walpole Society, Vol. 40. 1966
138. Summerson J. The Classical Language of Architecture. London: Thames and Hudson Limited, 2006. 78 p.
139. Summerson J. Victorian Architecture in England: Four Studies in Evaluation. New York: Columbia University Press, 1970. 131 p.
140. The genius of George Devey // The Victorian. The Magazine of the Victorian Society, No.63, March 2020.
141. Turnor R. Nineteenth Century Architecture in Britain. London: B. T. Batsford, 1950. 118 p.
142. Wainwright C. The interiors at Harlaxton // Harlaxton Manor. Peterborough: Jarrold Publishing, 2000. Pp. 16-19

143. Wainwright C. *The Romantic Interior*, Newhaven and London: Yale University Press, 1989. 322 p.
144. Watkin D. Soane and the Picturesque: The Philosophy of Association // *The Picturesque in Late Georgian England*, Georgian Group Symposium, 1994. Pp. 45-50
145. Williams G. *The Country Houses of Shropshire*. Martlesham: Boydell & Brewer, 2021. 748 p.
146. Williams N. *Royal Homes*. Cambridge: Lutterworth Press, 1971. 132 p.
147. White J. F. *The Cambridge Movement: The Ecclesiologists and the Gothic Revival*. Cambridge: Cambridge University Press, 1962. 296 p.

ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРСЫ

1. Adopted Milton Abbas Conservation Area Appraisal [Электронный ресурс] // North Dorset District Council, March 2014. URL: <https://www.dorsetcouncil.gov.uk/documents/35024/307390/Adopted+Milton+Abbas+Conservation+Area+Appraisal.pdf/f0afdf70-4aeb-ac86-d9a4-558dcab75f6e> (дата обращения: 13.01.2020)
2. Adopted Milton Abbas Conservation Area Appraisal [Электронный ресурс] // North Dorset District Council, March 2014. URL: <https://www.dorsetcouncil.gov.uk/documents/35024/307390/Adopted+Milton+Abbas+Conservation+Area+Appraisal.pdf/f0afdf70-4aeb-ac86-d9a4-558dcab75f6> (дата обращения: 13.01.2020)
3. British Listed Building: History in Structure [Электронный ресурс] URL: <https://britishlistedbuildings.co.uk/>
4. Burghley House: An Elizabethan Prodigy House [Электронный ресурс] // Tudor Times. URL: <https://tudortimes.co.uk/places/burghley-house/history>
5. Dawes L. Gregory's Library, transcribed from Harlaxton Manor Inventory, 1864 by Linda Dawes, College Librarian, October 2019 [Электронный ресурс] // Harlaxton Manor Archives. URL: <https://harlaxtonmanorarchives.wordpress.com/timeline/gregory-gregory/gregorys-li->

- [brary/#:~:text=Gregory%E2%80%99s%20Library%2C%20transcribed%20from%20Harlaxton%20Manor%20Inventory%2C%201864%20by%20Linda%20Dawes%2C%20College%20Librarian%2C%20October%202019](#) (дата обращения: 11.01.2021)
6. Great British architects: Robert Smythson [Электронный ресурс] // Country Life, January 15, 2001. URL: <https://www.countrylife.co.uk/out-and-about/theatre-film-music/great-british-architects-robert-smythson-31128> (дата обращения: 18.04.2018)
 7. Harris E. William Eden Nesfield (1835–1888) [Электронный ресурс] // Less Eminent Victorians. URL: <https://lesseminentvictorians.com/2020/08/30/william-eden-nesfield-1835-1888/>
 8. Harlaxton Manor Archives [] // Archives Hub. URL: <https://archiveshub.jisc.ac.uk/files/harlaxton/gb3454-gre.xml> (Accessed 10 January 2021)
 9. Hazell-Smith S. Hammerfield [] // Penshurst Living Archive. URL: <https://www.penshurstlivingarchive.org.uk/content/places/houses/hammerfield>
 10. Historic England []. URL: <https://historicengland.org.uk/>
 11. Hultzsch A. Loudon's Architectural Magazine and Public Debate [] // The Printed and the Built. Architecture and Public Debate in Modern Europe. URL: <https://theprintedandthebuilt.wordpress.com/2014/11/07/loudons-architectural-magazine/>
 12. Look, think, do: Nonsuch Palace [] // The Fitzwilliam Museum, Cambridge. URL: <https://fitzmuseum.cam.ac.uk/learning/look-think-do/nonsuch-palace> (Дата обращения: 27.04.2021)
 13. Old Warden Park [] // Historic England. URL: <https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1222169>
 14. Poole D. Coombe Warren [] // House and Heritage, 2015. URL: <https://houseandheritage.org/2015/11/11/coombe-warren/>

15. Shute J. The first & chief groundes of architecture. [] // The Internet Archive. URL: <https://archive.org/details/firstchiefground00shut/page/8/mode/2up>
16. Stained glass from Mariawald Abbey [] // Victoria and Albert Museum. URL: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/s/stained-glass-from-mariawald-abbey/>
17. Schlossberg H. Bibliography for Religious Revival and the Transformation of English Sensibilities in the Early Nineteenth Century [] // The Victorian Web. URL: <http://www.victorianweb.org/religion/intro.html> (дата обращения: 15.05.2018)
18. The Victorian Web []. URL: <https://victorianweb.org/>
19. Tomlinson N. Strawberry Hill Spotlights: The Tudor Time Capsule [] // Strawberry Hill. URL: <https://strawberryhillhouseblog.wordpress.com/2018/11/05/strawberry-hill-spotlights-the-tudor-time-capsule/>
20. Tennyson A. The Princess [] // The Other Pages. URL: <https://www.theotherpages.org/poems/tenny15.html>
21. Victorians: Religion [] // English Heritage. URL: <https://www.english-heritage.org.uk/learn/story-of-england/victorian/religion/>
22. Walpole H. To Montagu, Saturday 3 September 1763 [] // Yale edition of Walpole's correspondence. URL: <http://images.library.yale.edu/hwcorrespondence/page.asp?vol=10&page=98>
23. Сады и время: 5000 лет пейзажного искусства [] URL: <http://www.gardenhistory.ru/>

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Вудхаус П. Г. Собрание сочинений. Том 2: Лорд Тилбери и другие. М.: Остожье, 1999 г. 695 с.
2. Голсуорси Д. Сага о Форсайтах. Том I. М.: Эксмо, 2017. 800 с.
3. Филдинг Г. История Тома Джонса, найдёныша. Азбука-классика, 2016. 960 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

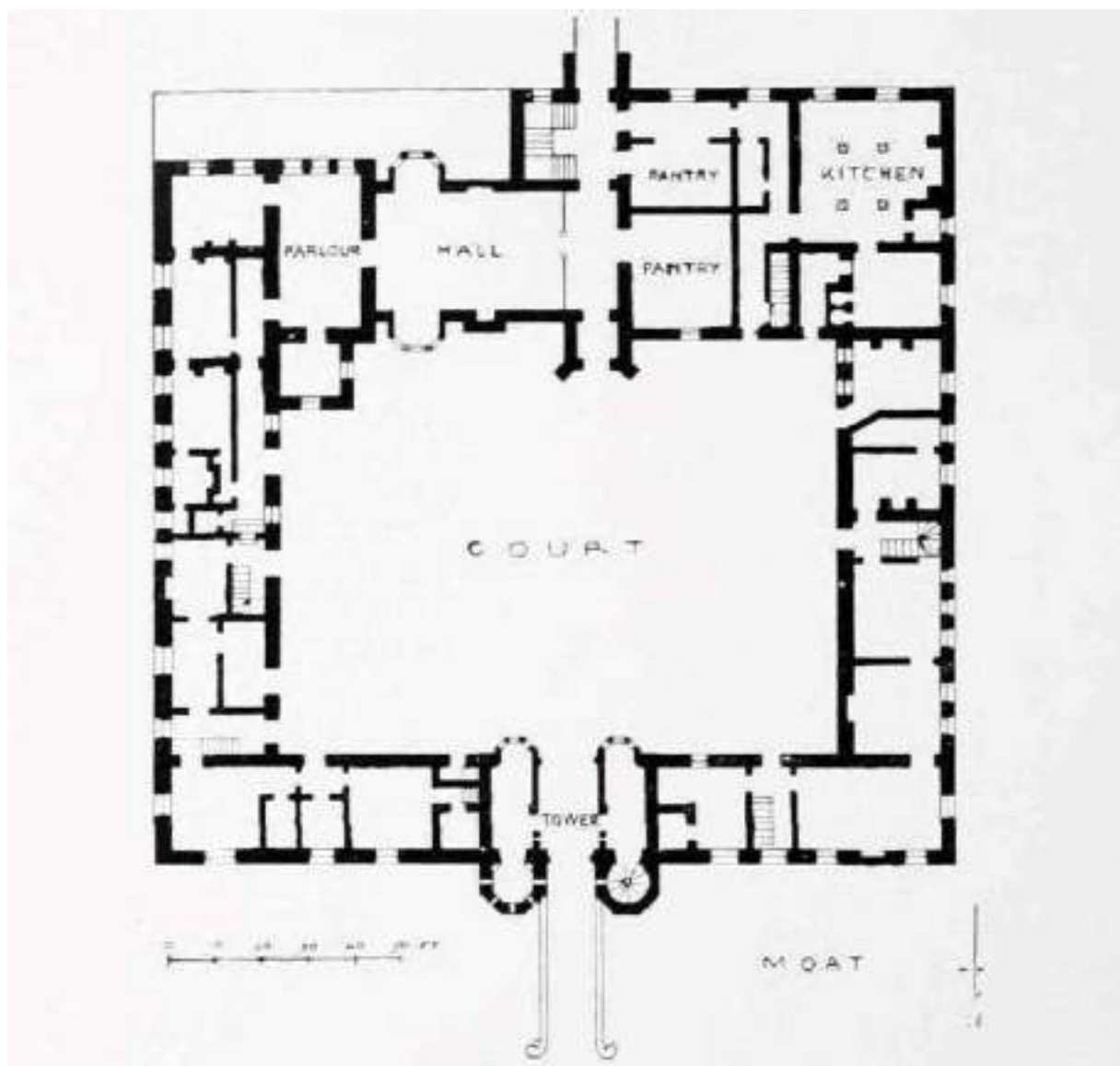
Приложение. Иллюстрации.

Раздел I. Архитектура XVI-XVII веков как первоисточник «староанглийских стилей».



Илл. I-1. Оксбру-холл (Oxburgh Hall), Норфолк, 1482.

© National Trust



Илл. I-2. Оксбру-холл. План первого этажа.

© Britton J. The Architectural Antiquities of Great Britain, Vol. II. Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1809



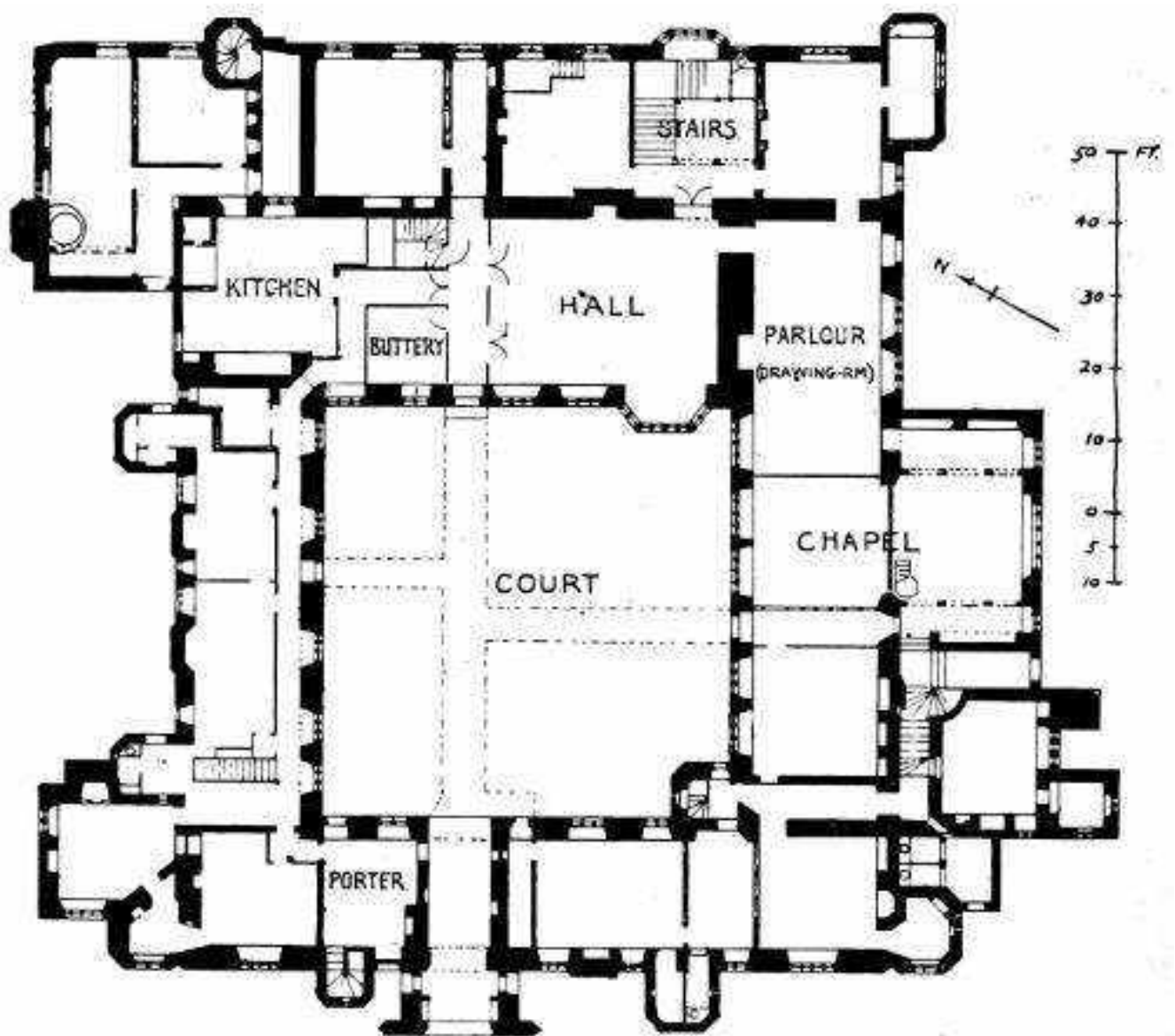
Илл. I-3. Оксбру-холл. Входные ворота.

(c) Wikimedia Commons



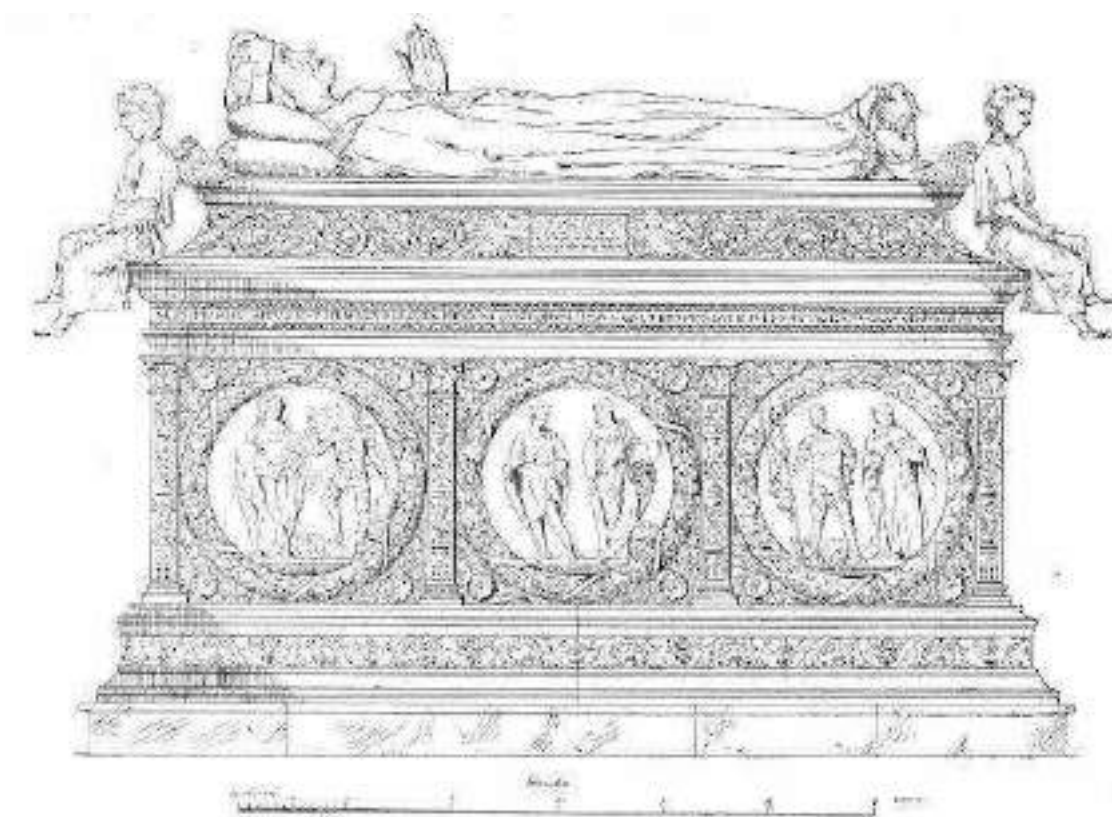
Илл. I-4. Комптон Уайнейтс (Compton Wynyates), 1481.

© Buckler J. C., 1811. Royal Institute of British Architects



Илл. I-5. Комптон Уайнейтс. План первого этажа.

© Rimmer A. Ancient Streets and Homesteads of England. Macmillan and Co, 1877

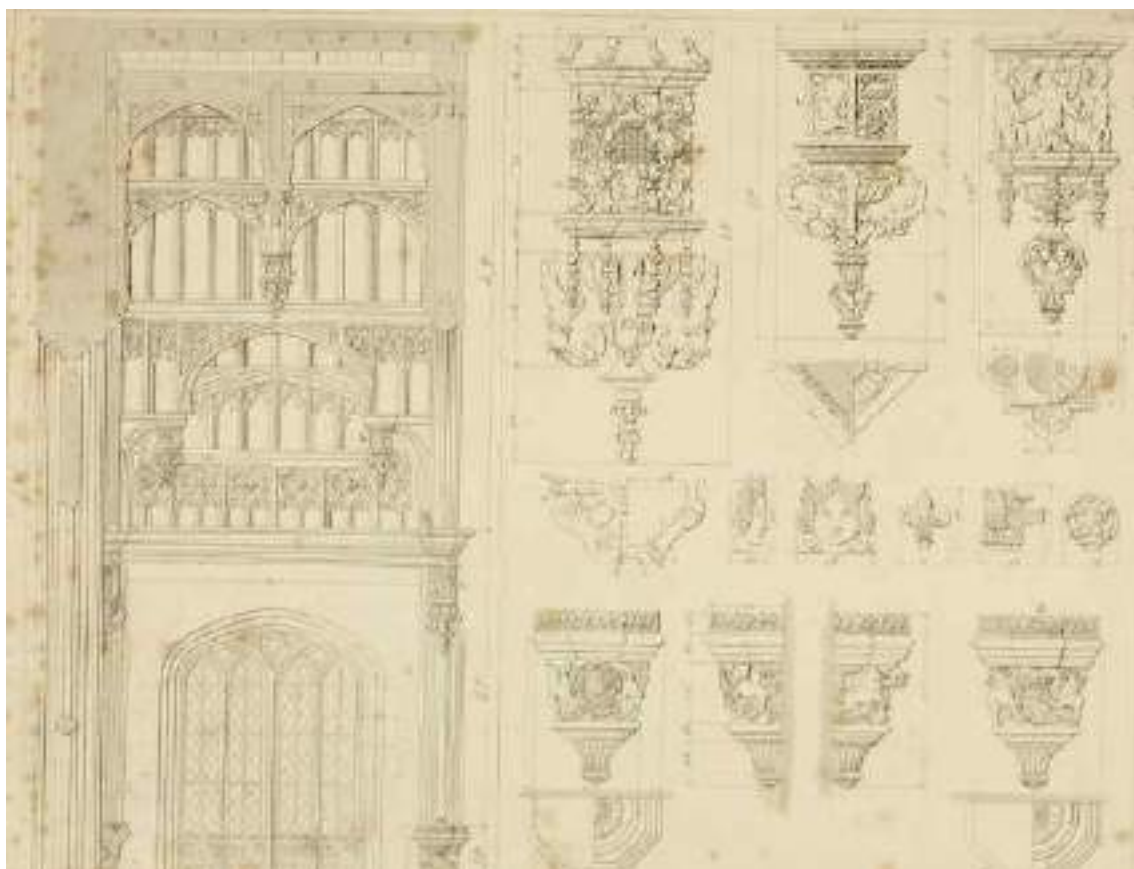


Илл. I-6. Гробница Генриха VII и Елизаветы Йоркской в Вестминстерском аббатстве.

© Gotch A. J. Early Renaissance Architecture in England. Batsford, 1901.



Илл. I-7. Хор собора в Винчестере. Фрагмент каменной ограды.



Илл. I-8. Хэмптон-Кортский дворец. Большой зал (структура и фрагменты декорации деревянных перекрытий)

© Pugin A., Wilson E. J. Specimens of Gothic Architecture. London, J. Taylor, 1821-23.



Илл. I-9. Коудрей-хаус, Сассекс. Фрагмент свода.

© Gotch A. J. Early Renaissance Architecture in England. Batsford, 1901.



Илл. I-10. Лэйер Марни (Layer Marney Towers), Эссекс, 1520-е гг.

© Exploring Building History



Илл. I-11. Лэйер Марни. Детали башен.

© Exploring Building History



Илл. I-12. Саттон-Плейс (Sutton Place), Суррей, 1523-25.

© Financial Times



Илл. I-13. Саттон-Плейс. Центральная часть фасада.

© Wikimedia Commons



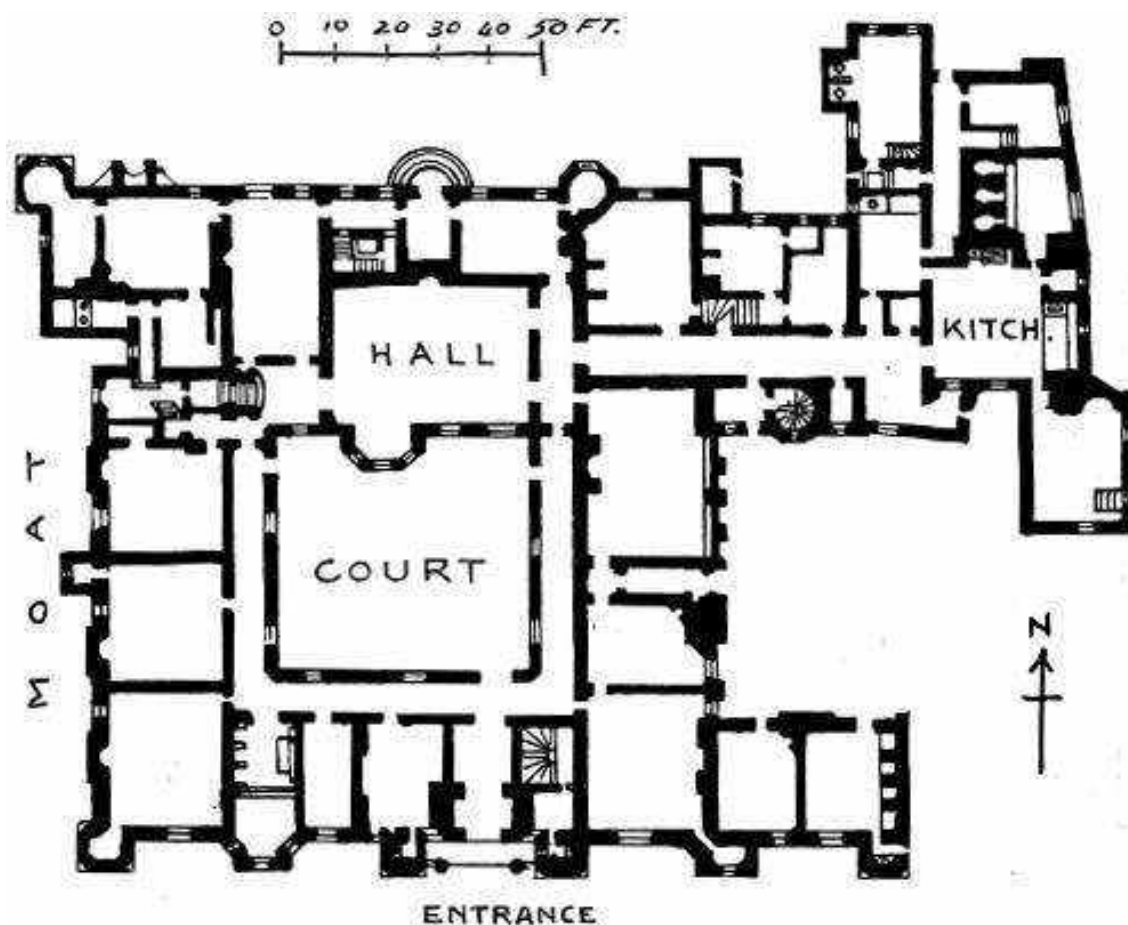
Илл I-14. Саттон Плейс. Вход в Большой зал.

© Nash J. The Mansions of England in the Olden Time. London, Henry Southern & Co., 1869-72.



Илл. I-15. Хенгрейв-холл (Hengrave Hall), Саффолк, 1825-38.

© Kerry Morgan Photography



Илл. I-16. Хенгрейв-холл. План первого этажа.

© Britton J. The Architectural Antiquities of Great Britain, Vol. II. Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1809



Илл. I-17. Хенгрейв-холл. Центральная часть фасада с тройным эркером.

© Hengrave Hall Gallery



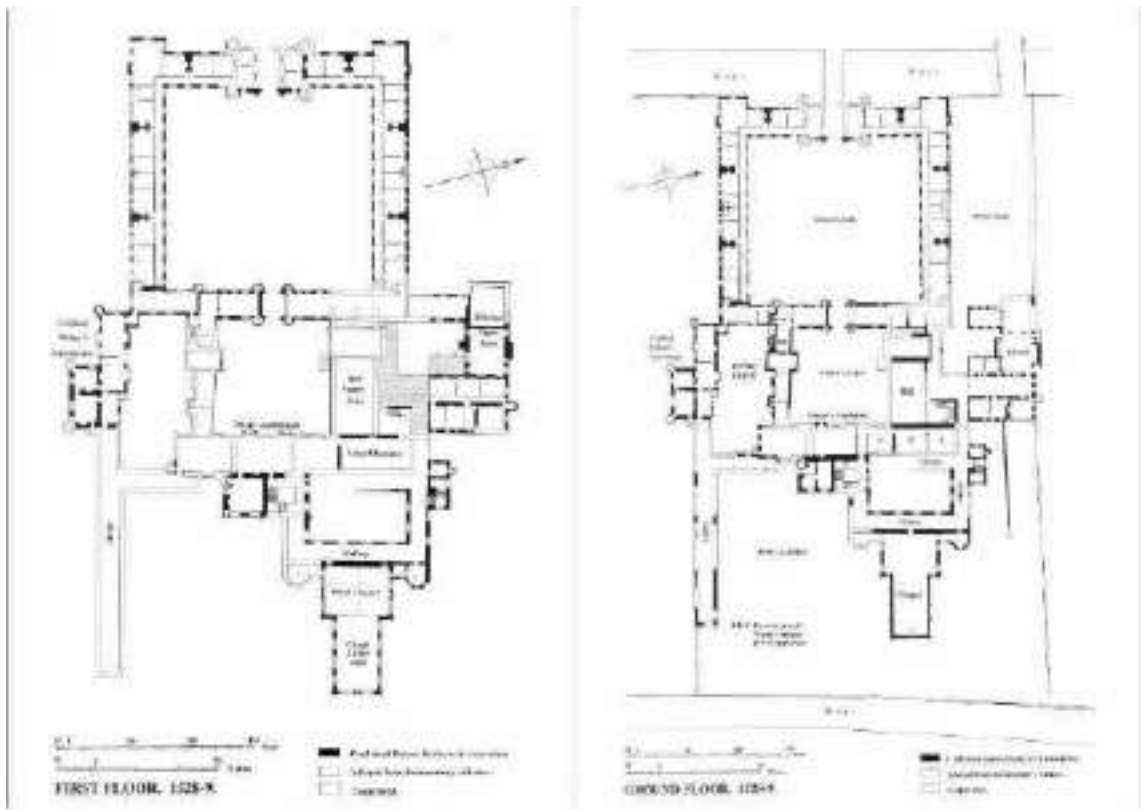
Илл. I-18. Хенгрейв-холл. Скульптурная декорация эркера.

© Flickr



Илл. I-20. Хэмптон-Кортский дворец (Hampton Court Palace).

© Luke Nicolaidis, Wikimedia Commons



Илл. I-20. План Хэмптон-Кортского дворца при кардинале Уолси.

© Daphne Ford, Tudor Times



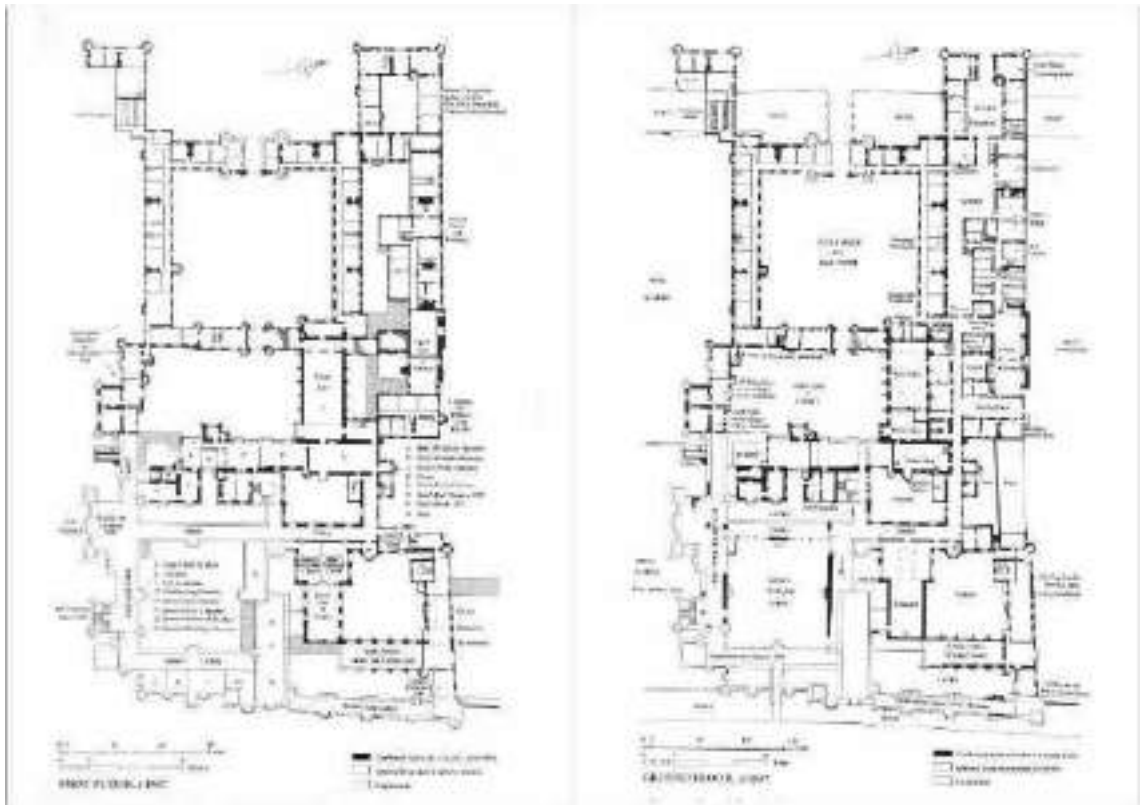
Илл. I-21. Джованни да Майано. Терракотовая декорация Хэмптон-Кортского дворца.

© Flickr



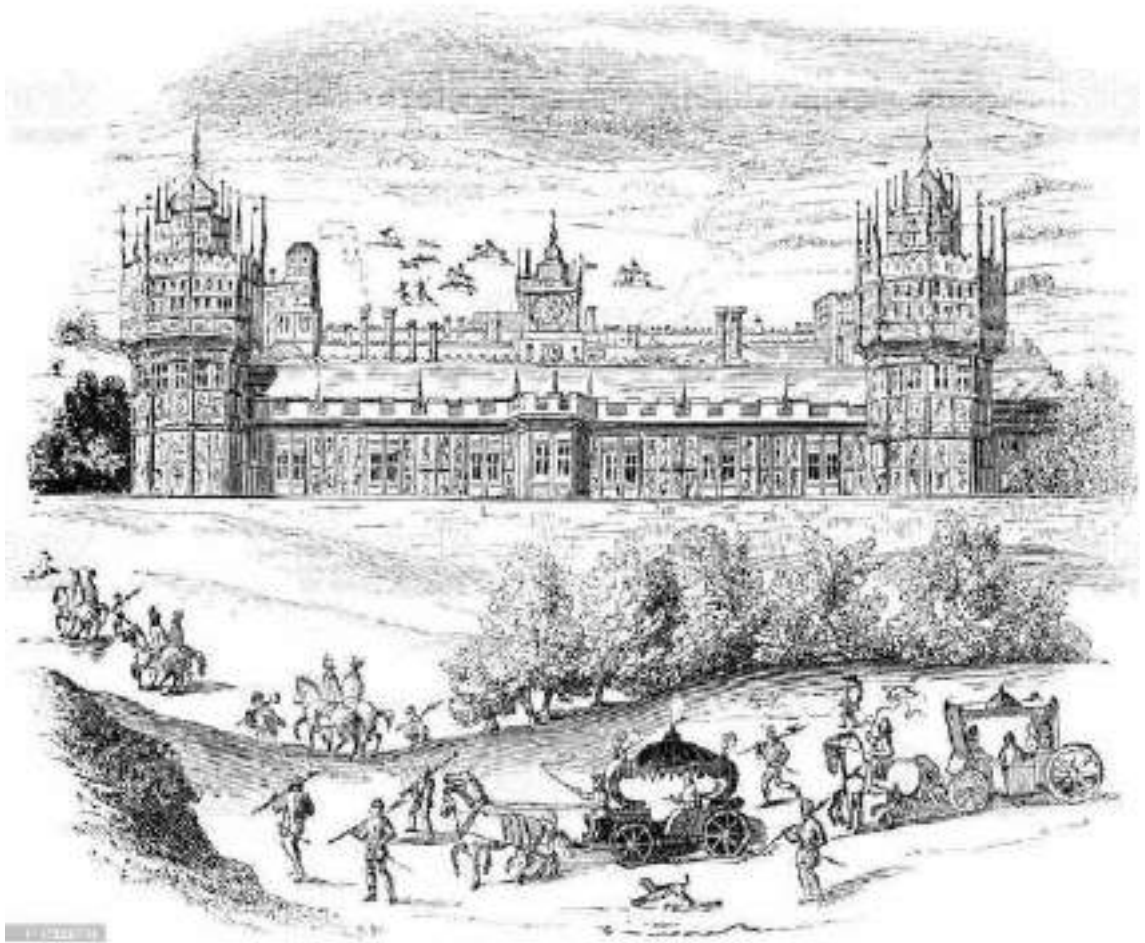
Илл. I-22. Хэмптон-Кортский дворец. «Ворота Анны Болейн».

© Wikimedia Commons



Илл. I-23. План Хэмптон-Кортского дворца при Генрихе VIII.

© Daphne Ford, Tudor Times



Илл. I-24. Дворец Нансач (Nonsuch Palace), Суррей, 1538-41.

© Joris (Georg) Hoefnagel. From Braun and Hogenburg's "Civitates Orbis Terrarum" (с. 1582).



Илл I-25. Дворец Нансач. Автор макета – проф. Мартин Биддл (Оксфордский университет).

© Daily Mail



Илл. I-26. Аббатство Лейкок (Lacock Abbey), Уилтшир. 1539-53 (?).

© Wikimedia Commons



Илл. I-27. Аббатство Лейкок. Средневековый клуатр.

© Wikimedia Commons



Илл. I-28. Антон ван ден Вингард. Ричмондский дворец: вид с юго-востока.
1558-62

© Ashmolean Museum, Oxford



Илл. 1-29. Бёрли-хаус (Burghley House), Линкольншир, 1555-87 гг. Вид со стороны оранжереи. Фото автора.



Илл. I-30. Бёрли-хаус: вид с угла на главный и боковой фасады. Фото автора.



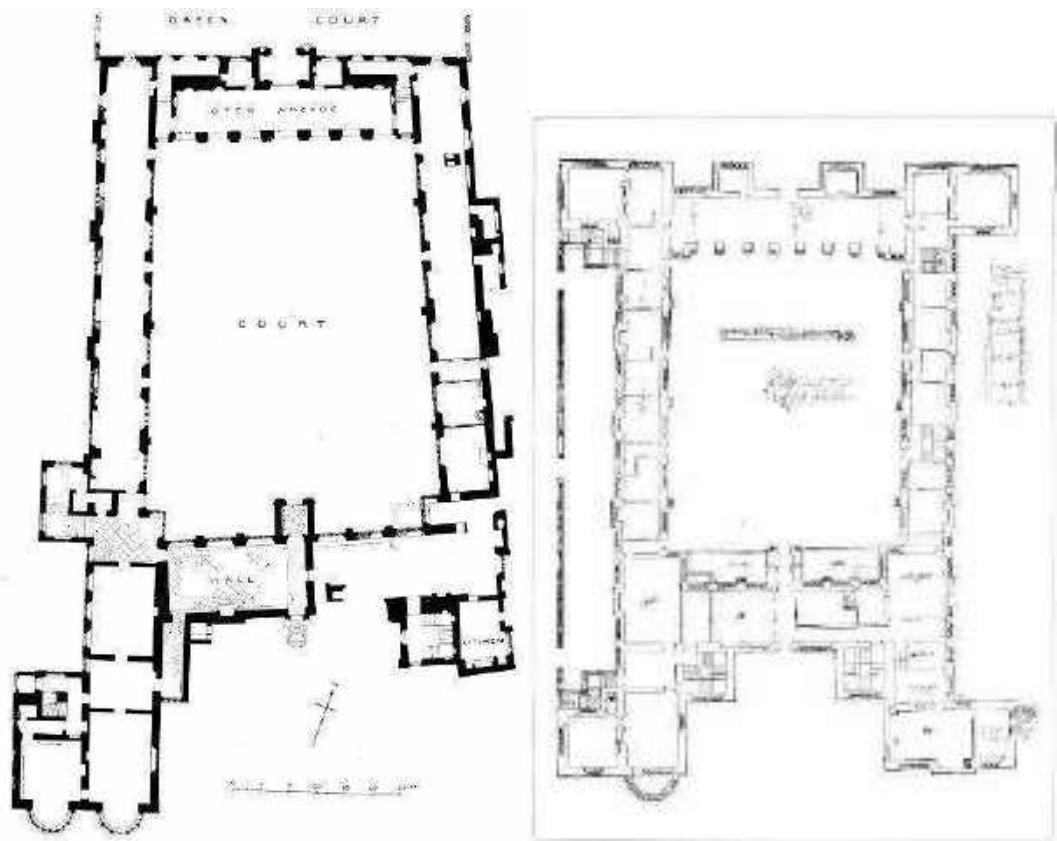
Илл. I-31. Джон Шют. «Первейшие и важнейшие основы архитектуры». Персонификация коринфского ордера.

(c) Architectural Association School of Architecture Collections



Илл. I-32. Лонглит-хаус (Longleat House), Уилтшир, 1568-80 гг. Садовый фасад.

© Renato W, Tripadvisor



Илл. I-33. Джон Торп. Кирби-холл (Kirby Hall), Нортгемптоншир, 1570-83 гг.
План первого этажа.

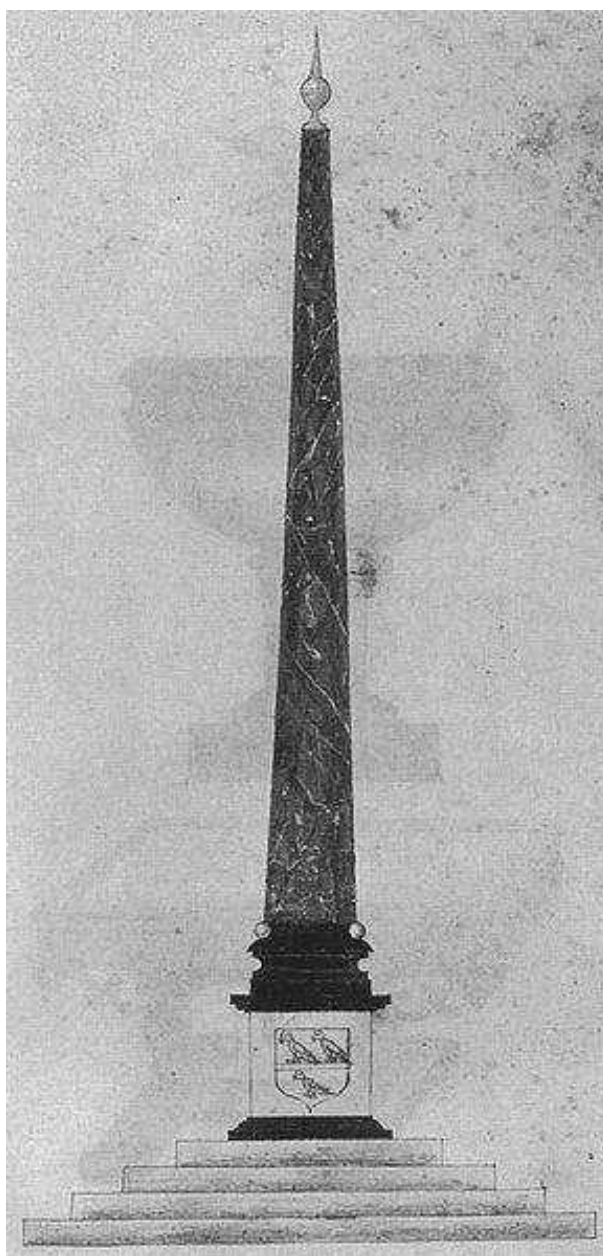
Илл. I-34. Предварительный план Кирби-холла из коллекции музея Соуна, атрибутируемый Джону Торпу.

© Gotch A. J. Early Renaissance Architecture in England. Batsford, 1901.



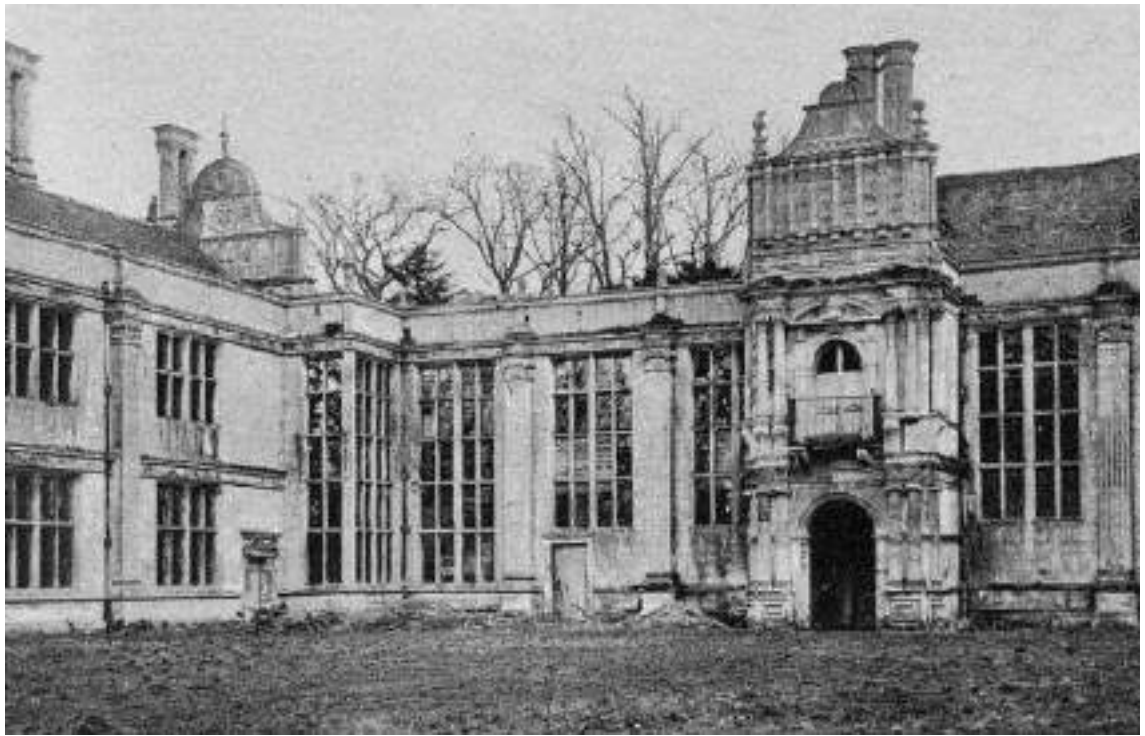
Илл. I-35. Кирби-холл. Садовый и боковой фасады.

(c) Wikimedia Commons



Илл. I-36. Дворец Нансач. Садовый обелиск.

Biddle M. The Gardens of Nonsuch: Sources and Dating // Garden History, Vol. 27, No. 1, Tudor Gardens, Summer, 1999. pp. 145-183.



Илл. I-37. Кирби-холл. Внутренний двор.

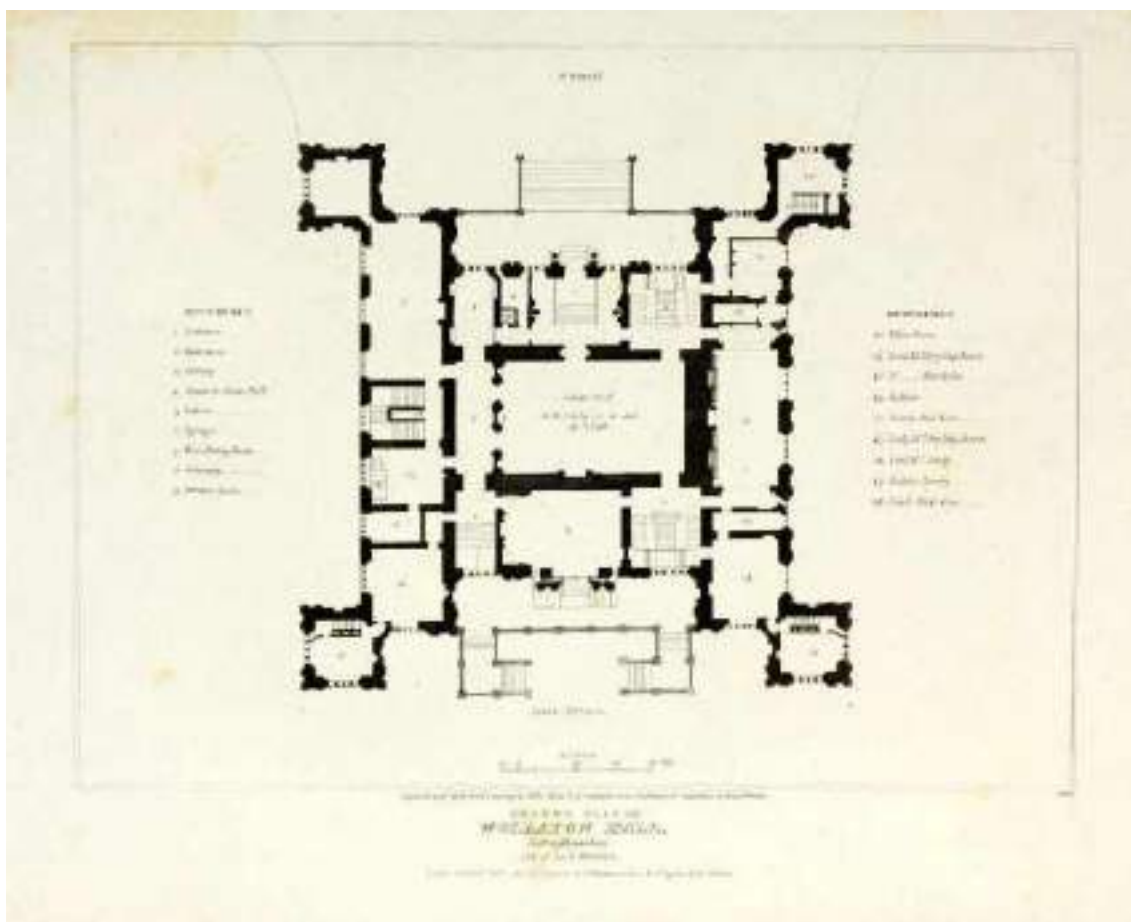
© House and Heritage



Илл. I-38. Бёрли-хаус: сгруппированные тосканские колонны на крыше. Фото автора.

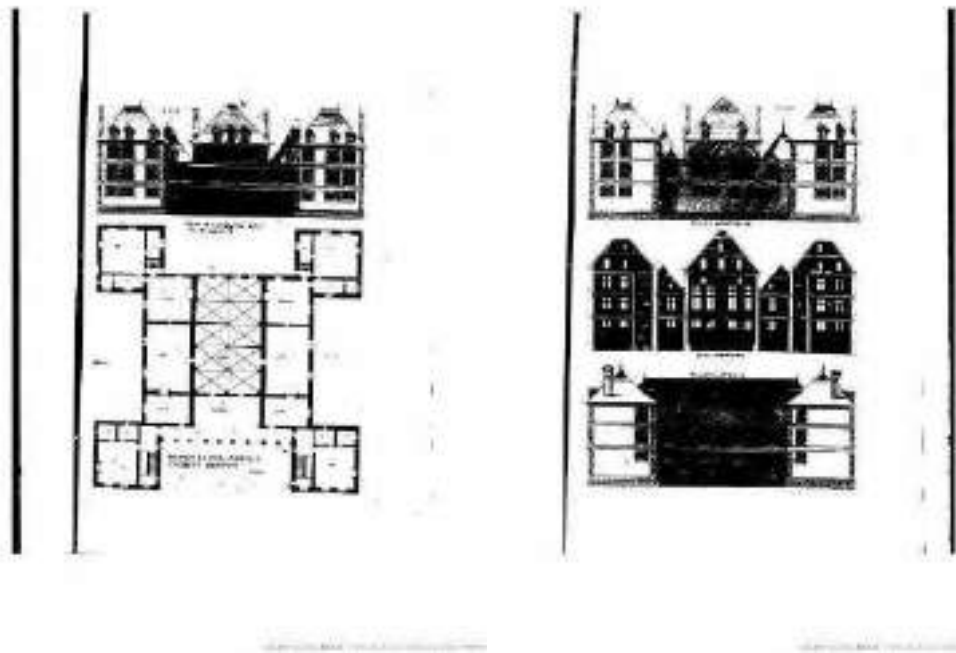


Илл. I-39. Роберт Смитсон. Уоллатон-холл (Wollaton Hall), Ноттингемшир, 1580-88. Фото автора.



Илл. I-40. Джеффри Уайетт. План Уоллатон-холла. 1809 г.

© Britton J. The architectural antiquities of Great Britain: represented and illustrated in a series of views, elevations, plans, sections, and details, of ancient English edifices; with historical and descriptive accounts of each. Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1826.



Илл. I-41. Жак Андруэ Дюсерсо. «Книга об архитектуре», том 1, лист XVIII.
1559 г.

© Электронная библиотека Национальной библиотеки Франции



Илл. I-42. Уоллатон-холл: угловая башня. Фото автора.



Илл. I-43. Ганс Вредеман де Врис. «Архитектура, или Здания древности...» («Architectura: oder Bauung der Antiquen auß dem Vitruvius ; woelches sein funff Columnen orden, daer auß mann alle Landts Gebreuch vonn Bauuen zu accomodieren dienstlich fur alle Baumaystren»), фолио 21. 1581 г.

© Robin Halwas LTD | Rare Books



Илл. I-44. Ганс Вредеман де Врис. «Кенотафы» («Cenotaphium»). Титуль-
ная страница. 1563 г.

© The Metropolitan Museum of Art



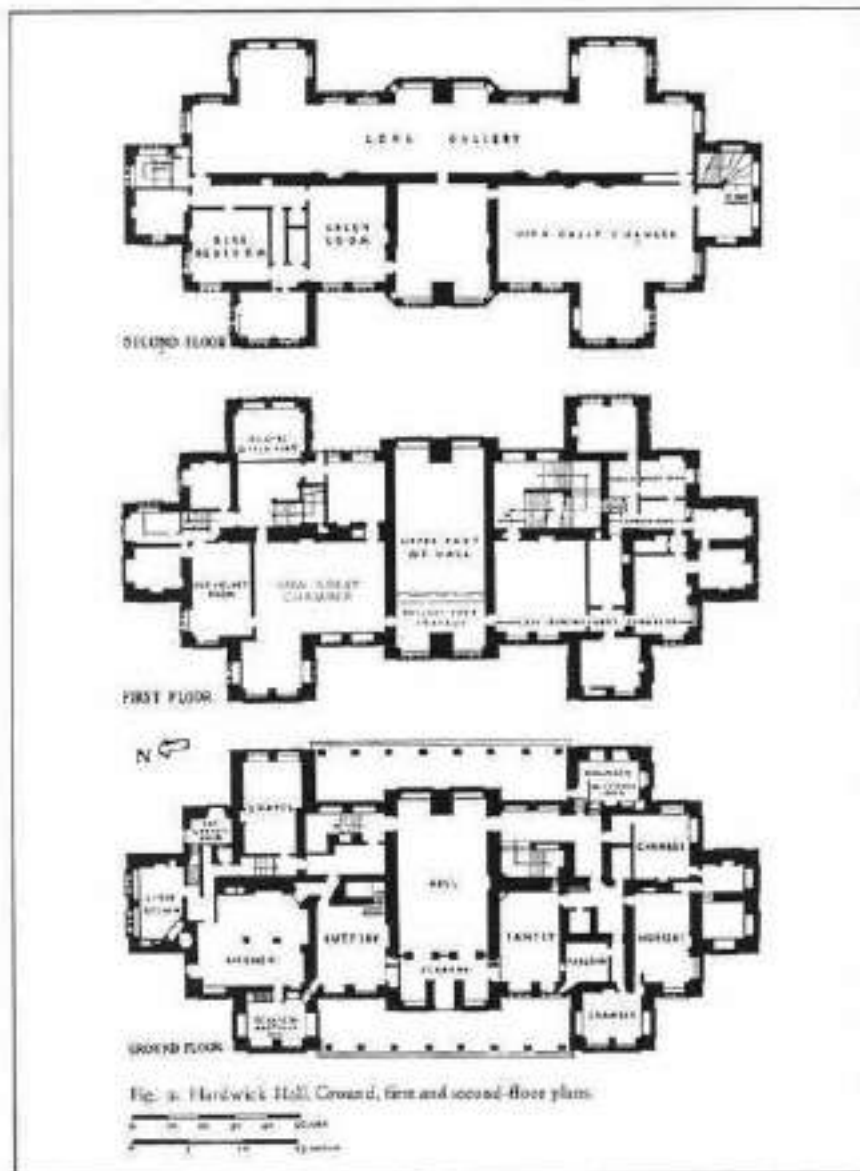
Илл. I-45. Уоллатон-холл. Угловая башня; вид на тондо со скульптурами.
Фото автора.



Илл. I-46. Роберт Смитсон. Хардик-холл (Hardwick Hall), Дербишир, 1590-97 гг. Фото автора.



Илл. I-47. Бёрли-хаус. Внутренний двор служебного корпуса. Фото автора.



Илл. I-48. Хардик-холл. План трёх этажей.

© Derbyshire Record Society

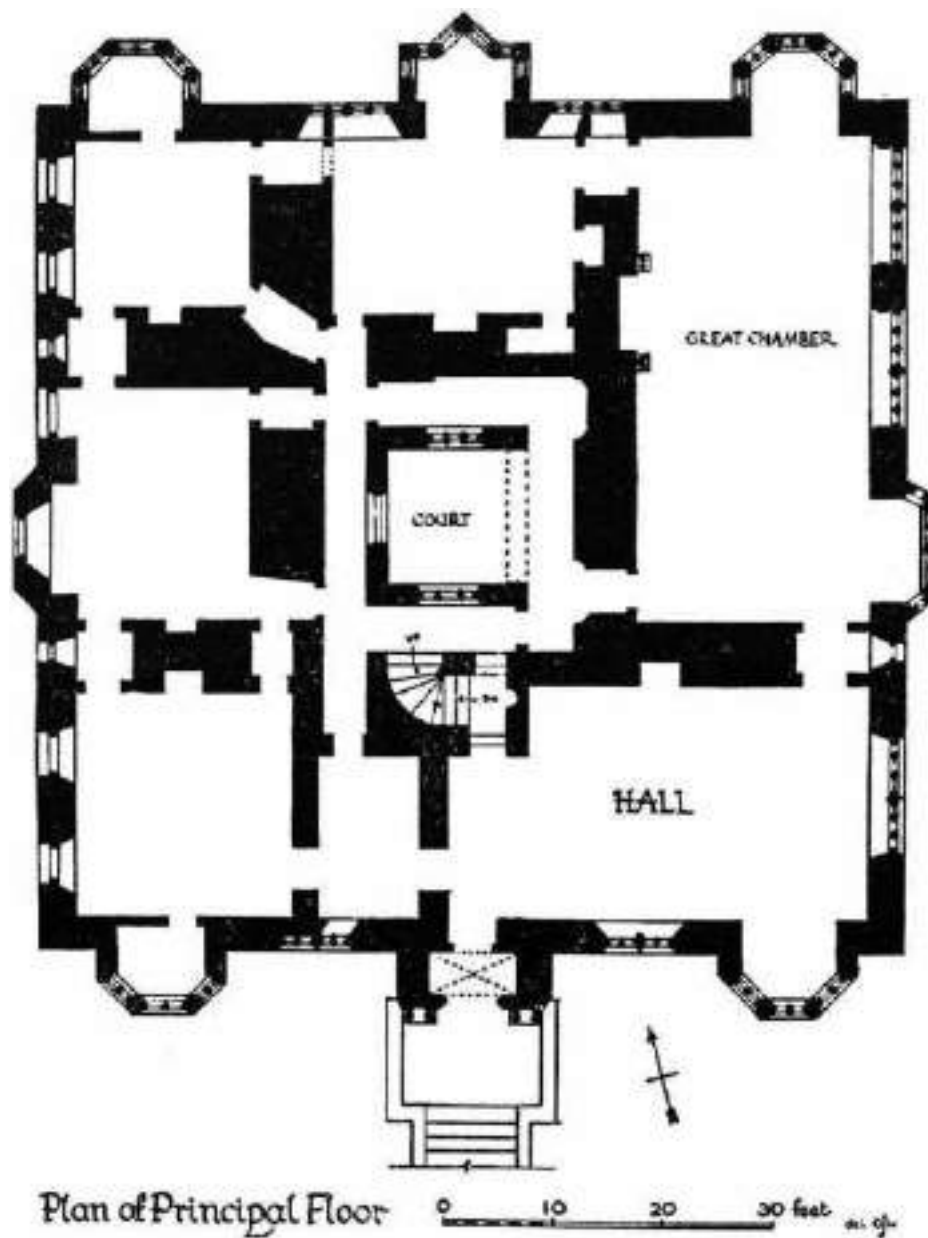


Илл. I-49. Готорп-холл (Gawthorpe Hall), Ланкашир, 1600-1605 гг. Атрибутируется Роберту Смитсону (?).

© Wikimedia Commons



Илл. I-50. Барлборо-холл (Barlborough Hall),



Илл. I-51. Барлборо-холл. План первого этажа.



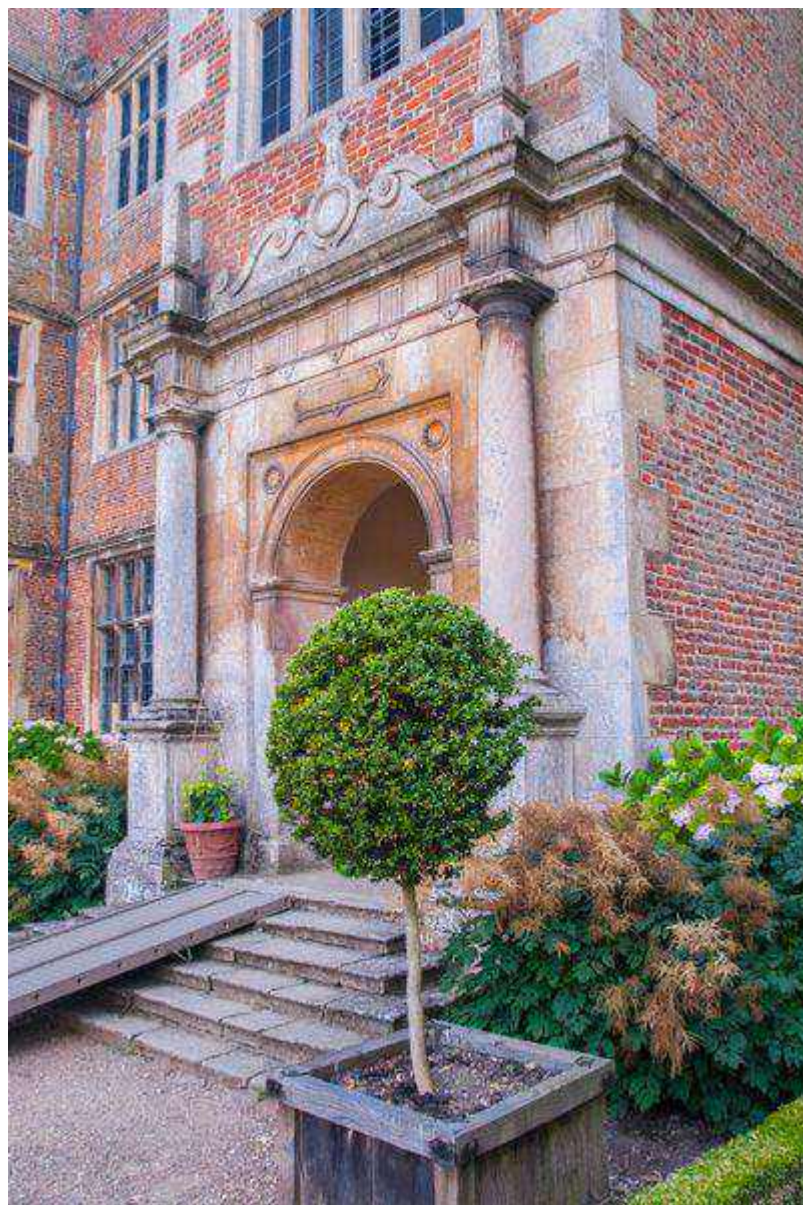
Илл. I-52. Доддингтон-холл (Doddington Hall), Линкольншир, 1593-1600 гг.

© Doddington Hall official website



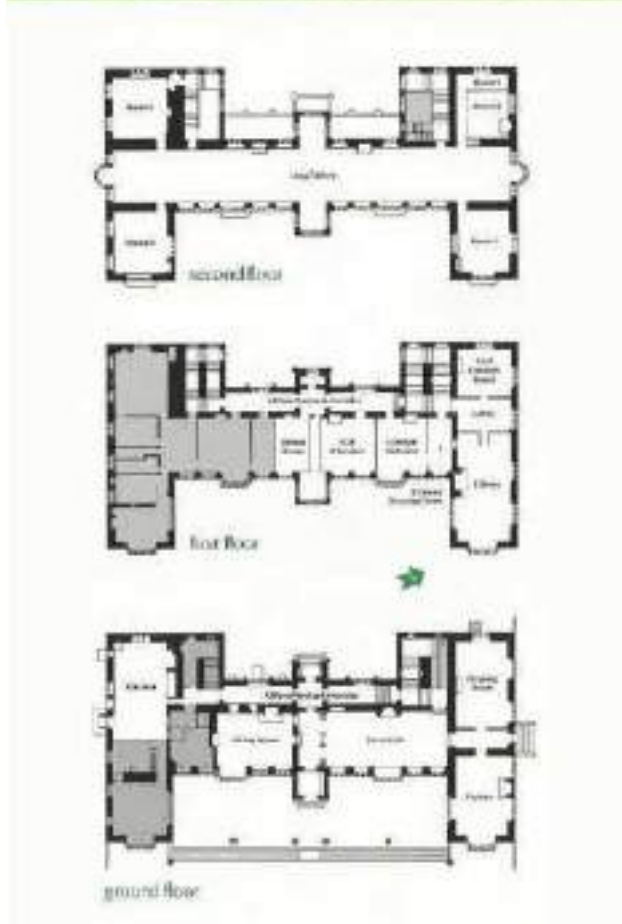
I-53. Доддингтон-холл. План.

© Art & the Country House



Илл. I-54. Доддингтон-холл. Крыльцо садового фасада.

© Britain Express



Илл. I-55. Монтакьют-хаус (Montacute House), Сомерсет, 1598-1601 гг. Садовый фасад и план.

© Pinterest



Илл. I-56. Монтакьют-хаус. Главный фасад.

© Tripendy



Илл. I-57. Монтакьют-хаус. Садовый фасад.

© Itinari.com



Илл. I-58. Монтакьют-хаус. Скульптура садового фасада.

© National Trust

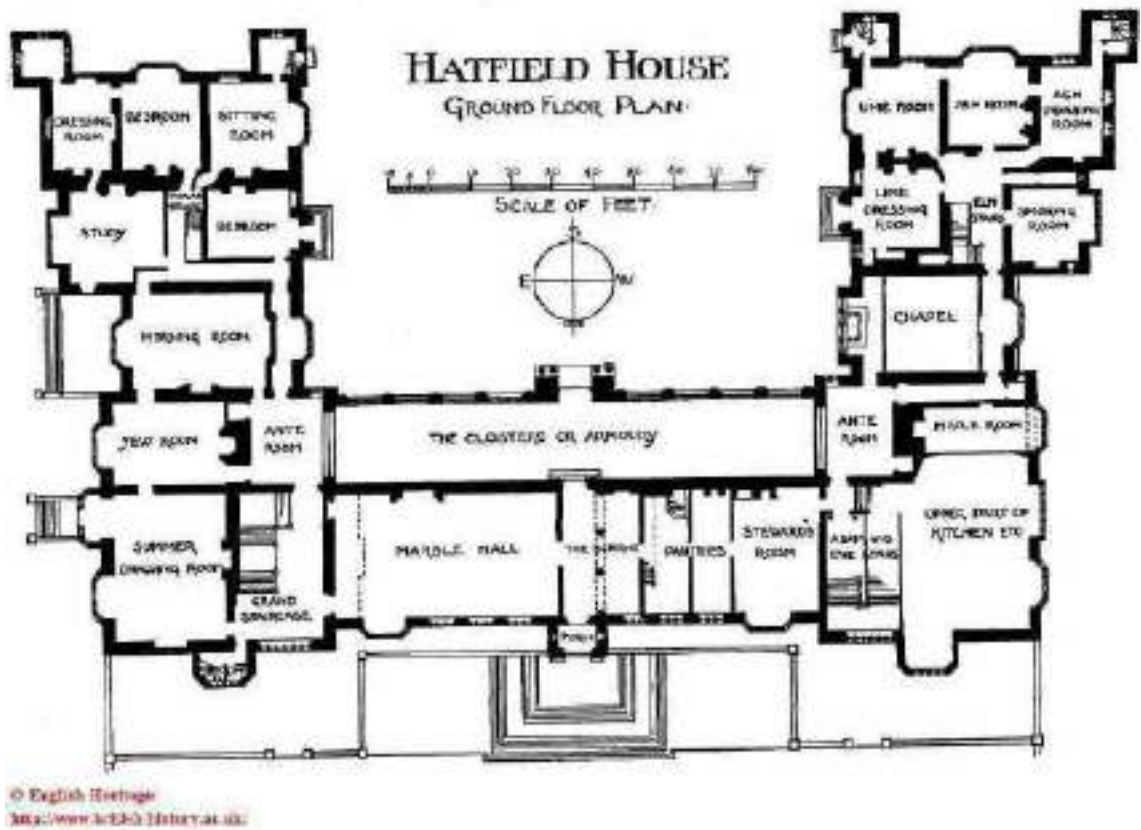


Илл. I-59. Бликлинг-холл (Blickling Hall), Норфолк, 1616 г.

© Wikimedia Commons

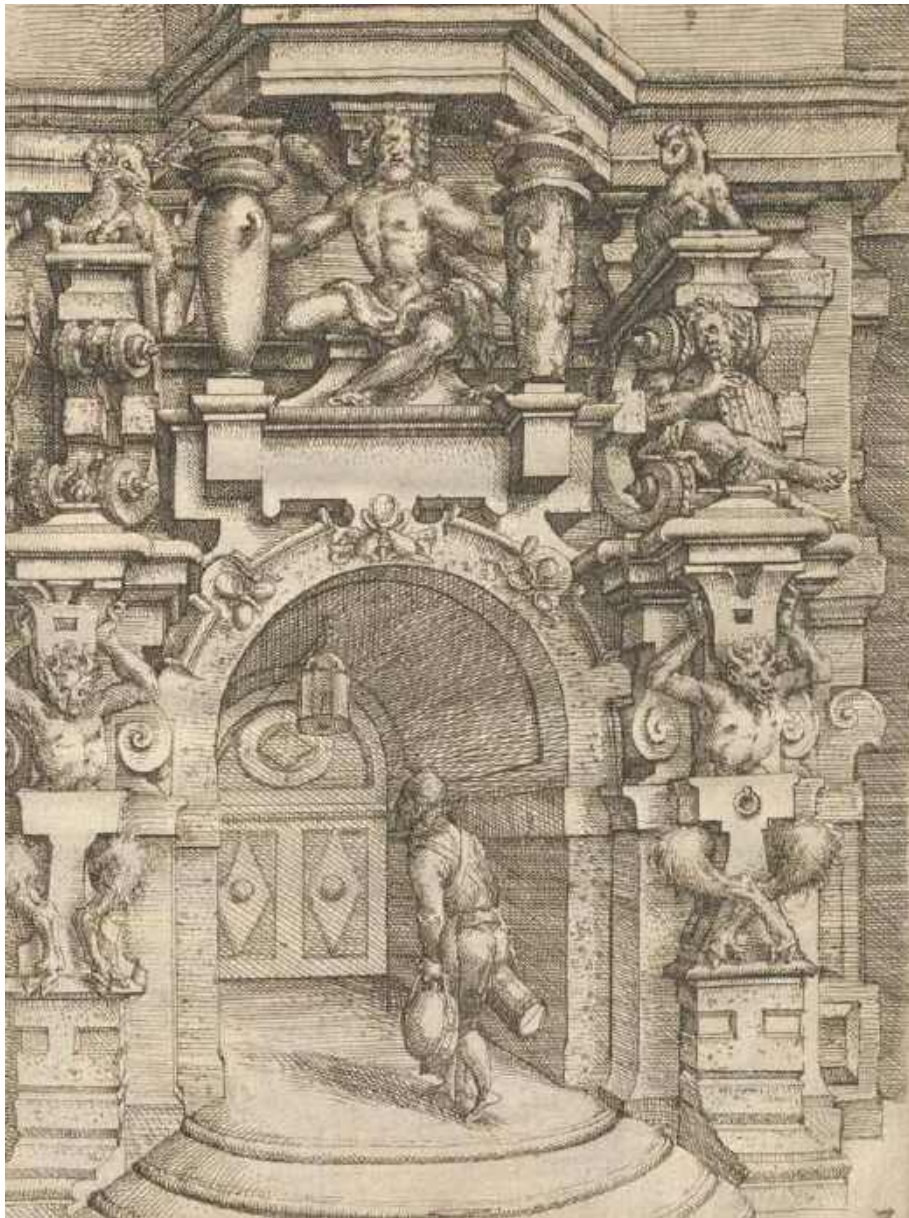


Илл. I-60. Хэтфилд-хаус (Hatfield House), Хартфордшир, 1611 г. Главный и садовый фасад. Фото автора/Wikimedia Commons.



Илл. I-60. Хэтфилд-хаус. План первого этажа.

© English Heritage



Илл. I-61. Вендель Диттерлин. «Архитектура», лист 30. 1598 г.

© Mako V. Characters of Ancient Architectural Orders and their Mannerist Interpretation in Dietterlin's Book from 1598. ResearchGate, 2021

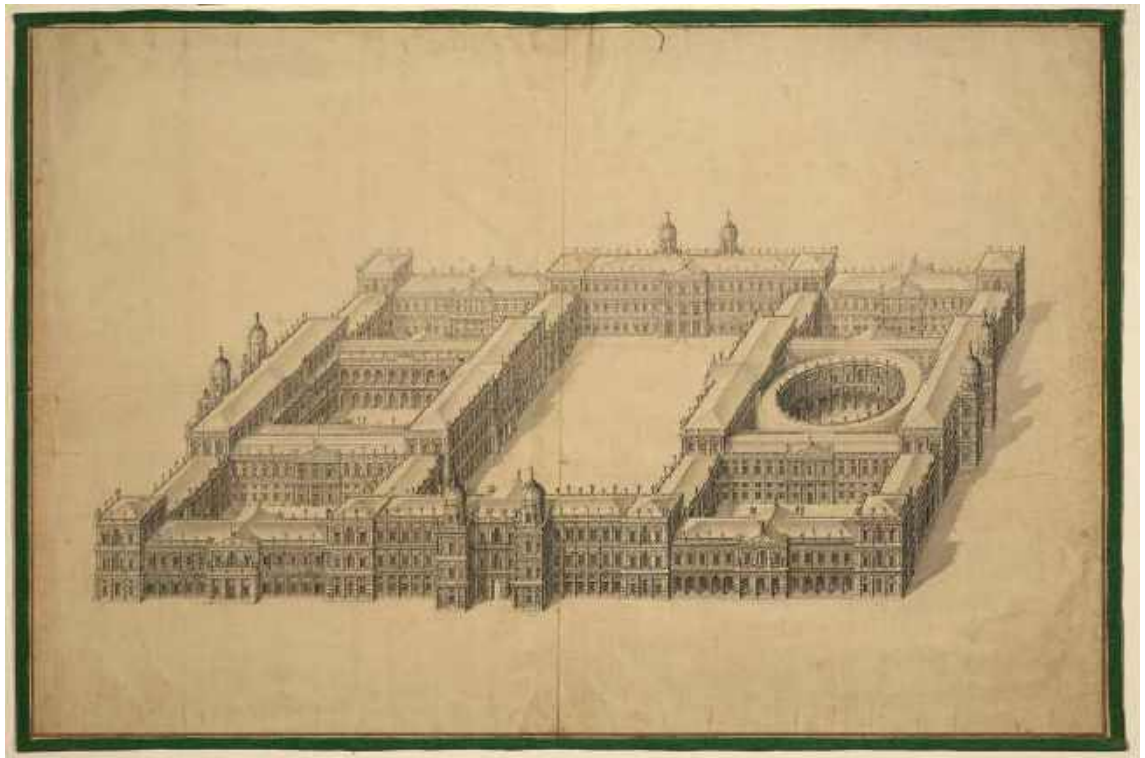


Илл. I-62. Хэтфилд-хаус. Детали резьбы деревянной перегородки Большого зала. Фото автора.



Илл. I-63. Астон-холл (Aston Hall), Бирмингем, 1618-35 гг.

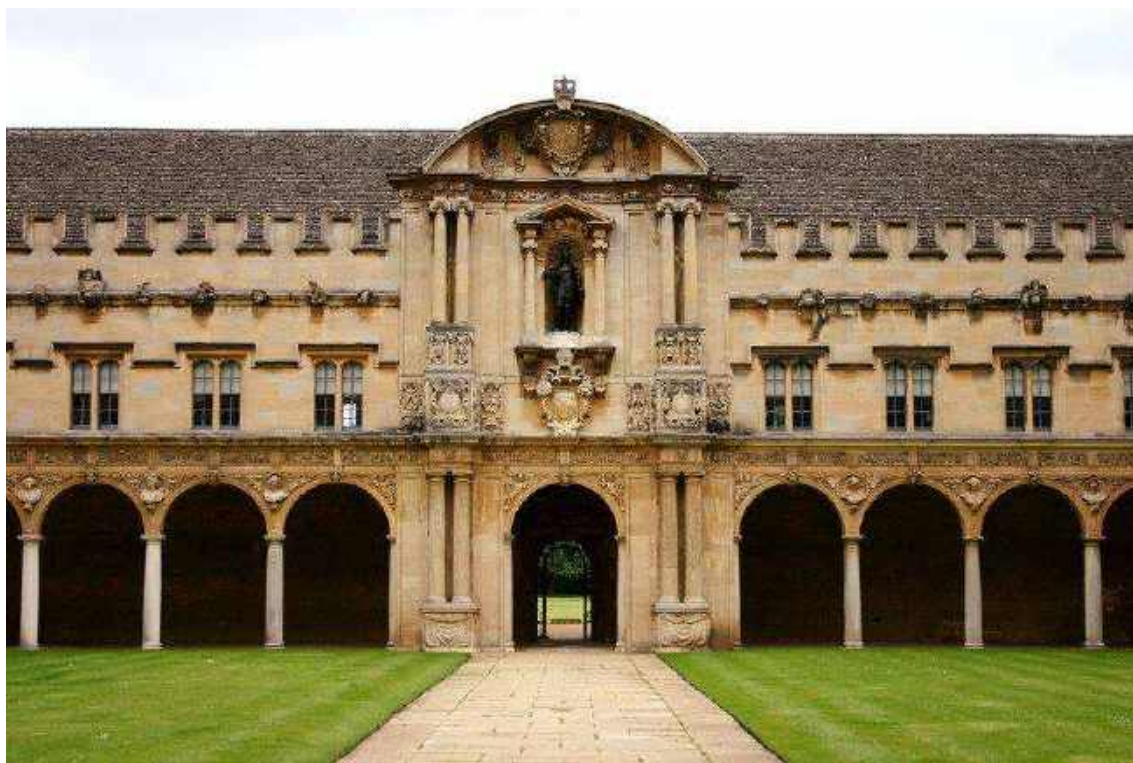
© Wikimedia Commons



Илл. I-64. Иниго Джонс (копия). Уайтхолльский дворец: вид сверху. 1638 г.

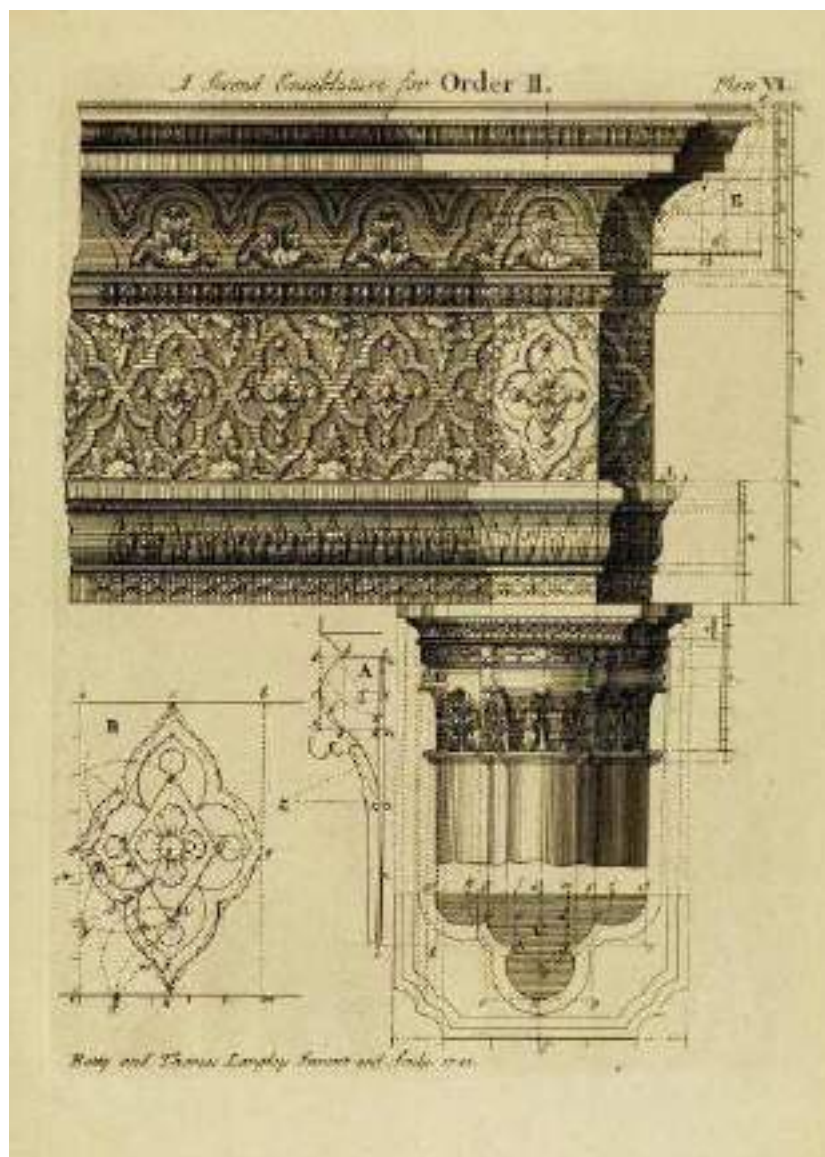
© Royal Collection Trust

Раздел II. Элементы «староанглийских стилей» в неоготической первой четверти XIX века. Складывание неотюдоровского стиля.



II-1. Кентерберийский двор (Canterbury Quadrangle) Сент-Джонс-колледжа в Оксфорде.

© St John's College



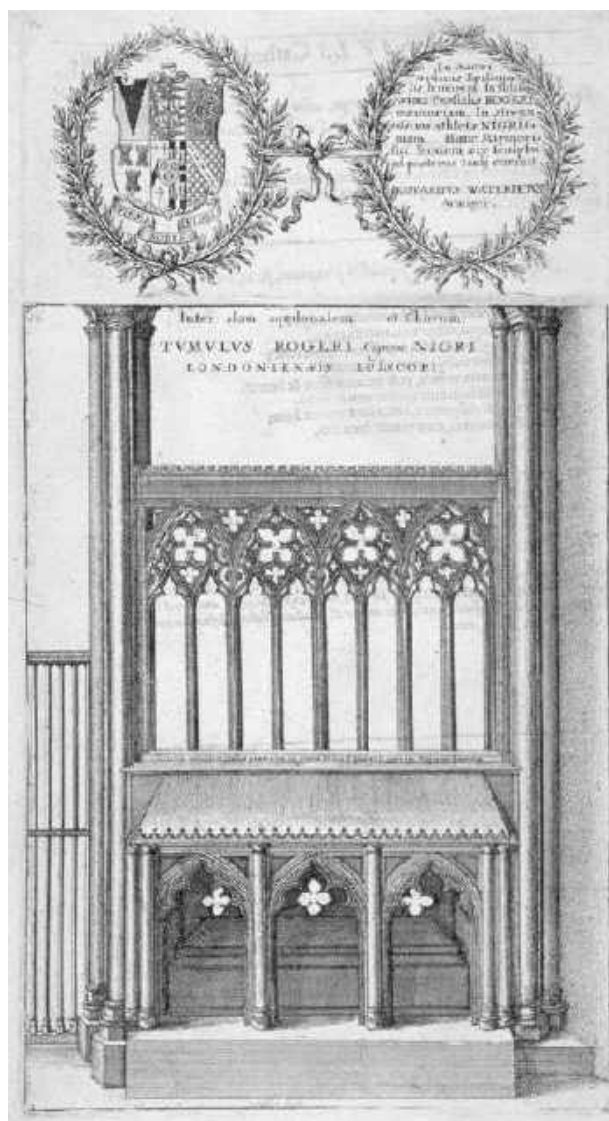
Илл. II-3. Томас Лэнгли. «Готическая архитектура, улучшенная Правилами и Пропорциями», лист VI.

© Langley B., Langley T. Gothic Architecture Improved by Rules and Proportions: In Many Grand Designs of Columns, Doors, Windows, Chimney-pieces, Arcades, Colonades, Porticos, Umbrellos, Temples and Pavillions, &c., with Plans, Elevations and Profiles; Geometrically Explained. Gregg, 1747.



Илл. II-4. Стробиерри-хилл (Strawberry Hill), Твикнем, Лондон, 1749-1776 гг.

© The Victorian Web



Илл. II-6. Вацлав Холлар. Гробница епископа Роджера Найджера в старом соборе св. Павла. Иллюстрация к «Истории собора святого Павла в Лондоне от его основания и до нынешних времён» Уильяма Дагдейла, 1658 г.

© Dugdale W. The history of St. Pauls cathedral in London, from its foundation untill these times: extracted out of originall charters. records. leiger books, and other manuscripts. Beautified with sundry prospects of the church, figures of tombes, and monuments. Printed by Tho. Warren, London, 1658



Илл. II-7. Строберри-хилл. Библиотека

© Wikimedia Commons



Илл. II-8. Стробиерри-хилл. Лестница.

© Architectural Digest



Илл. II-9. Стробиерри-хилл. Главный фасад.

© Flavour Venue Search



Илл. II-10. Стробиерри-хилл. «Гольбейновская комната».

© Catherine Boardman's Cultural Wednesdays



Илл. II-11. Аббатство Милтон (Milton Abbey), Дорсет, 1760-70-е гг.

© Von Bülow Education



Илл. II-12. Донингтон-холл (Donington Hall), Лестершир, 1790-1826 гг.

© Derby Telegraph



Илл. II-13. Эшридж-хаус (Ashridge House), Хартфордшир, 1800-1814 гг. Садовый фасад: вид сверху.

© Venuefinder



Илл. П-14. Эшридж-хаус. Главный фасад

© BBC



Илл. П-15. Эшридж-хаус. Лестница Большого зала.

© Booking.com



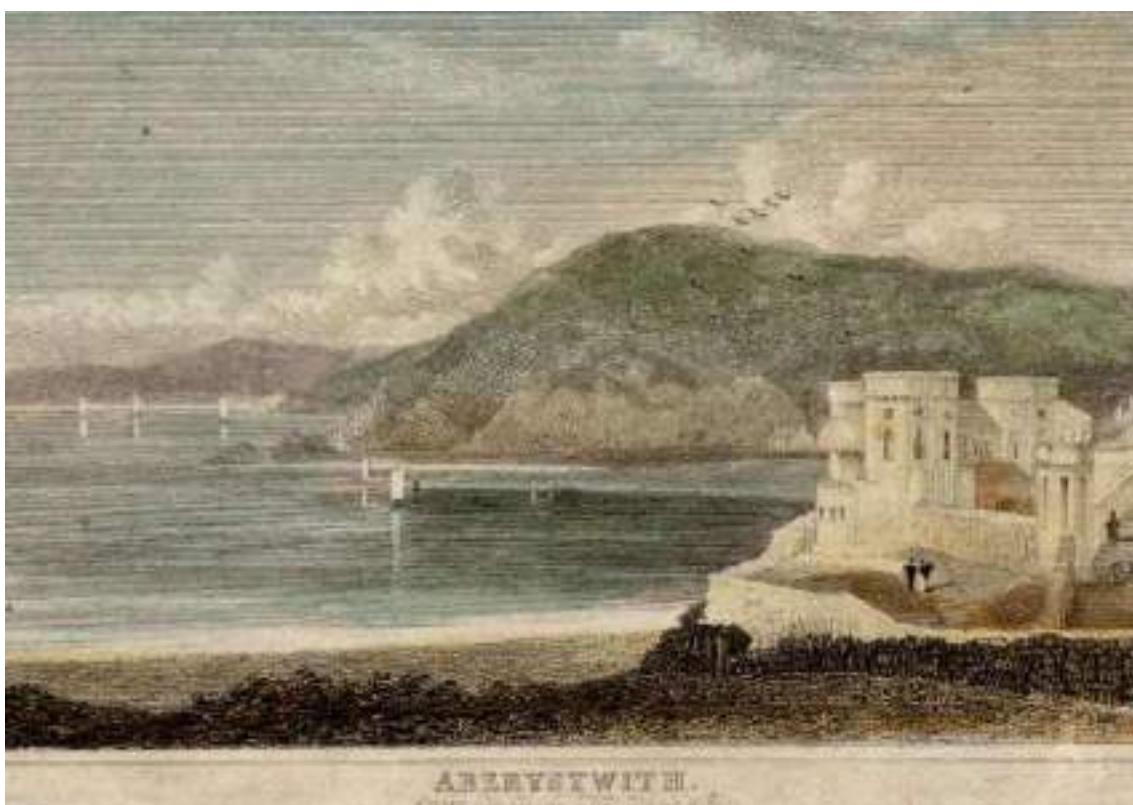
Илл. II-16. Эшридж-хаус. Большой зал: веерные своды и часы.

© Pinterest



Илл. II-17. Элвастон-касл (Elvaston Castle), Дербишир, 1815–1829

© Flickr



II-18. Джон Нэш. Касл-хаус (Castle House) в Аберистуите, Южный Уэльс, 1795. Лист из неизвестной публикации, основанный на карандашном рисунке Дж. П. Нила, сделанном в 1813 году.

(c) sublimewales.wordpress.com



Илл. П-19-23. Тюдоровские элементы в постройках Джона Нэша: Кентчёрч-хаус (Chalfont House, 1773), Челфонт-парк-хаус (Chalfont Park House, 1800), Ист-Коус-касл (East Cowes Castle, 1802), Ласкомб Касл (Luscombe Castle, 1804)



Илл. П-24. Джон Нэш. Аквалейт-холл (Aqualate Hall), Стаффордшир, 1808 г.

© Francis Frith



Илл. II-25. Джон Нэш. Террасные дома Сассекс-плейс (Sussex Place), Вестминстер, Лондон, 1822 г.

© Flickr



Илл. II-26. Костесси-холл (Costessey Hall), Норфолк, 1826-36 гг.

© Reddit



Илл. II-27. Уильям Аткинсон, Эдвард Блор. Эбботсфорд-хаус (Abbotsford House), Скоттиш-Бордерс, Шотландия, 1811-24 гг.

© BBC



Илл. II-28. Чарльз Бэрри. Данробин-касл (Dunrobin Castle), Сазерленд, Шотландия, 1825-45 гг.

© Pexels



Илл. II-29. Уильям Смит. Замок Балморал (Balmoral Castle), Абердиншир, Шотландия, 1853-56 гг.

© Britannica



Илл. II-30. Уильям Уилкинс. Дэлмени-хаус (Dalmeny House), Эдинбург, 1817 г.

© Edinburgh Tourist

Раздел III. «Битва стилей» 1820-40 годов: золотой век «староанглийских стилей».



Илл. III-1. Дж. К. Лоудон. Изображение «прекрасной английской виллы» из энциклопедии «Коттедж, ферма и вилла», 1846 г.

© Loudon J. C. An encyclopædia of cottage, farm, and villa architecture and furniture. Longman, Brown, Green and Longmans, 1846



III-5. Уильям Бёрн. Карстэйрс-хаус (Carstairs House; сейчас известен под названием Монтейт-хаус), Южный Ланаркшир, Шотландия, 1821-23 гг.

© Flickr



Илл. III-6. Уильям Бёрн. Блэйруан-касл (Blairquhan Castle), Южный Эйршир, Шотландия, 1820-24 гг.

© Celtic Castles



III-7. Эдвард Блор. Корхаус (Corehouse), Ланарк, Шотландия, 1824 г.

© Wikimedia Commons



Илл. III-8. Баррингтон-корт (Barrington Court), Сомерсет, 1538-1550-е.

© Wikimedia Commons



Илл. III-9. Сэндфорд Оркас (Sandford Orcas Manor), Дорсет, 1550-е гг.

© Flickr



Илл. III-10. Кондовер-холл (Condover Hall), Шропшир, 1598 г.

© JCA Adventure



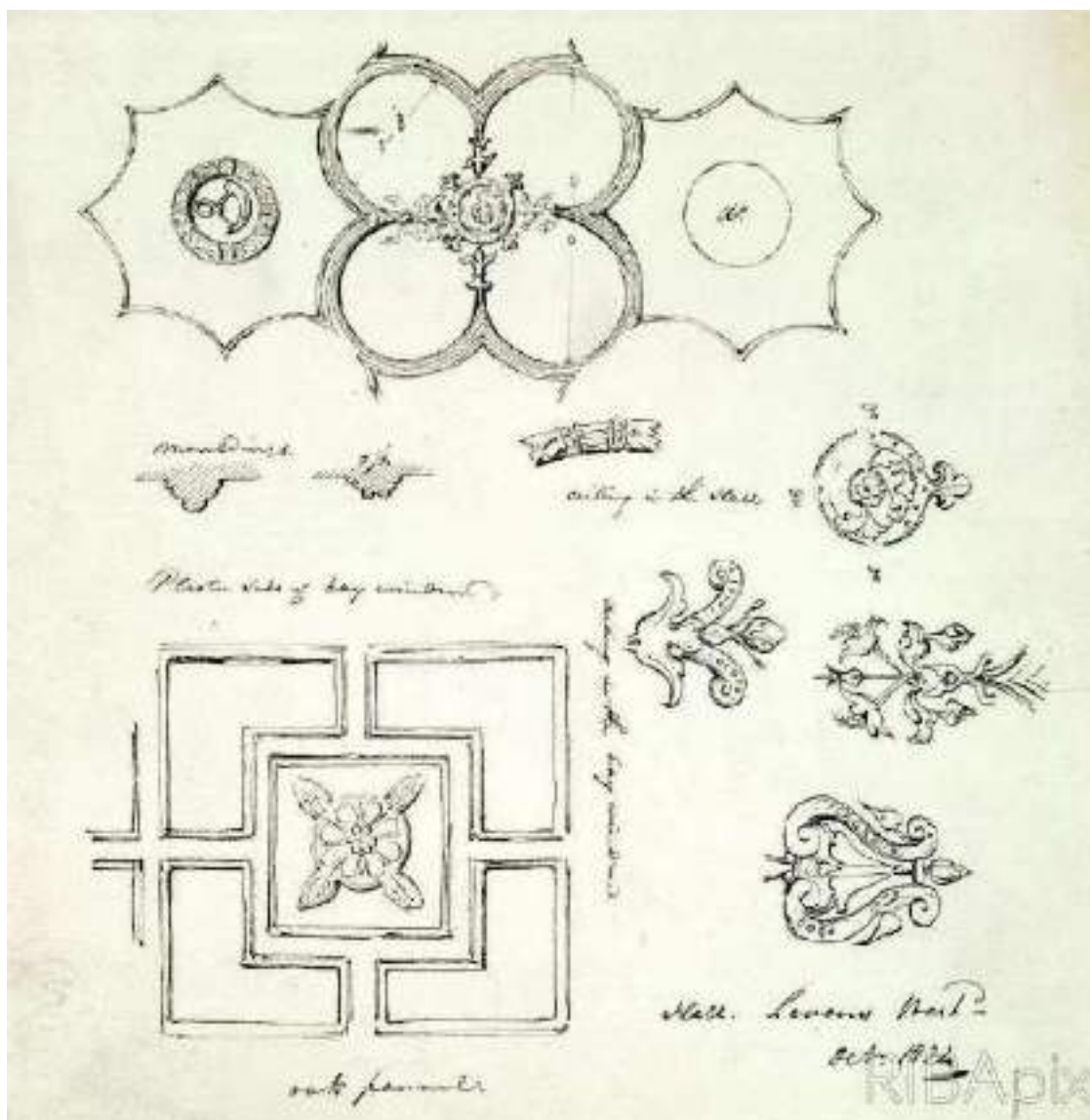
Илл. III-11. Аббатство Кэмбаснейтан (Cambusnethan Priory), Северный Ланаркшир, Шотландия, 1820 г.

© The Scotsman



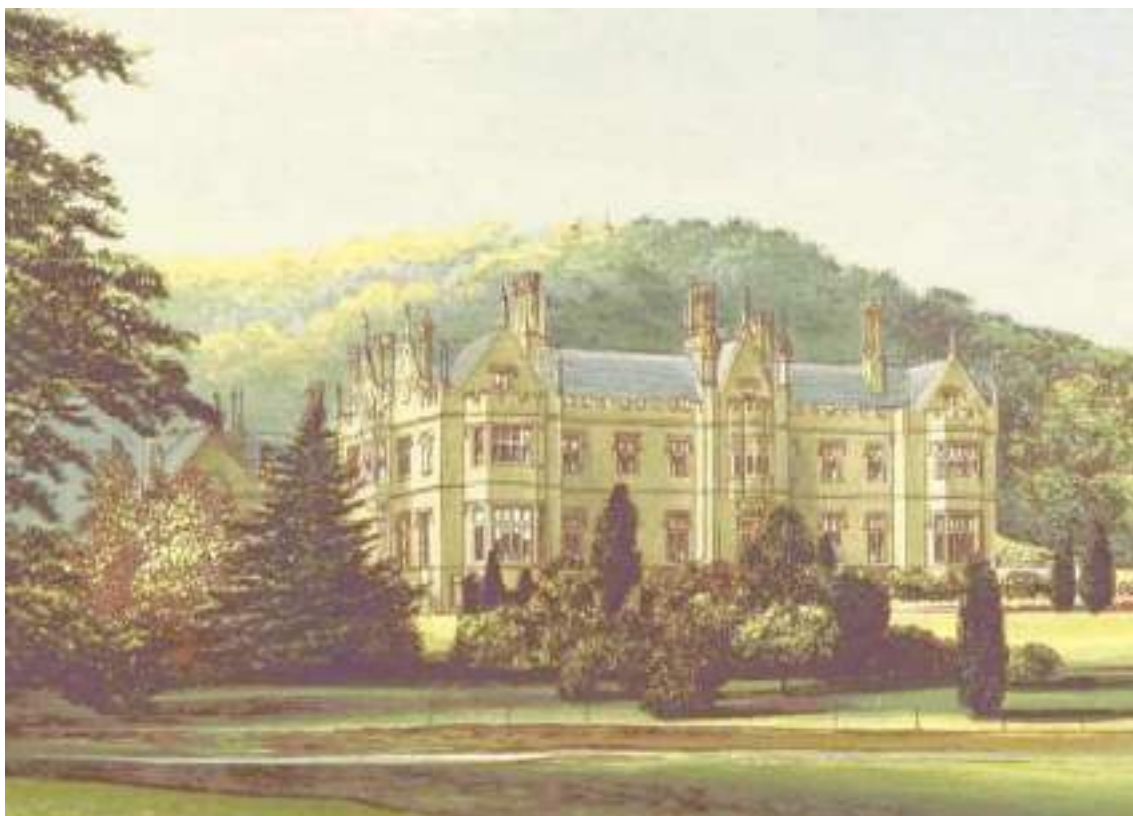
Илл. III-12. Уильям Бёрн. Милтон Локхарт (Milton Lockhart). Северный Ланаркшир, Шотландия (ныне - префектура Гунма, Япония), 1829 г.

© Community Action Lanarkshire



Илл. III-13. Энтони Сэлвин. Левенс-холл: детали потолка.

© Royal Institute of British Architects



Илл. III-14. Фрэнсис Орпен Моррис. Мэмхед-хаус (Mamhead House, Девоншир, 1827-33 гг., арх. Энтони Сэлвин).

© Morris F. O. The County Seats of the Noblemen and Gentlemen of Great Britain and Ireland. British Library, Historical Print editions, 2011



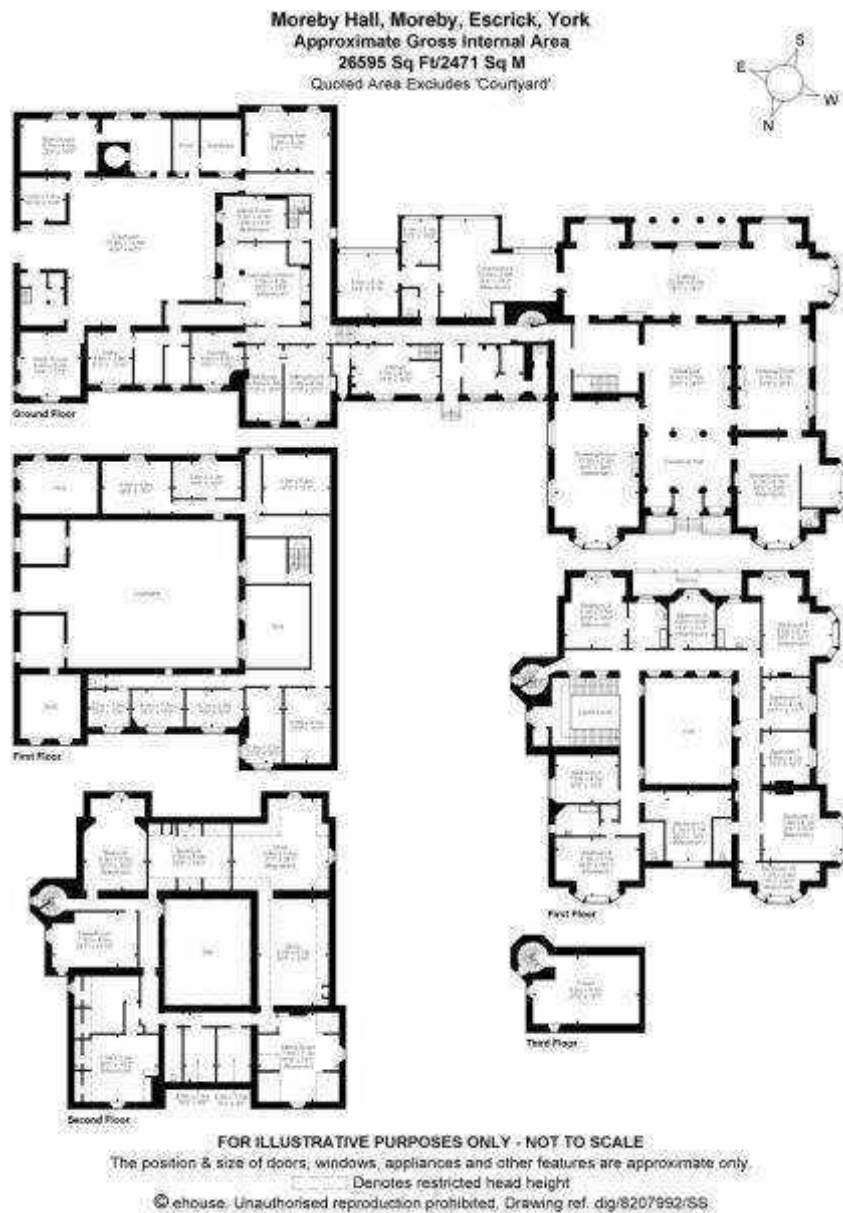
Илл. III-15. Энтони Сэлвин. Харлакстон-мэнор (Harlaxton Manor), Линкольншир, 1831-57 гг. Предварительный проект (1824-25 гг).

© Royal Institute of British Architects



Илл. III-16. Энтони Сэлвин. Морби-холл (Mogeby Hall), Северный Йоркшир, 1832 г. Проект (1828 г).

© Royal Institute of British Architects



Илл. III-17. Энтони Сэлвин. Морби-холл: план всех этажей.

© Alchetron



Илл. III-18. Энтони Сэлвин. Морби-холл: Большой зал.

(c) OnTheMarket



Илл. III-19. Энтони Сэлвин. Мэмхед-хаус: сводчатые перекрытия лестницы.

© Mansion Global



Илл. III-20. Энтони Сэлвин. Мэмхед-хаус: библиотека.

© Mansion Global



Илл. III-21. Энтони Сэлвин. Скотни-касл (Scotney Castle), Кент, 1835-43 гг.
Гостиная.

© Flickr



Илл. III-22. Энтони Сэлвин. Харлакстон-мэнор: проект с внесёнными изменениями (1831 г.)

© Royal Institute of British Architects

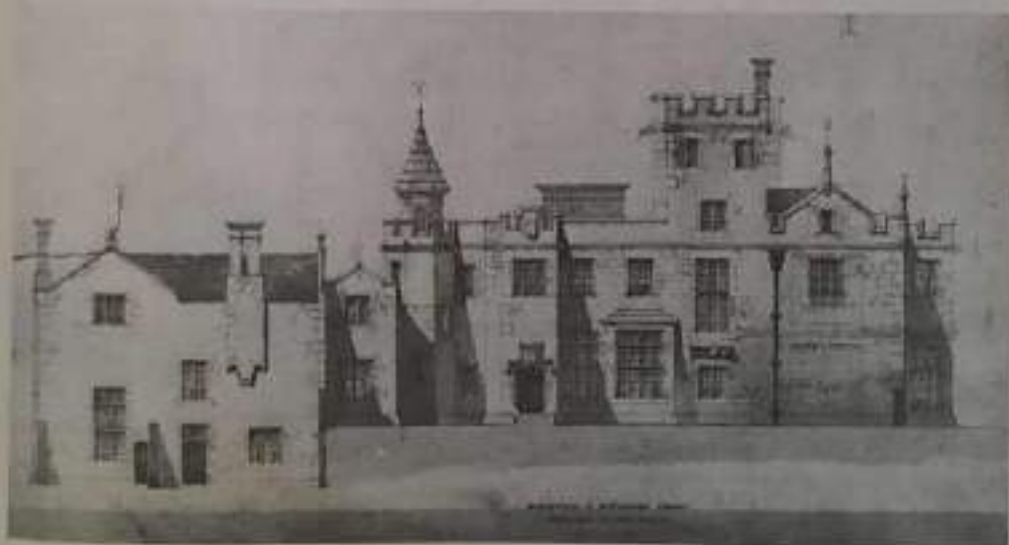


Илл. III-23. Энтони Сэлвин. Харлакстон-мэнор. Предварительный проект
Большого зала с лестницей (1824-25 гг).

© Royal Institute of British Architects



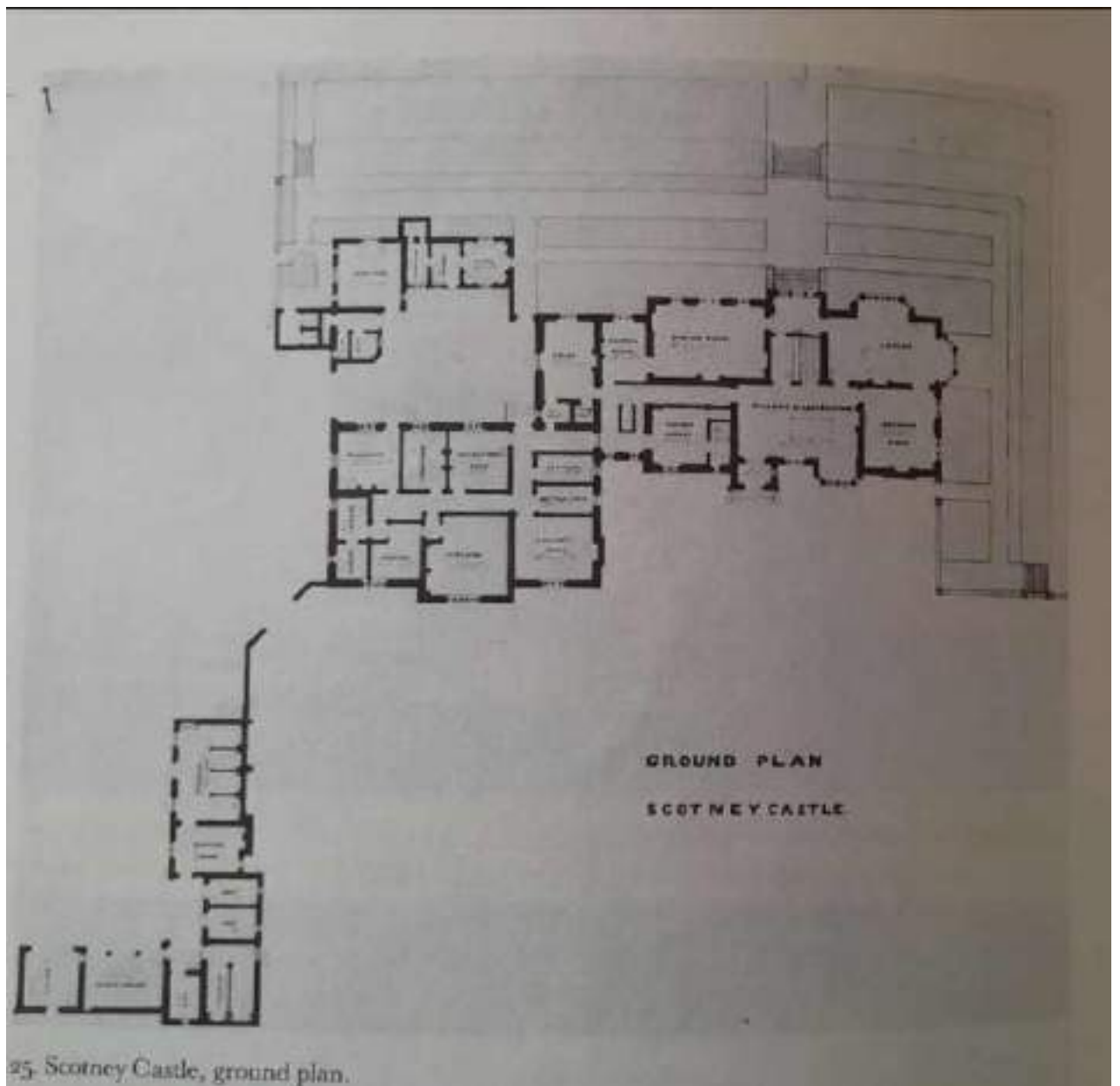
21. Cowesby Hall, pencil sketch of preliminary design.



22. Derwentwater Manor, elevation of entrance front.

Илл. III-24. Энтони Сэлвин. Проекты Коусби-холла (Cowesby Hall) и Дервентуотер-холла (Derwentwater Hall).

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



Илл. III-25. Энтони Сэлвин. Скотни-касл. План первого этажа.

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



Илл. III-26. Энтони Сэлвин. Скотни-касл. Главный фасад: вид с угла.

© National Trust



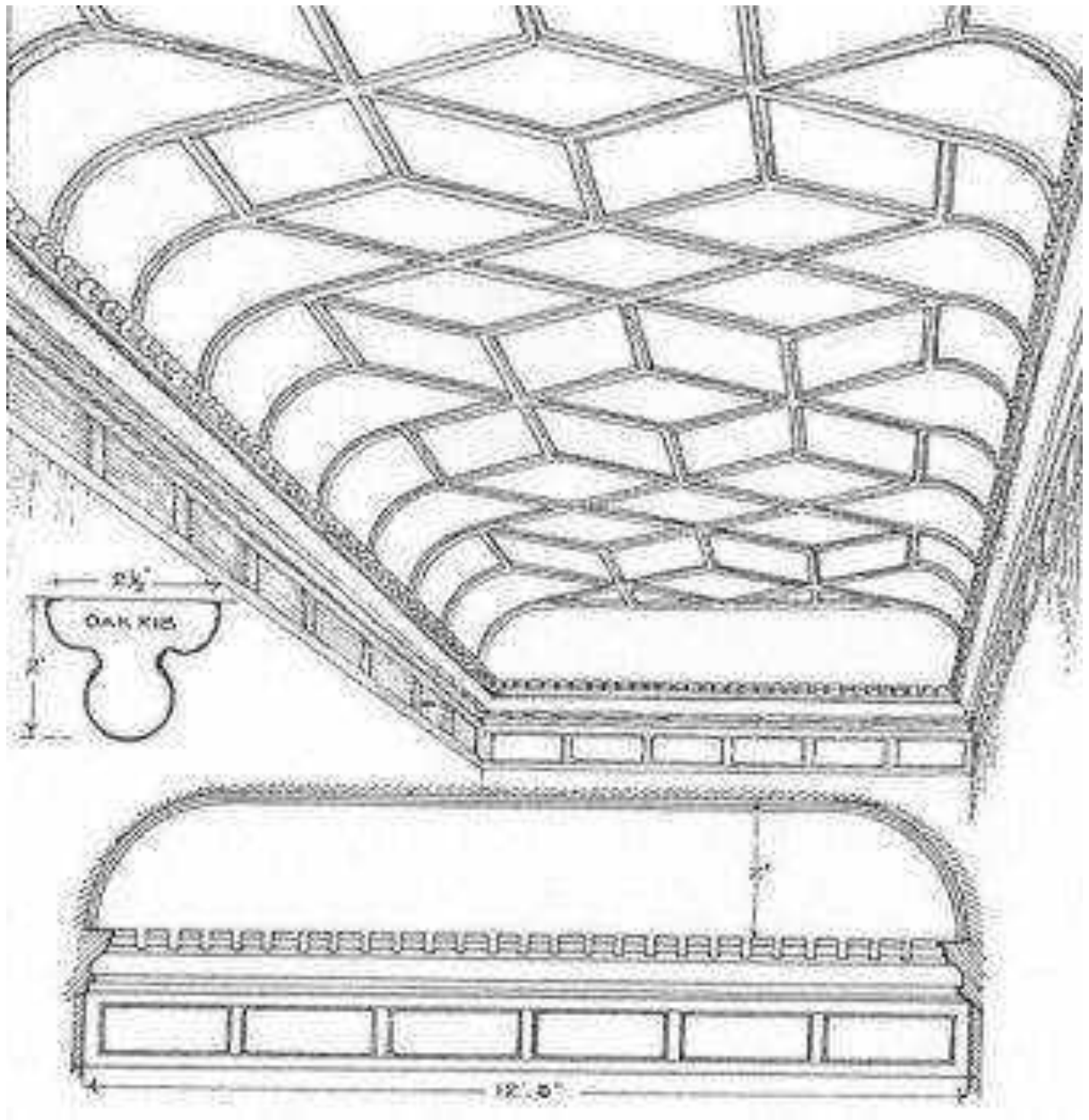
Илл. III-27. Эдвард Блор. Воронцовский дворец в Алушке, Крым. Главный корпус. 1832-41 гг.

© Yandex



Илл. III-28. Эдвард Блор. Воронцовский дворец в Алушке. Интерьер Большого зала.

© Wikimedia Commons



Илл. III-29. Аббатство Бермондси (Bermondsey Abbey), Лондон, 1530-е гг.
Прорисовка деревянных перекрытий.

© Gapper C. Plasterers and Plasterwork in City, Court and Country c.1530-c.1660.
Courtauld Institute of Art, 1998.



Илл. III-30. Кейпсторн-холл (Capesthorpe Hall), Чешир, 1719-32 гг., перестроен Эдвардом Блором и Энтони Сэлвином в 1837-39 гг.

(c) gilbertscott.org



Илл. III-31. Эдвард Блор. Мервейл-холл (Merevale Hall), Уорикшир, 1840 г.
Вид с бокового фасада (на две конструктивных башни).

(c) Flickr



Илл. III-32. Эдвард Блор. Мервейл-холл. Юго-восточный фасад.

© Flickr



Илл. III-33. Эдвард Блор. Мервейл-холл. Северо-западный фасад.

© Our Warwickshire

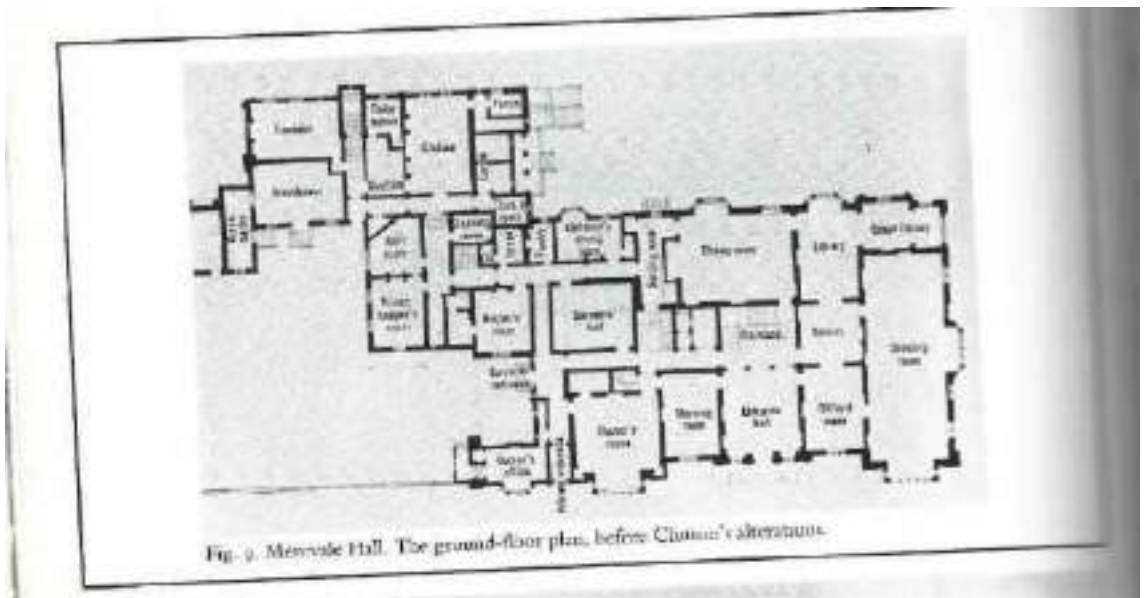


Fig. 9. Merevale Hall. The ground-floor plan, before Clutton's alterations.

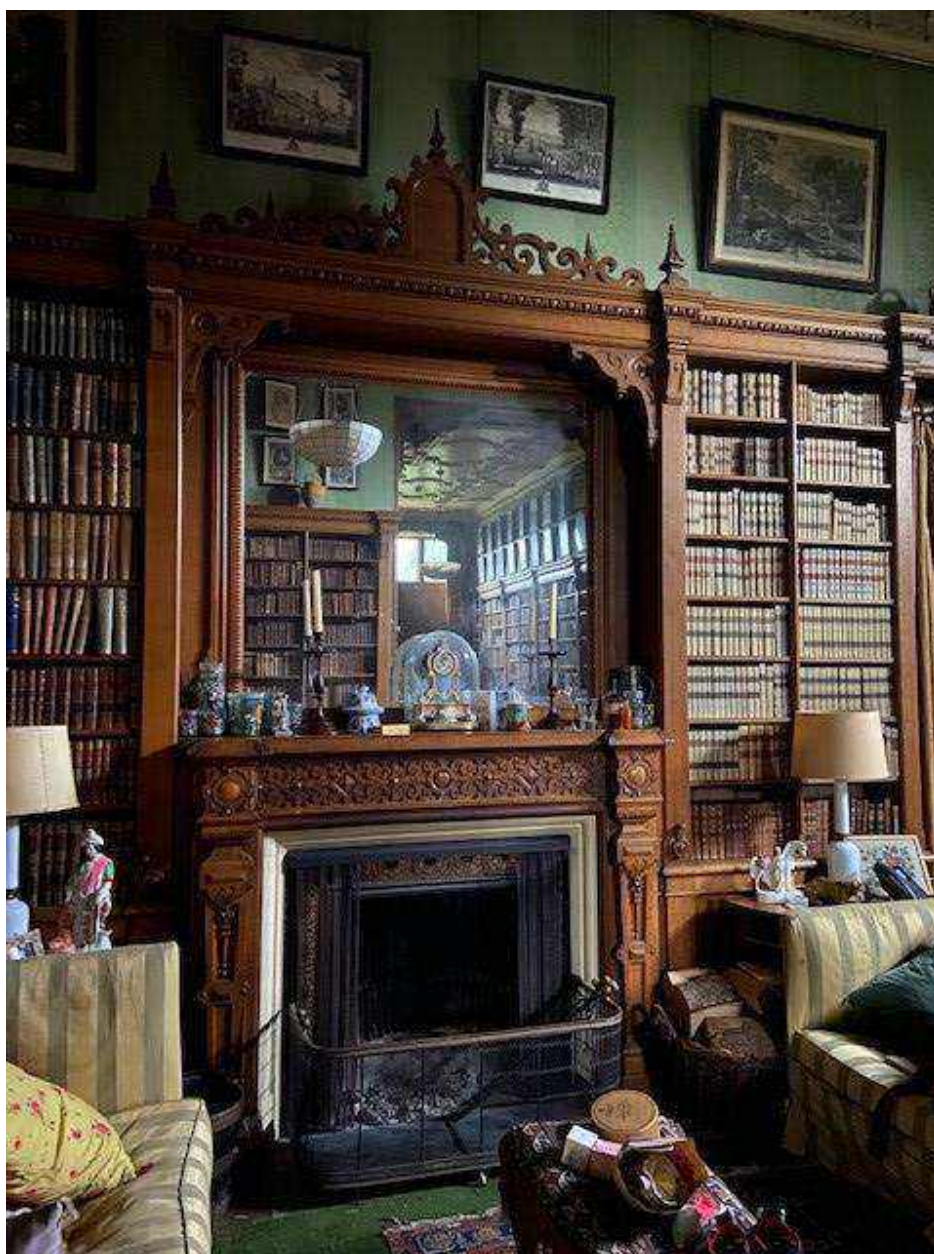
Илл. III-34. Эдвард Блор. Мервейл-холл. План первого этажа.

© Girouard, M. Merevale Hall, Warwickshire – I // Country Life, vol. 145, no. 3758, 1969 Mar. 13, pp. 598-601.



Илл. III-35. Эдвард Блор. Мервейл-холл. Мраморный камин.

Автор выражает благодарность за фото Матильде Мэй, главному архивариусу Мервейл-холла.



Илл. III-36. Эдвард Блор. Мервейл-холл. Камин библиотеки.

Автор выражает благодарность за фото Матильде Мэй, главному архивариусу Мервейл-холла.



Илл. III-37. Неизвестный автор. Байлаф-холл (Bylaugh Hall), Норфолк, 1852 г., арх. Чарльз Бэрри-младший. Гравюра 1852 г.

© The Builder, Vol. X, №497, August 14, 1852. p. 549



Илл. III-38. Джон Томас. Сомерлейтон-холл (Somerleyton Hall), Саффолк, 1842 г.

© Wikimedia Commons



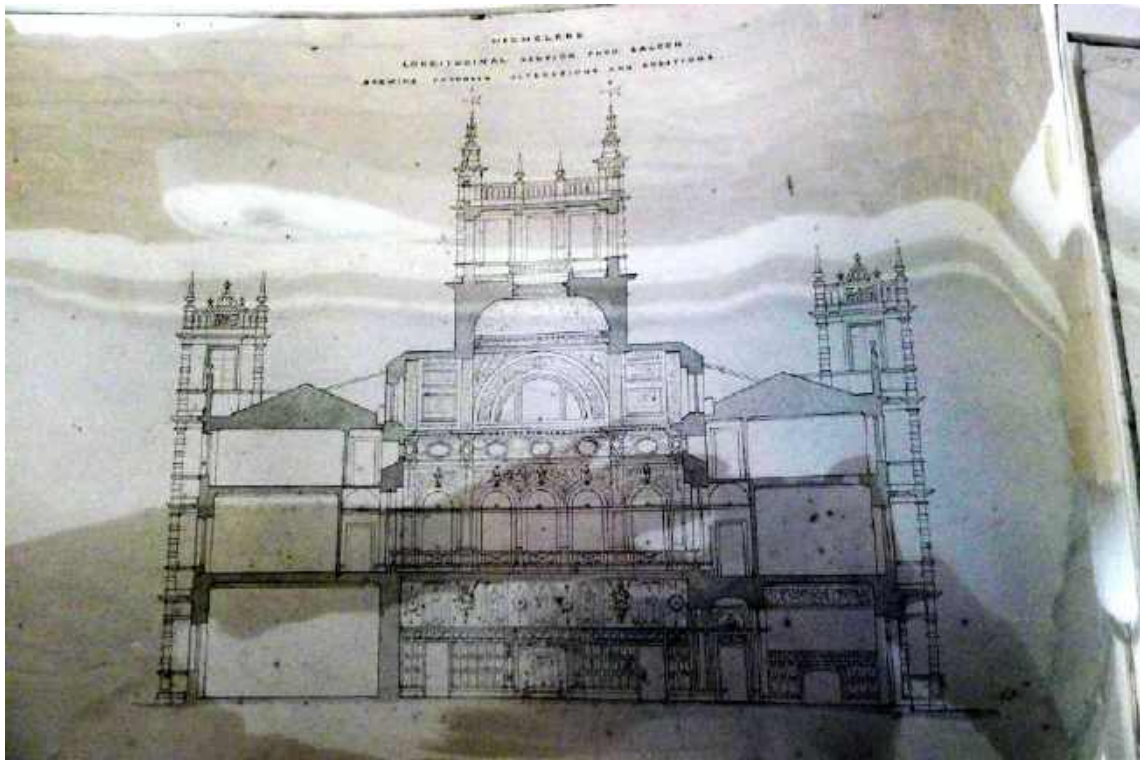
Илл. III-39. Томас Эллоу. Дипдин-хаус (Deerpdene House), Суррей, 1823 г.,
арх. Уильям Аткинсон (перестроено Александром Роосом в 1836-42 гг.)

© Brayley E. W. A Topographical History of Surrey, vol. V, London, Willis, 1850



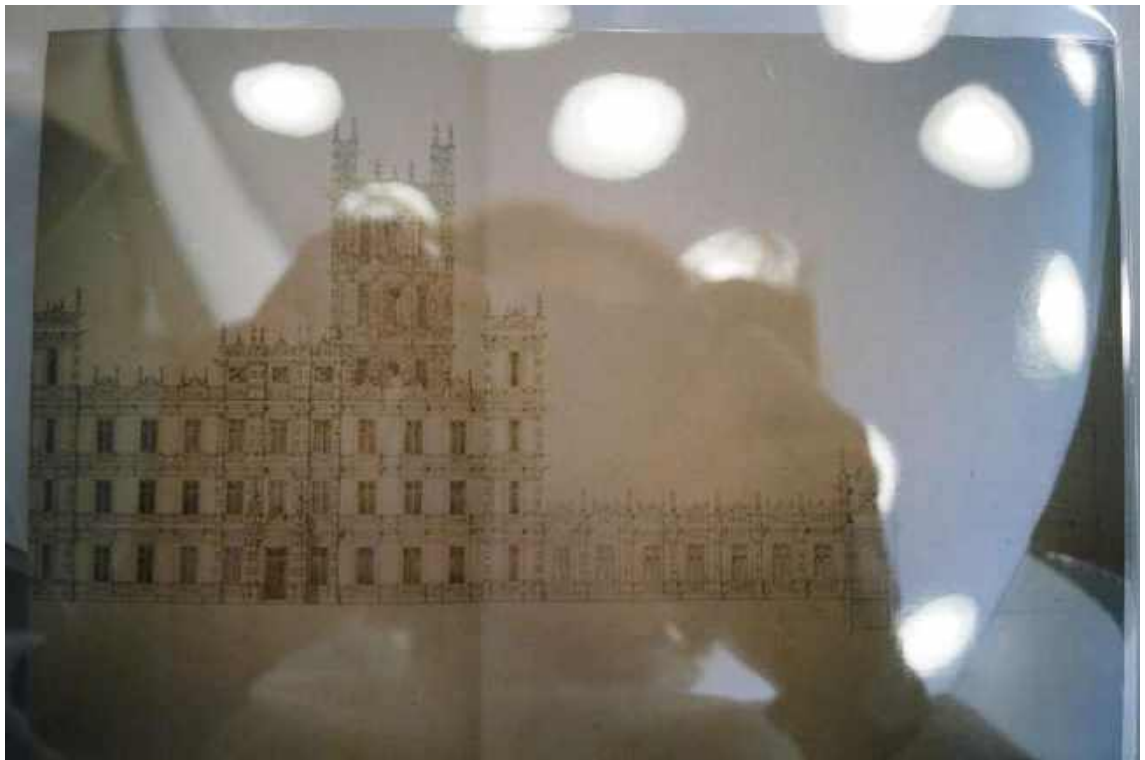
Илл. III-40. Чарльз Бэрри. Замок Данробин (Dunrobin Castle), Сазерленд,
Шотландия, 1835-50 гг.

(c) Wikimedia Commons



Илл. III-41. Чарльз Бэрри. Хайклер. Предварительный проект 1848 г.

© Архивы замка Хайклер. Фото автора



Илл. III-42. Чарльз Бэрри. Хайклер. Предварительный проект дома с неосуществлённым крытым проходом к церкви. 1844 г.

© Архивы замка Хайклер. Фото автора.



Илл. III-43. Чарльз Бэрри. Хайклер. Орнамент в виде виверн и картуша с монограммой Карнарвонов. Фото автора.

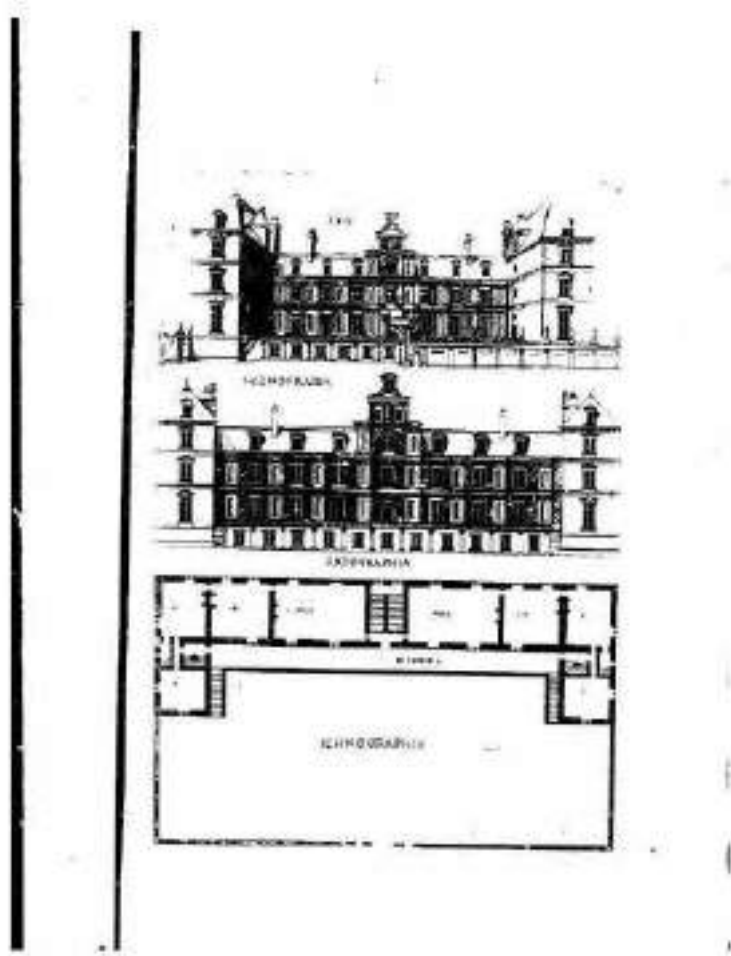


Илл. III-44. Чарльз Бэрри. Хайклер. Общий вид южного фасада. Фото автора.



Илл. III-45. Чарльз Бэрри. Хайклер. Общий вид со стороны южного фасада.

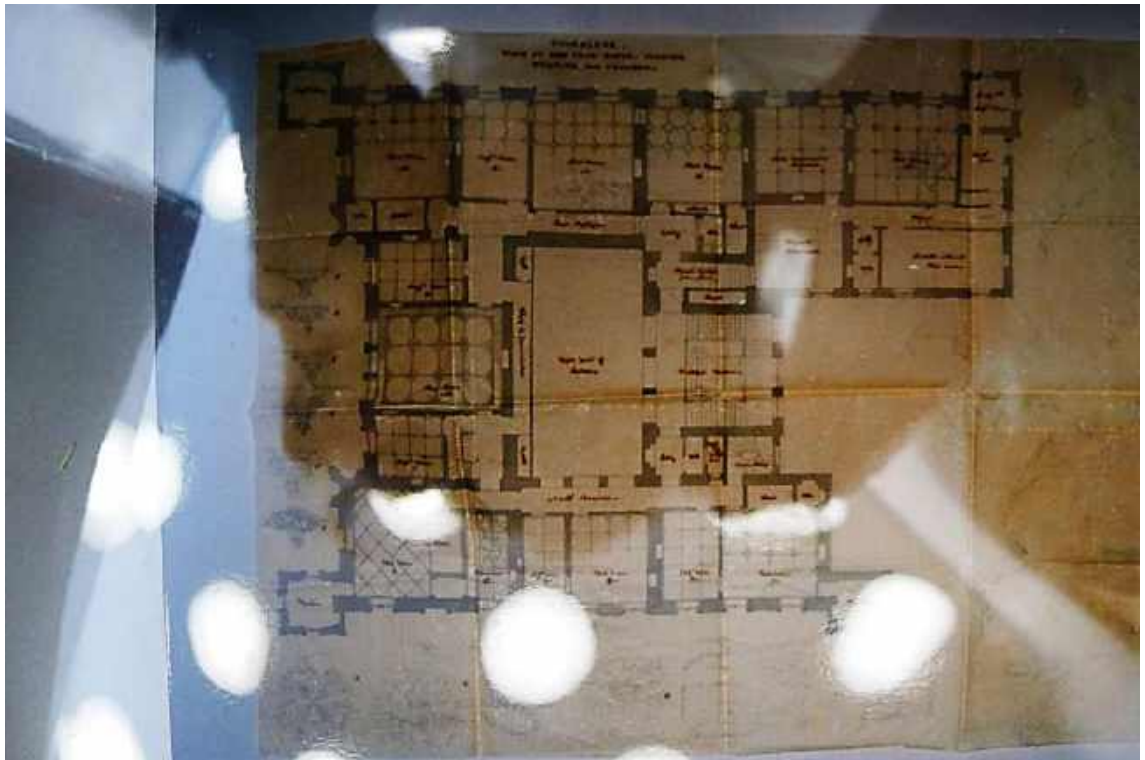
© Airbnb Newsroom



БИБЛИОТЕКА НАЦИОНАЛЬНОЙ БИБЛИОТЕКИ ФРАНЦИИ

Илл. III-46. Жак Андруэ Дюсерсо. «Книга об архитектуре», том 1, лист XXII.
1559 г.

© Электронная библиотека Национальной библиотеки Франции



Илл. III-47. Чарльз Бэрри. Хайклер. План потолков второго этажа. 1844 г.

© Архивы замка Хайклер. Фото автора.



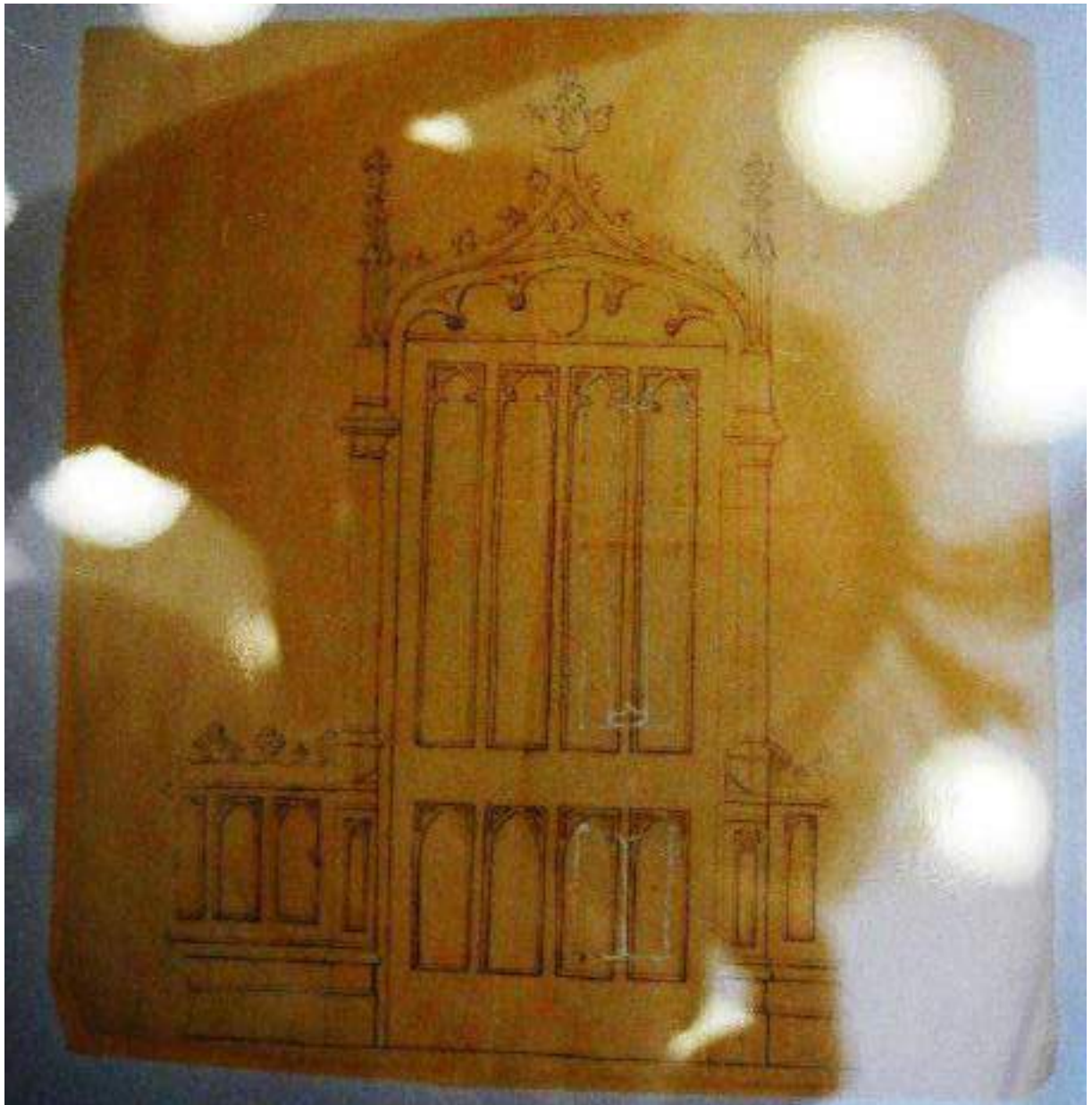
Илл. III-48. Томас Эллом (?). Хайклер. Интерьер спальни.

© Lady Carnarvon: oficial website



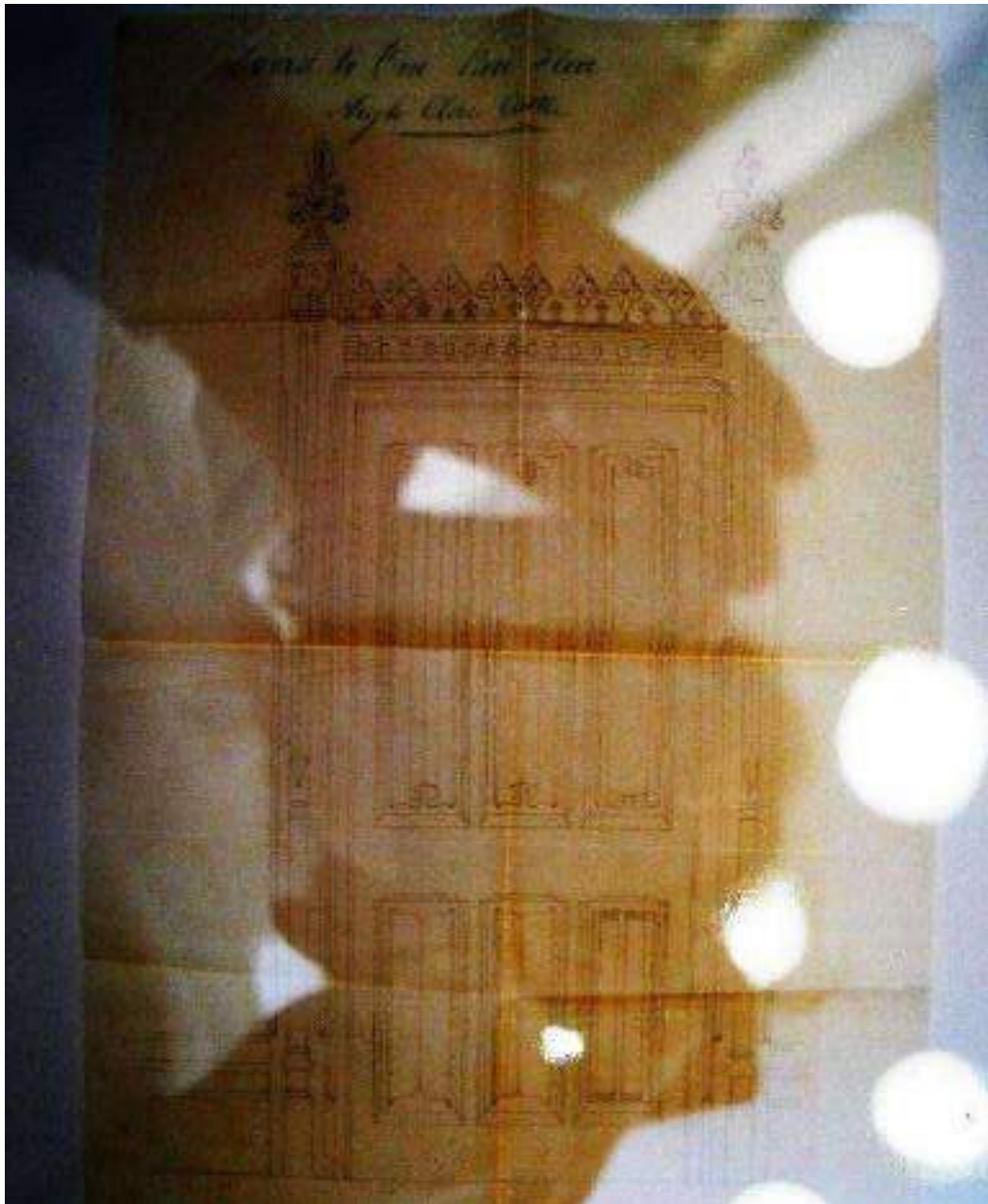
Илл. III-49. Аббатство Тейм (Thame Abbey), Оксфордшир. Интерьер аббатской гостиной. 1530-е гг.

© Stained Glass Attitudes



Илл. III-50. Неизвестный автор. Проект двери в неоготическом стиле

© Архивы замка Хайклер. Фото автора



Илл. III-51. Неизвестный автор. Проект двери с узором «льняные складки».

© Архивы замка Хайклер. Фото автора



Илл. III-52. Томас Эллоу. Хайклер. Деревянная лестница.

© Pinterest



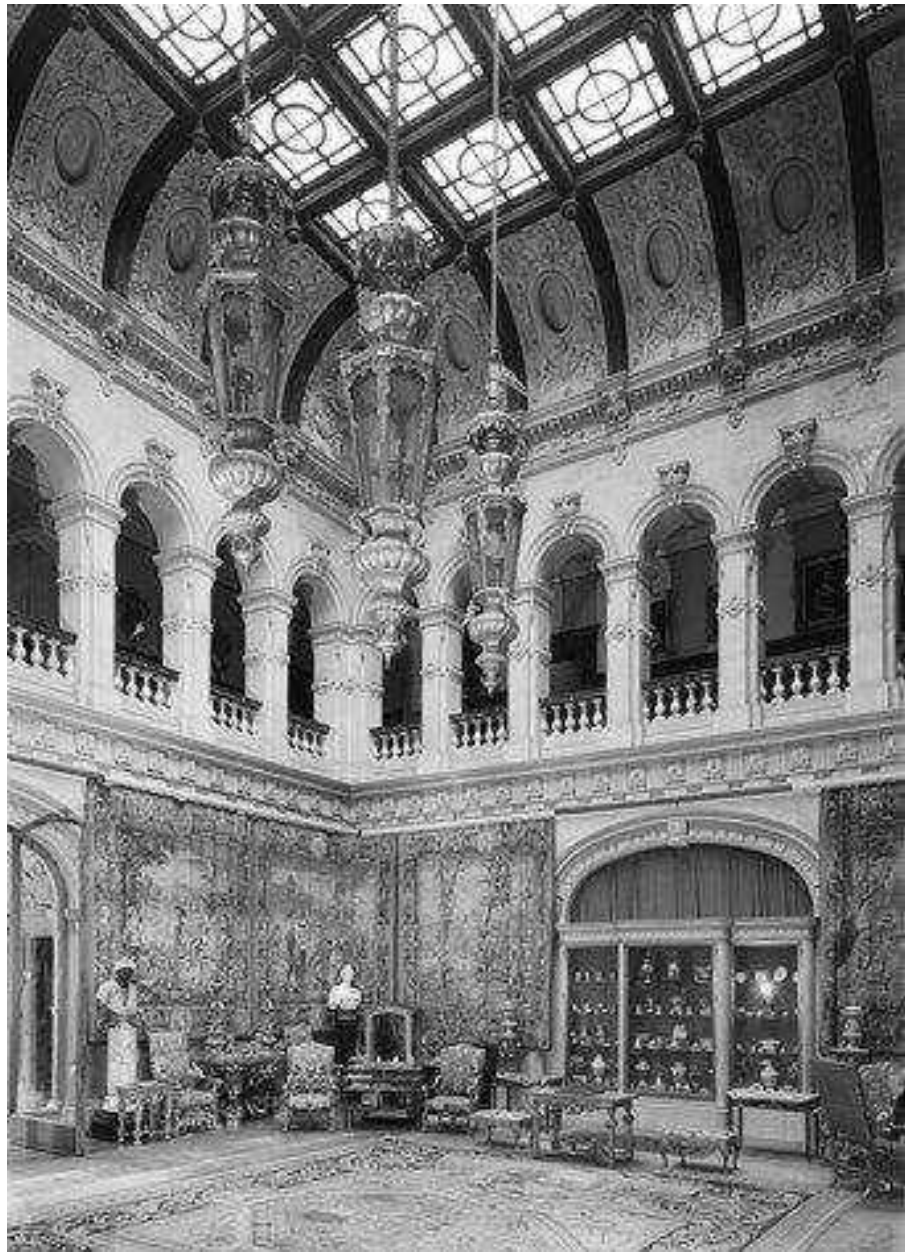
Илл. III-53. Джозеф Пэкстон. Ментмор-тауэрс (Mentmore Towers), Бакингемшир, 1852-54 гг.

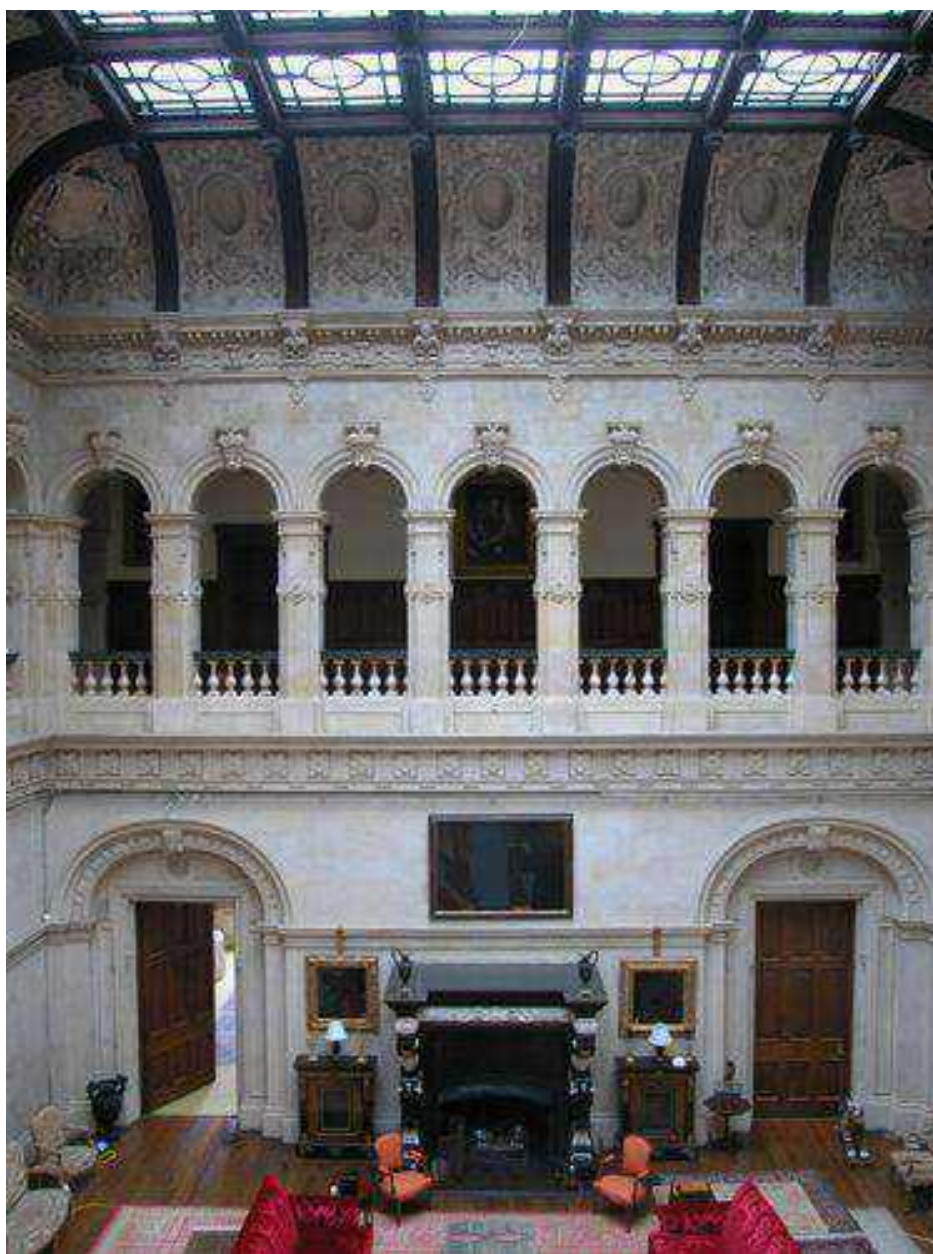
© Reddit



Илл. III-54. Ментмор-тауэрс. План первого этажа.

© Flickr





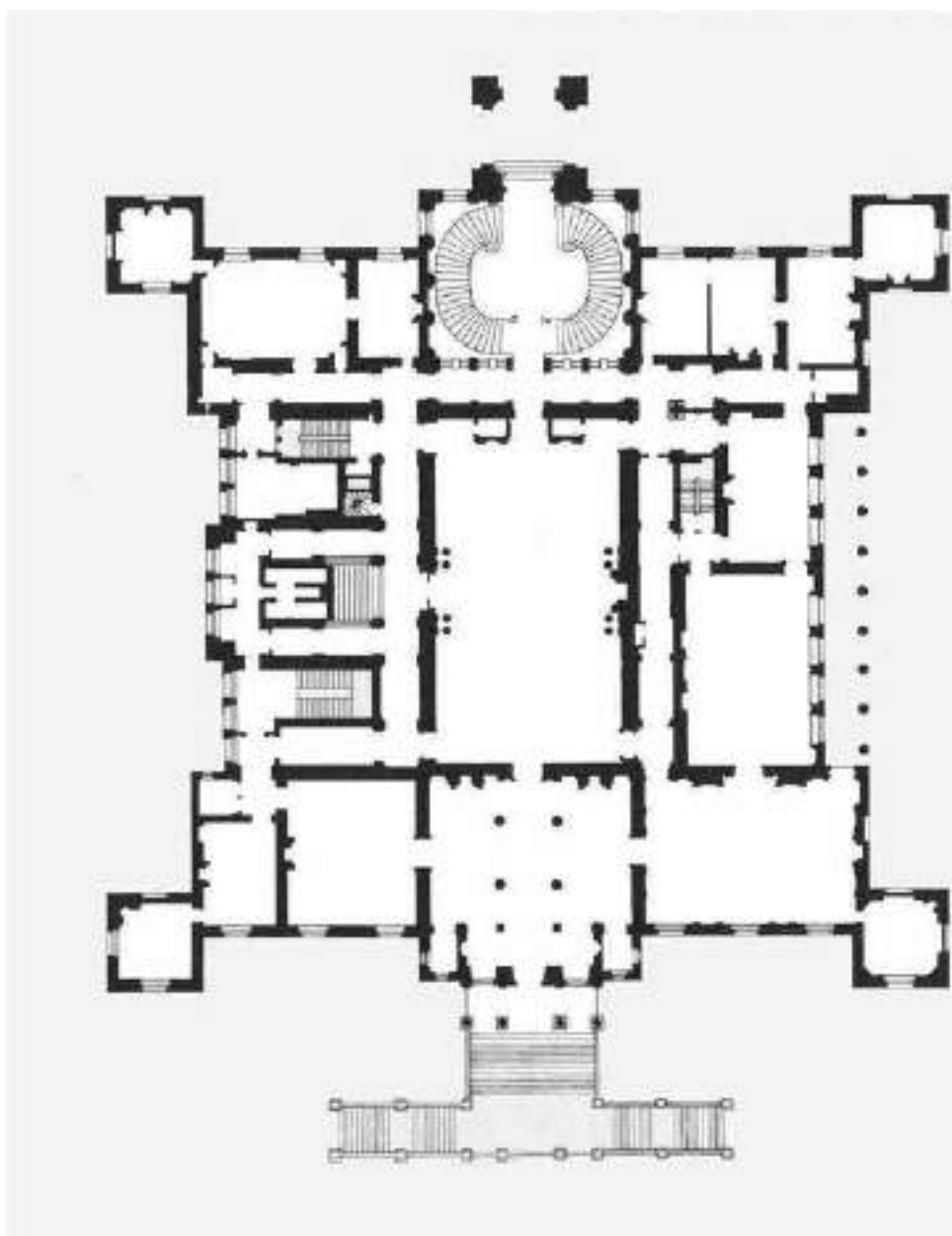
Илл. Ш-55, Ш-56. Джозеф Пэкстон. Ментмор-тауэрс: Большой зал.

© Pinterest



Илл. III-57. Джозеф Пэкстон. Ментмор-тауэрс: столовая.

© Daily Star



Илл. III-58. Джозеф Пэкстон. Шато де Феррье (Chateau de Ferrieres), Сена и Марна, Франция, 1855-59 гг.

© Pinterest



Илл. III-59. Джозеф Пэкстон. Шато де Феррье. Южный фасад: общий вид.

© Wikimedia Commons



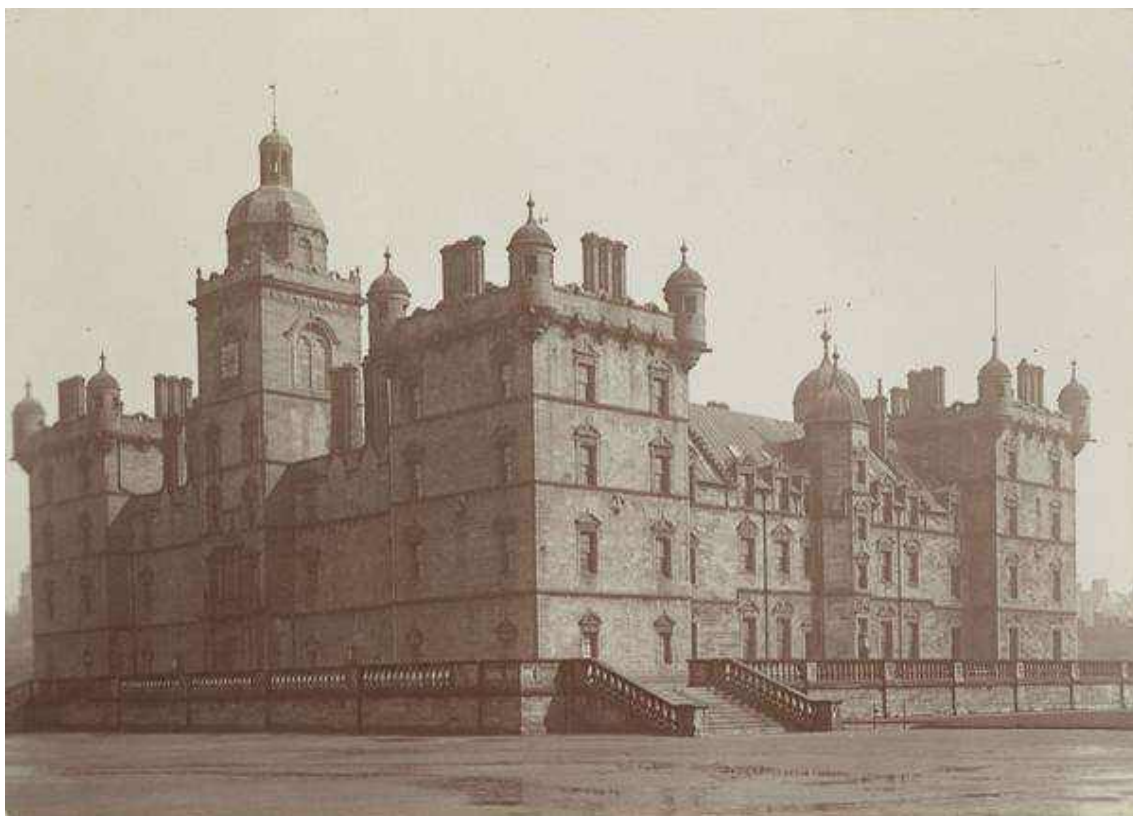
Илл. III-60. Шато де Феррье: вид сверху со стороны южного и восточного фасадов.

© Flickr



Илл. III-62. Энтони Сэлвин. Конкурсный проект Вестминстерского дворца:
вид с Вестминстерского дворца. 1835 г.

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



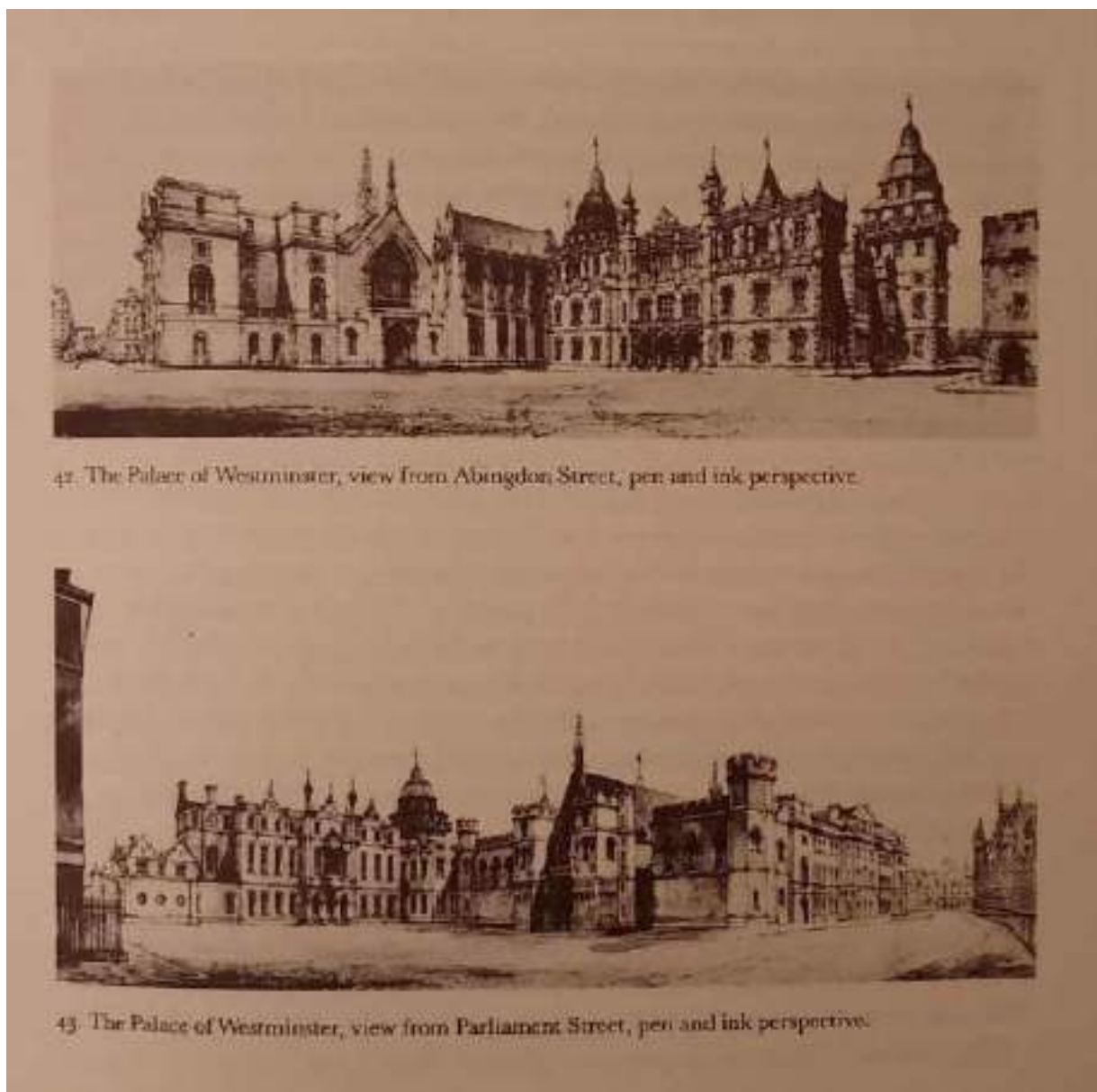
Илл. III-63. Дагеротип с изображением больницы Хериота в Эдинбурге
(время строительства – 1628-59 гг.)

© National Galleries of Scotland



Илл. III-64. Георг Ридингер. Замок архиепископа Майнцкого в Ашаффенбурге, Бавария, 1605-1614 гг.

© Wikimedia Commons



Илл. III-65. Энтони Сэлвин. Конкурсный проект Вестминстерского дворца:
виды со стороны Абингдон-стрит и Парламент-стрит. 1835 г.

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

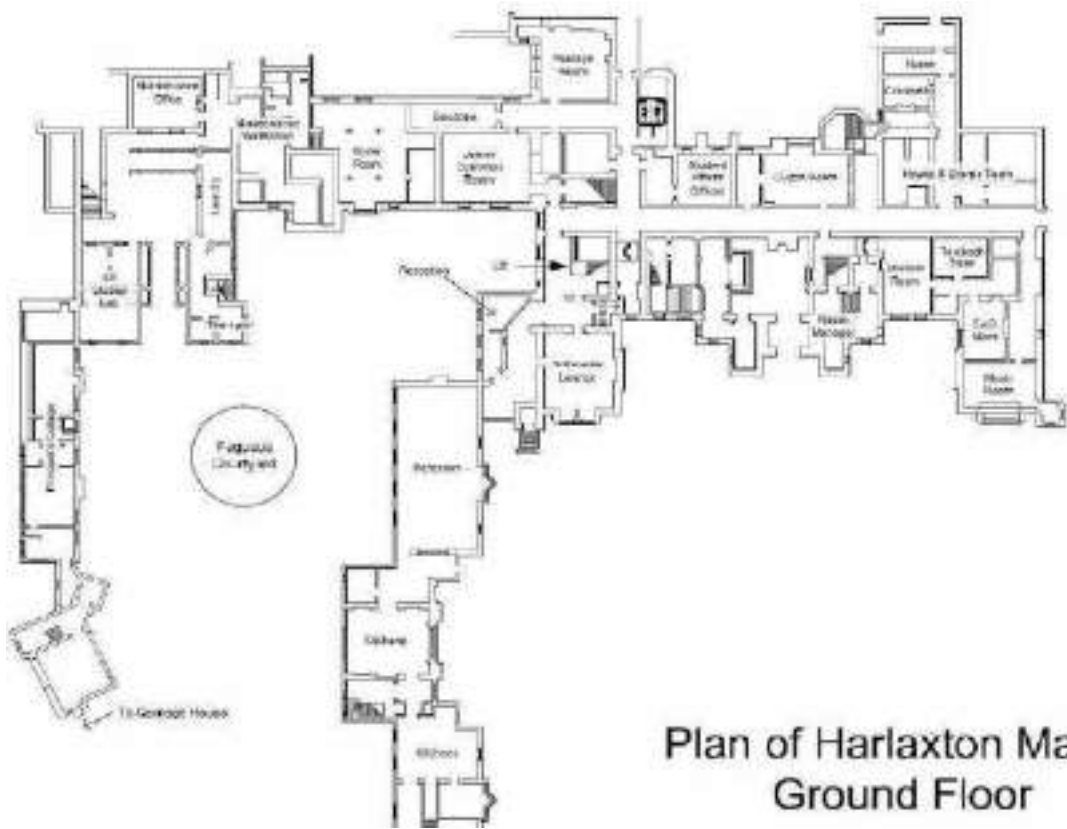


Илл. III-66. Энтони Сэлвин. Бёрли-хаус: общий вид. Рисунок 1831 г.
Royal Institute of British Architects



Илл. III-67, III-68. Бёрли-хаус и Харлакстон-мэнор. Вид сверху.

© Cambridge News; Nottingham Wedding Photographer



Plan of Harlaxton Manor
Ground Floor

Илл. III-69. Энтони Сэлвин. Харлакстон-мэнор: план первого этажа (с современными назначениями комнат)

© The 31st Harlaxton Medieval Symposium Full Programme, 2014



Илл. III-72. Харлакстон-мэнор. Центральная часть главного фасада. Фото автора.



Илл. III-73. Нортумберленд-хаус, Лондон, ок. 1605 г., снесён в 1874 г. Фото сделано незадолго до сноса здания.

© British History Online



Илл. III-74. Уильям Бёрн, Дэвид Брайс. Харлакстон-мэнор: въездные ворота.
Фото автора.



Илл. III-75. Уильям Бёрн, Дэвид Брайс. Харлакстон-мэнор. Служебные корпуса. Фото автора.



Илл. III-76. Уильям Бёрн, Дэвид Брайс. Харлакстон-мэнор: оранжерея. Фото автора.



Илл. III-77. Одли-Энд (Audley End House), Эссекс, 1605-1614. Большой зал.

© Fify-Four and Counting



Илл. III-78. Энтони Сэлвин (?). Харлакстон-мэнор: Большой зал.

© Harlaxton Manor Archives



Илл. III-79. Энтони Сэлвин (?). Харлактон Мэнор. Большой зал: консоли с фигурами атлантов. Фото автора.



Илл. III-80. Энтони Сэлвин (?). Харлакстон-мэнор. Большой зал: панно над камином. Фото автора.



Илл. III-81. Уильям Бёрн (?). Харлакстон-мэнор. Парадная столовая. Фото автора.



Илл. III-82, III-83. Каминны в усадебных домах Хардик-холл и Хэтфилд-хаус. Фото автора.



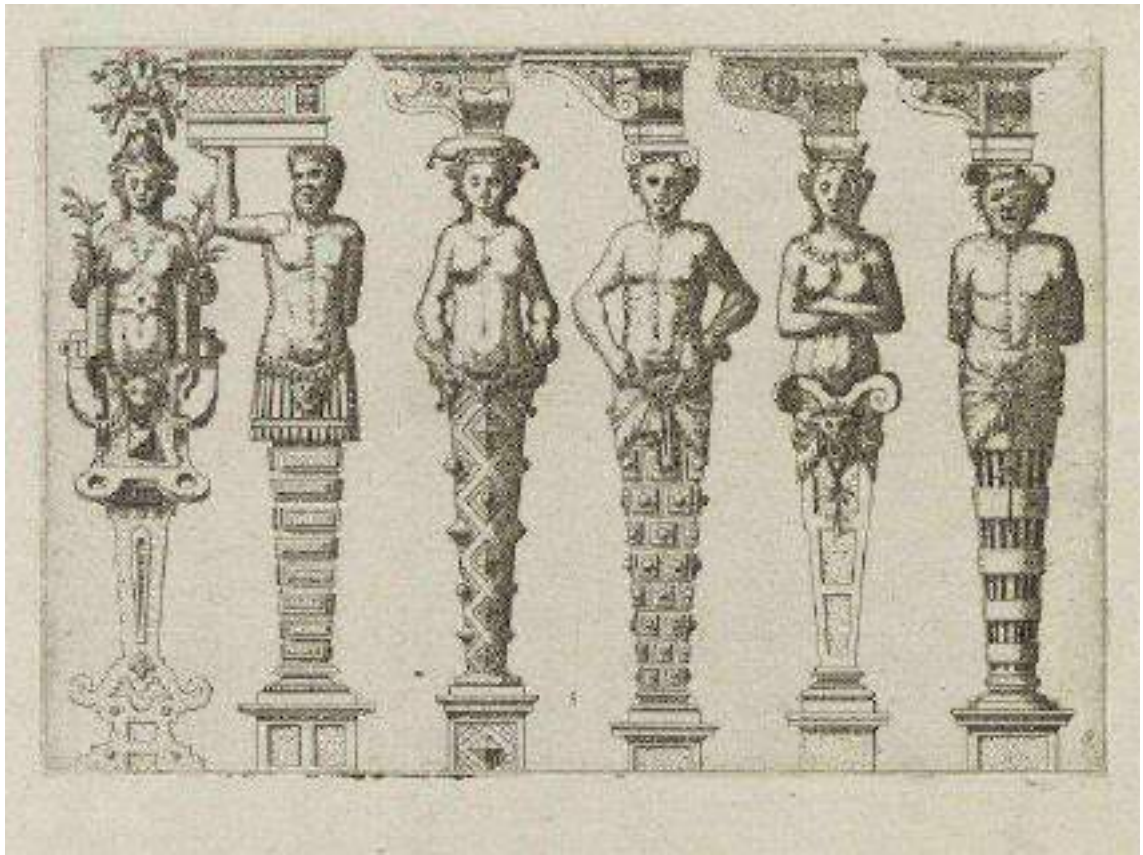
Илл. III-84. Уильям Бёрн. Стоук-Рочфорд-холл (Stoke Rochford Hall),
Линкольншир, 1843 г. Интерьер столовой.

© Stoke Rochford Hall Hotel&Golf Resort



Илл. III-85. Харлакстон-мэноу: Кедровая лестница. Вид нижних этажей.

© Harlaxton Manor Archives



Илл. III-86. Ганс Вредеман де Врис. «Кариатиды» («Caryatidum sive Atlantidum multiforium ad quemlibet Architecturae ordinem accomodatorum Cent. I.»). Лист III. 1597 г.

© Victoria and Albert Museum Collections



Илл. III-87. Фрэнсис Бернаскони (?). Харлакстон-мэнор. Кедровая лестница:
детали лепнины верхних ярусов. Фото автора.



Илл. III-88, III-89. Уильям Бёрн, Дэвид Брайс (?). Харлакстон-мэнор: Аванзал и Золотой зал. Фото автора.



Илл. III-90. Уильям Бёрн, Дэвид Брайс (?). Харлакстон-мэнор: Длинная галерея.

© Harlaxton Manor Archives



Илл. III-91. Уильям Бёрн, Дэвид Брайс (?). Харлакстон-мэнор: Малая столовая. Фото автора.



Илл. III-92. Уильям Бёрн. Стоук-Рочфорд-холл. Главный фасад.

© House and Heritage



Илл. III-93. Уильям Бёрн. Стоук-Рочфорд-холл. Вид со стороны сада.

© booking.com



Илл. III-94. Бостон-мэнор (Boston Manor House), Лондон, 1620-е гг.

© Flickr



Илл. III-95. Уильям Бёрн. Стоук-Рочфорд-холл. Гостиная: деревянные панели и камин.

© Stoke Rochford Hall Hotel&Golf Resort



Илл. III-96. Уильям Бёрн. Макросс-хаус (Muckross House), Керри, Ирландия, 1839-43 гг.

© Wikimedia Commons



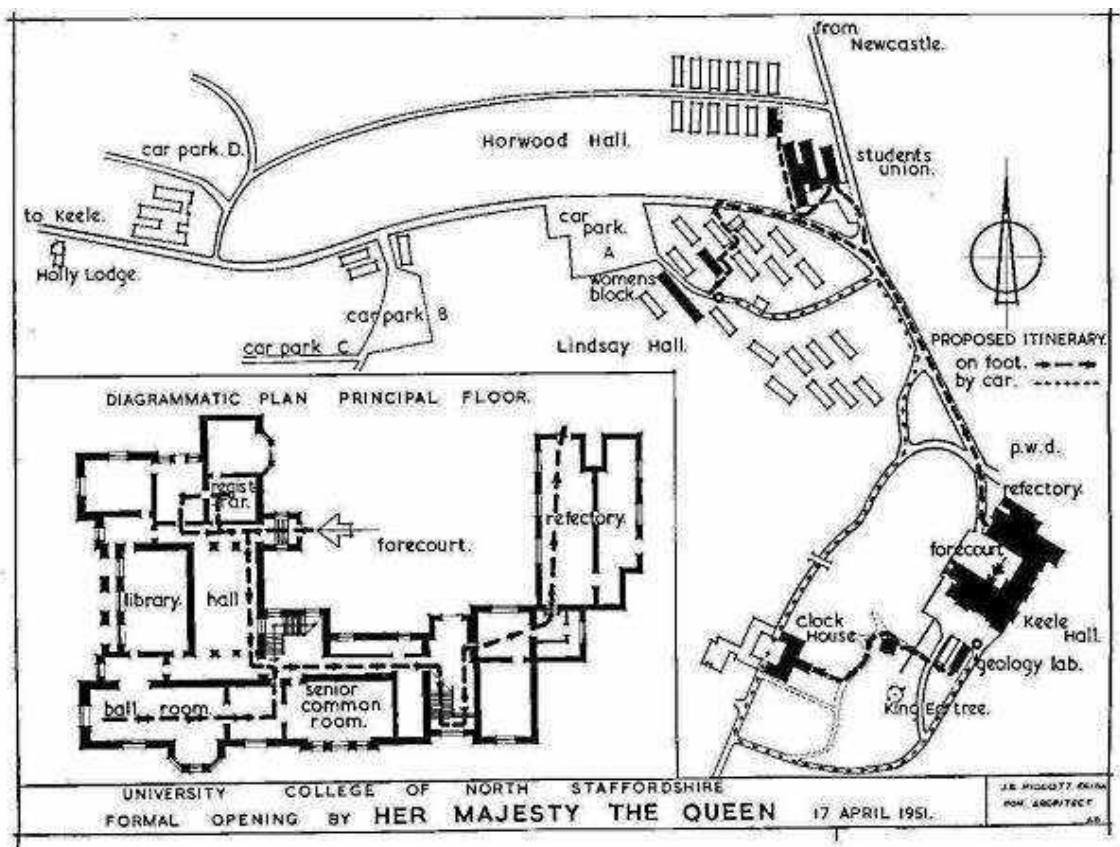
Илл. III-97. Уильям Бёрн. Сэндон-холл (Sandon Hall), Стаффордшир, 1852 г.

© Amazing Space Wedding



Илл. III-98. Уильям Бёрн. Линфорд-холл (Lynford Hall), Норфолк, 1857-63 гг.

© TripAdvisor



Илл. III-99. Энтони Сэлвин. Кил-холл (Keele Hall), Стаффордшир, 1851 г.
 План участка и первого этажа (с современными обозначениями).

© Keele University



Илл. III-100. Энтони Сэлвин. Килл-холл. Юго-восточный фасад.

© Pinterest



Илл. III-101. Энтони Сэлвин. Торсби-холл (Thoresby Hall), Ноттингемшир, 1864-1871 гг.

© Nottingham Post



Илл. III-102. Энтони Сэлвин. Торсби-холл: Большой зал.

© TripAdvisor



Илл. III-103. Энтони Сэлвин. Торсби-холл: садовый фасад.

© Warner Leisure Hotels

Раздел IV. «Староанглийский стиль» в архитектуре высоковикторианского и поздневикторианского времени.



Илл. IV-1. Уильям Баттерфилд. Церковь Всех Святых на Маргарет-стрит (All Saints on Margaret Street), Лондон, 1850-59 гг.

© Trip.com



Илл. IV-2. Уильям Бёрджес. Найтшейес-корт (Knightshayes Court), Девоншир, 1869-74 гг.

© National Trust



Илл. IV-3. Найтшейес-корт. Интерьер Большого зала.

© National Trust Scenes



Илл. IV-4. Генри Клаттон. Минли-мэнор (Minley Manor), Хэмпшир, 1860 г.

© Drone Photography



Илл. IV-5. Роберт Керр. Бирвуд-хаус (Bear Wood House), Беркшир, 1865-74 г.

© ihmoscow.ru



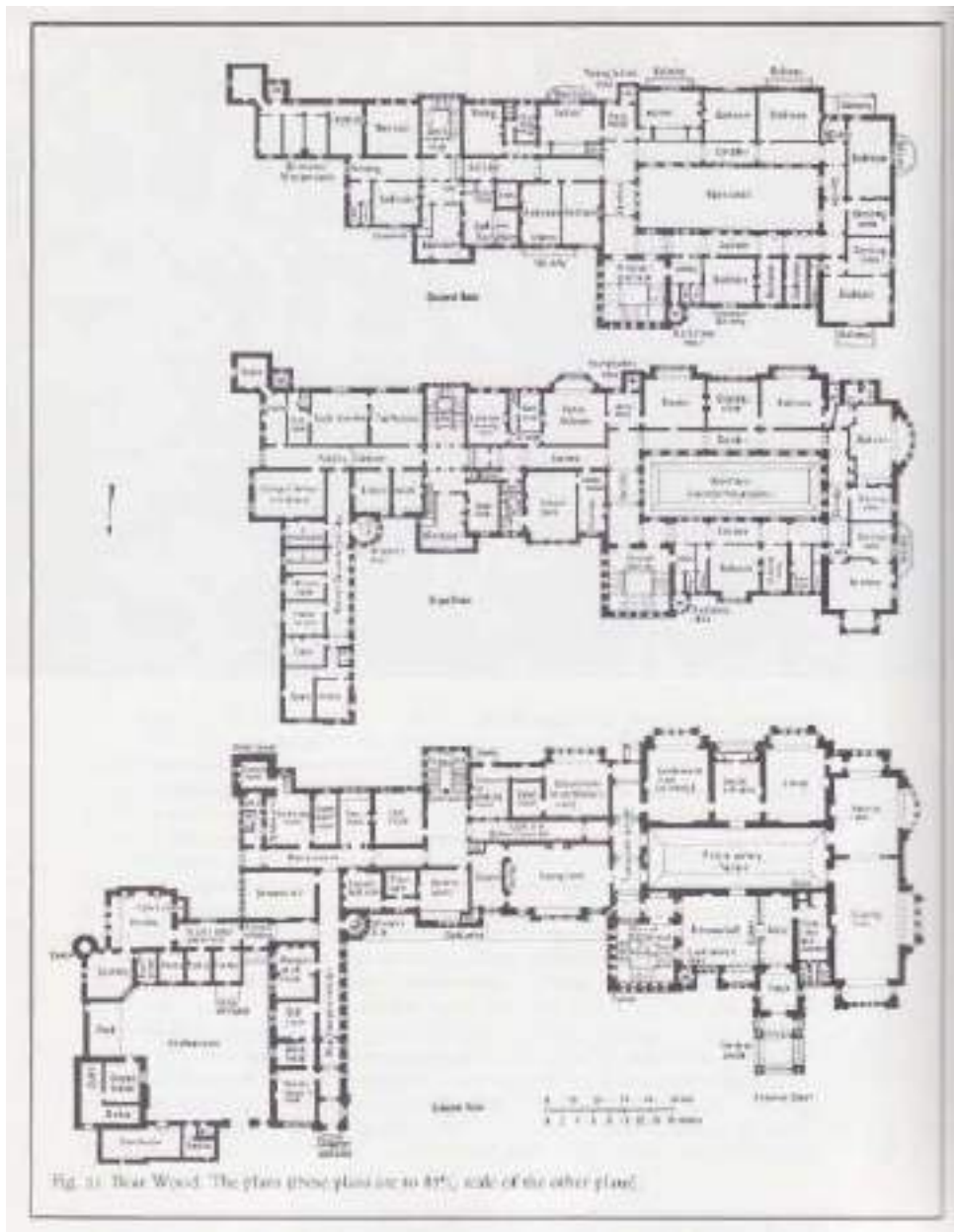
Илл. IV-6. Сэмюэль Сандерс Теулон. Элветем-холл (Elvetham Hall), Хэмпшир, 1859-62 гг.

© Wikimedia Commons



Илл. IV-7. Роберт Керр. Бирвуд-хаус. Садовый фасад.

© globaldialog.ru



Илл. IV-8. Роберт Керр. Бирвуд-хаус. План трёх этажей.

© Girouard M. The Victorian Country House. Yale University Press, Newhaven and London, 1979.



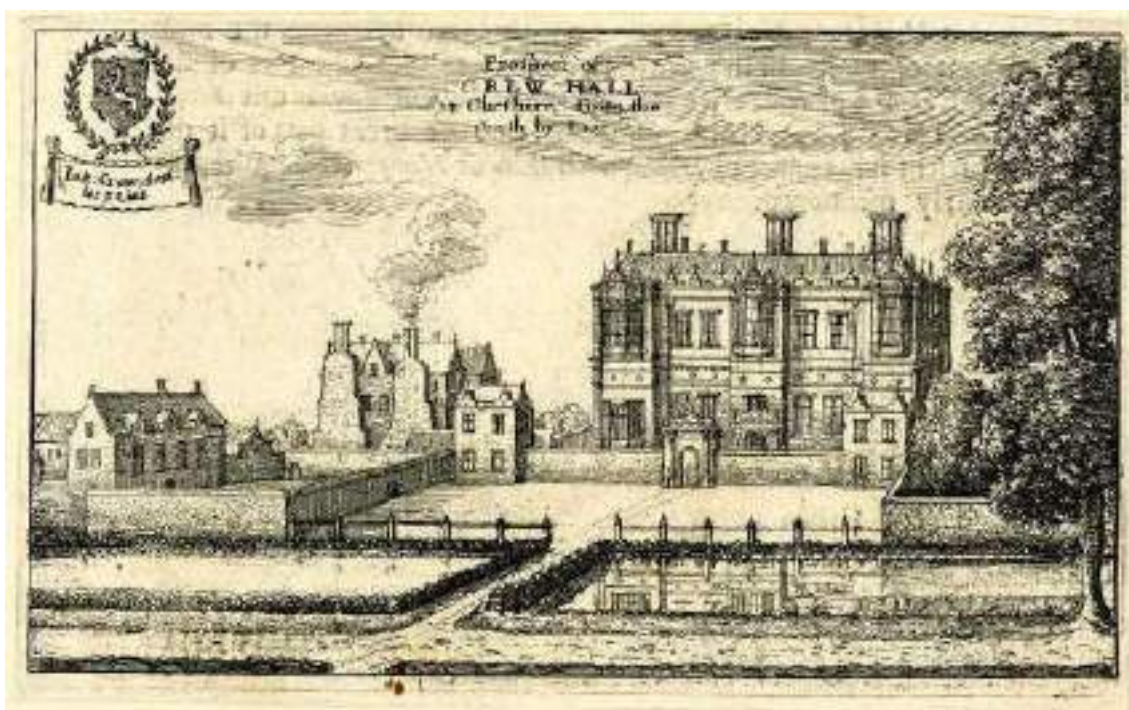
Илл. IV-9. Роберт Керр. Бирвуд-хаус. Детали отделки интерьеров Большого зала.

© Girouard M. The Victorian Country House. Yale University Press, Newhaven and London, 1979.



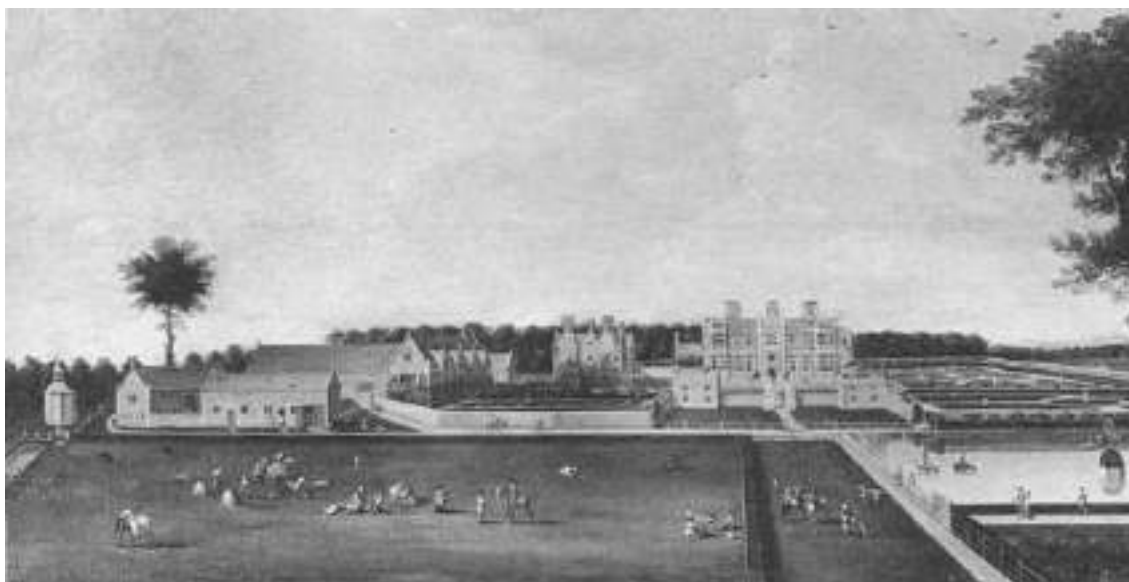
Илл. IV-10. Томас Эллом. Хайклер-касл. Интерьер Большого зала. 1860-е гг.

© Susan Lanier-Graham



Илл. IV-11. Вацлав Холлар. Кру-холл (Crewe Hall), Чешир, 1615-36 гг. (восстановлен Эдвардом Бэрри в 1866-70 гг.). Гравюра 1656 г.

© British Museum



Илл. IV-12. Неизвестный автор. Кру-холл. Изображение 1710 г.

© De Figueiredo P., Treuhertz J. Cheshire Country Houses. Phillimore, 1988, p. 67



Илл. IV-13. Эдвард Бэрри. Кру-холл. Входной вестибюль. Фото автора.



Илл. IV-14. Эдвард Бэрри. Кру-холл. Входной вестибюль: панно с аллегориями шести добродетелей. Фото автора.



Илл. IV-15. Эдвард Бэрри. Кру-холл: Большой зал.

© Pinterest



Илл. IV-16. Ноул-хаус (Knole House), Кент. Лестница. 1608-1609 гг.

© Kent Online



Илл. IV-17. Кру-холл: лестница. Деревянная резьба. Фото автора.



Илл. IV-18. Хэтфилд-хаус: Большой зал. Деревянная резьба. Фото автора.



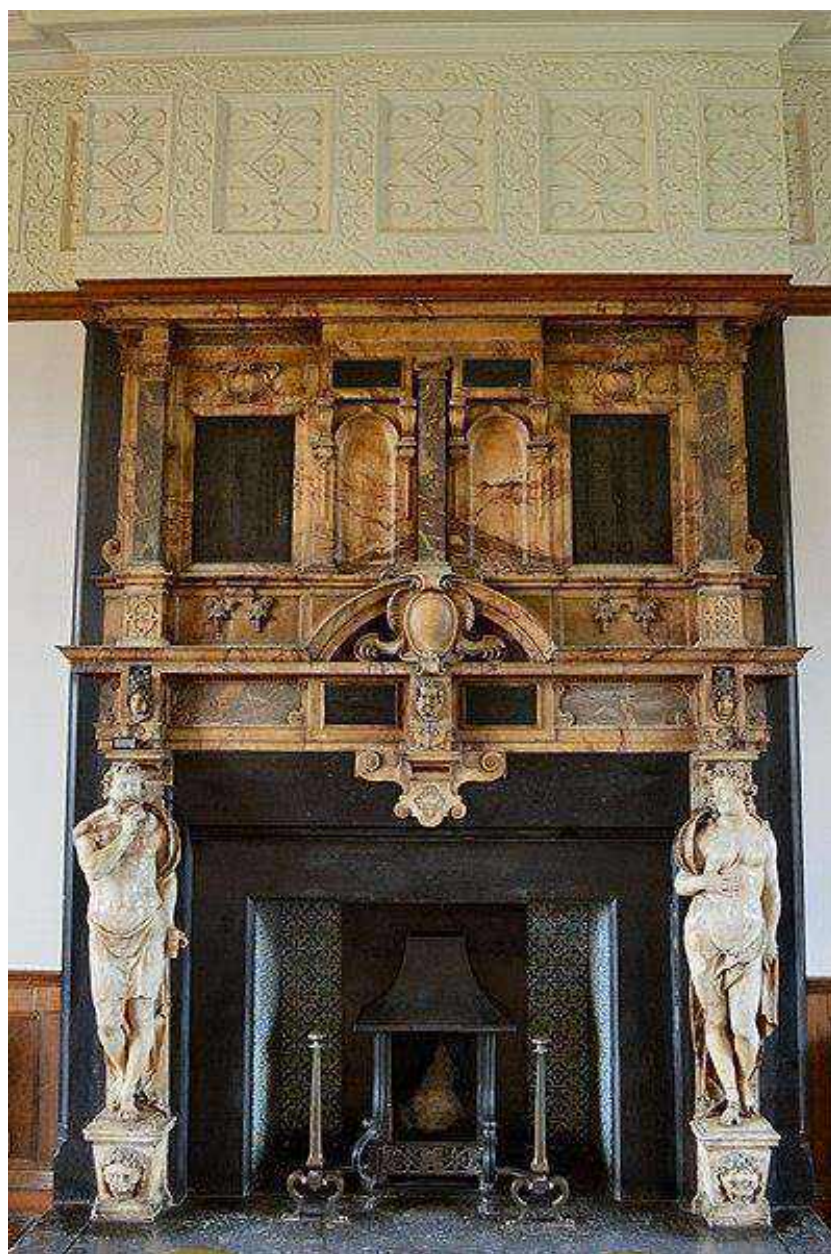


Илл. IV-18-21. Эдвард Бэрри. Кру-холл: каминь. Фото автора.



Илл. IV-22. Максимилиан Колт. Хэтфилд-хаус. Камин в «Комнате ван Дейка».

© Bloomsbury Collections



IV-23. Максимилиан Колт. Чарлтон-хаус: камин.

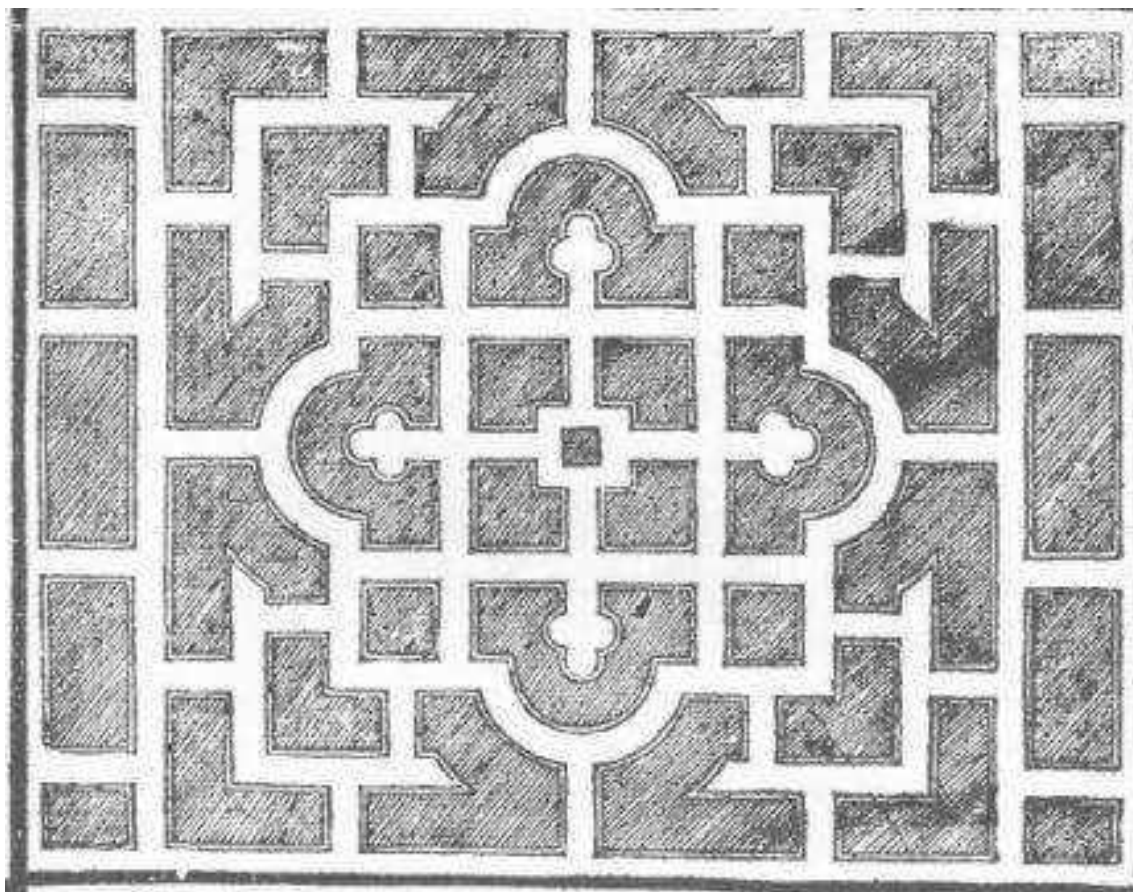
© Wikimedia Commons



IV-24. Кру-холл. Оригинальный деревянный камин XVII века. Фото автора.



Илл. IV-25. Эдвард Бэрри. Кру-холл: Длинная галерея. Лепная декорация потолков. Фото автора.



Илл. IV-26. Себастьяно Серлио. «Семь книг об архитектуре», книга IV, лист 69v, «Дуврское факсимиле» 1611 г.

© Gapper C. Plasterers and Plasterwork in City, Court and Country c.1530-c.1660. Courtauld Institute of Art, 1998.



Илл. IV-27. Эдвард Бэрри. Кру-холл. Большая столовая: лепная декорация потолков. Фото автора.



Илл. IV-28. Одли-Энд: Главная лестница. Лепная декорация потолков.



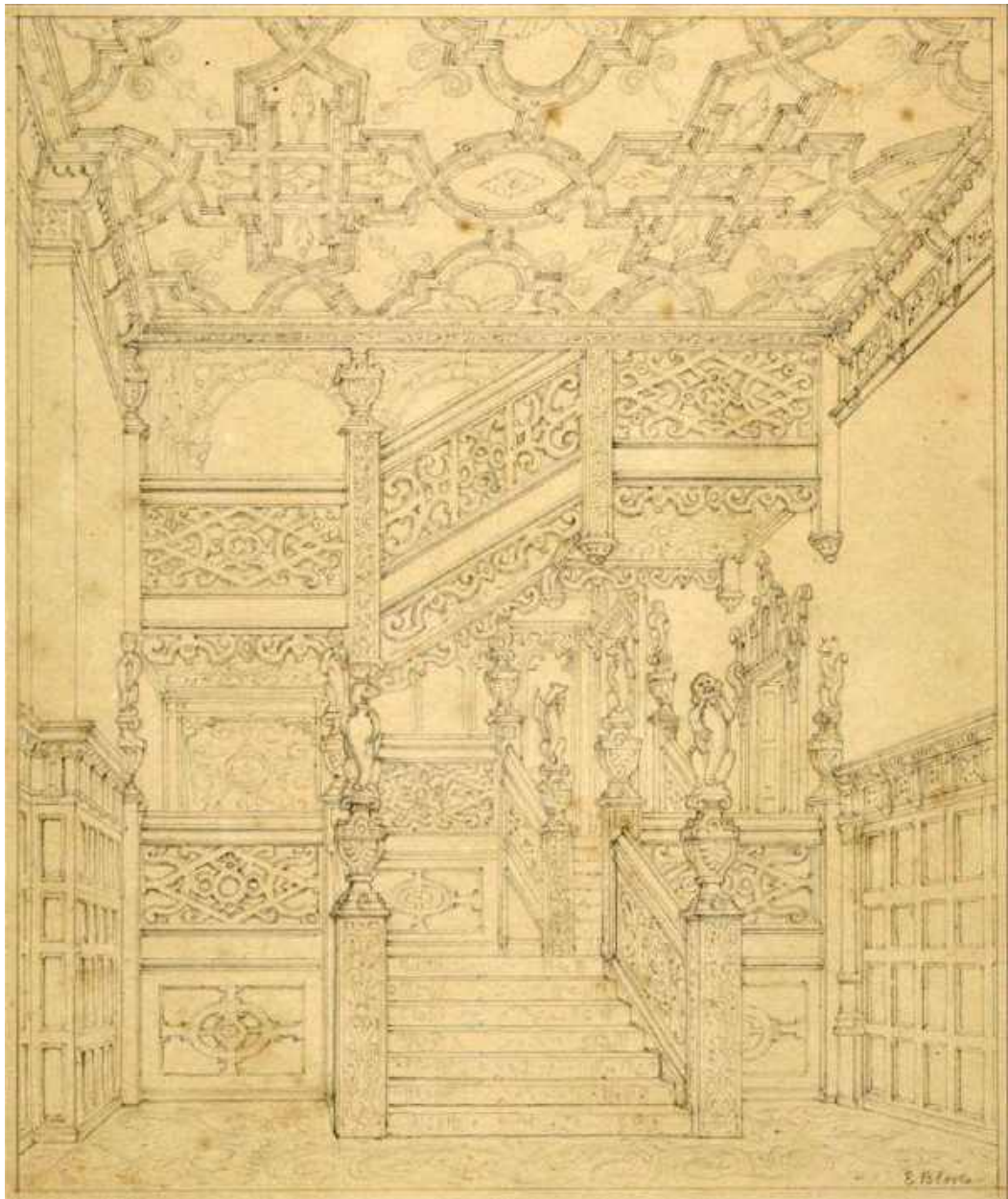
Илл. IV-29. Clayton&Bell. Кру-холл: библиотека. Витраж с изображением Елизаветы I. Фото автора.



Илл. IV-30. Кру-холл: библиотека. Статуя сэра Томаса Кру. Фото автора.

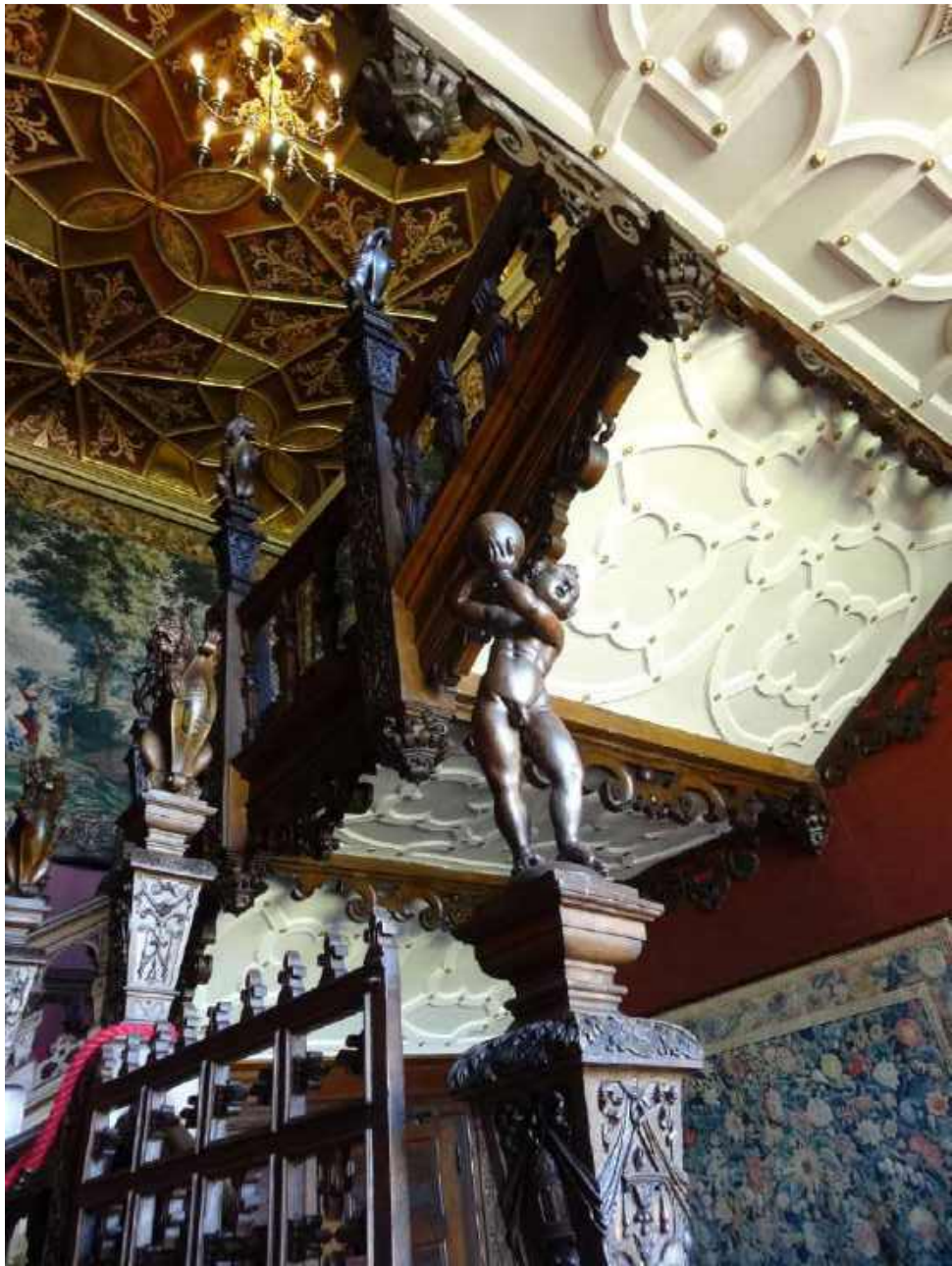


IV-31. Эдвард Бэрри (в соответствии с проектом Эдварда Блора). Кру-холл: главная лестница. Фото автора.

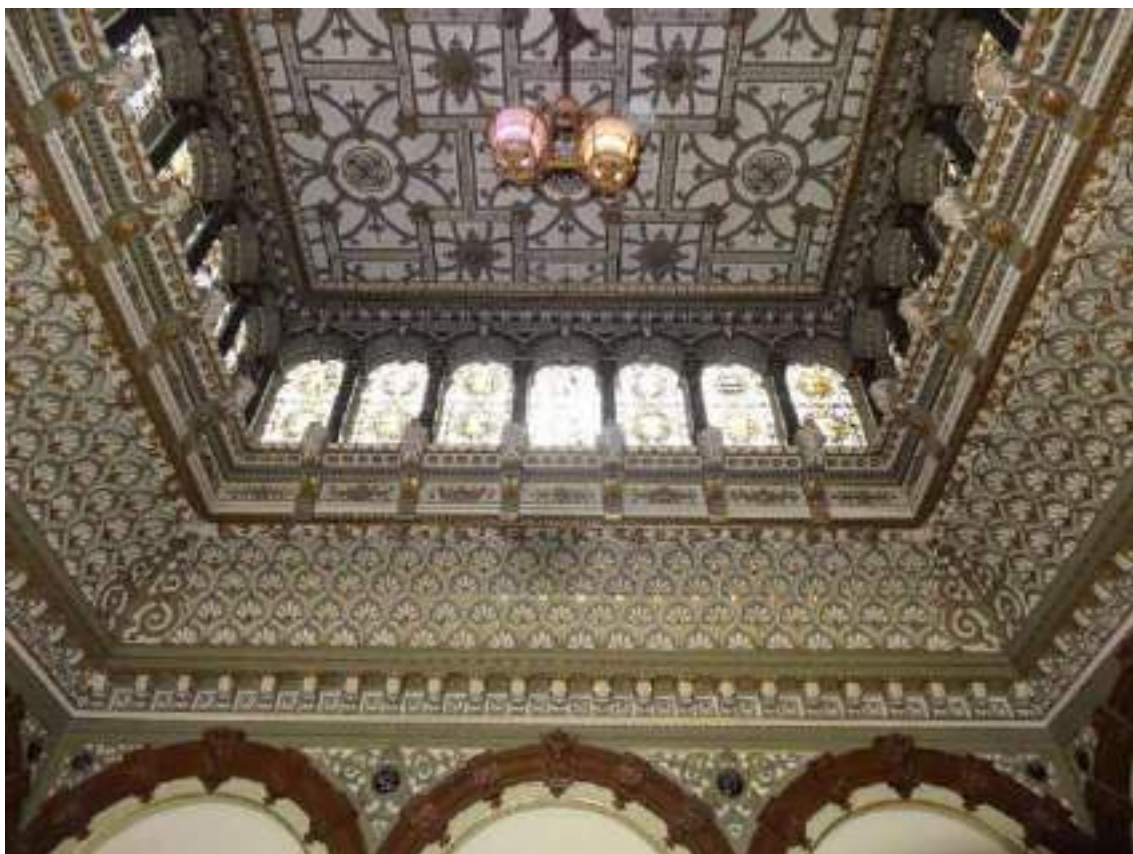


IV-32. Эдвард Блор. Кру-холл: проект лестницы. 1840 г.

© Royal Institute of British Architects



Илл. IV-33. Хэтфилд-хаус: главная лестница. Фото автора.



Илл. IV-34. Эдвард Бэрри. Кру-холл. Главная лестница: декорация верхнего этажа. Фото автора.

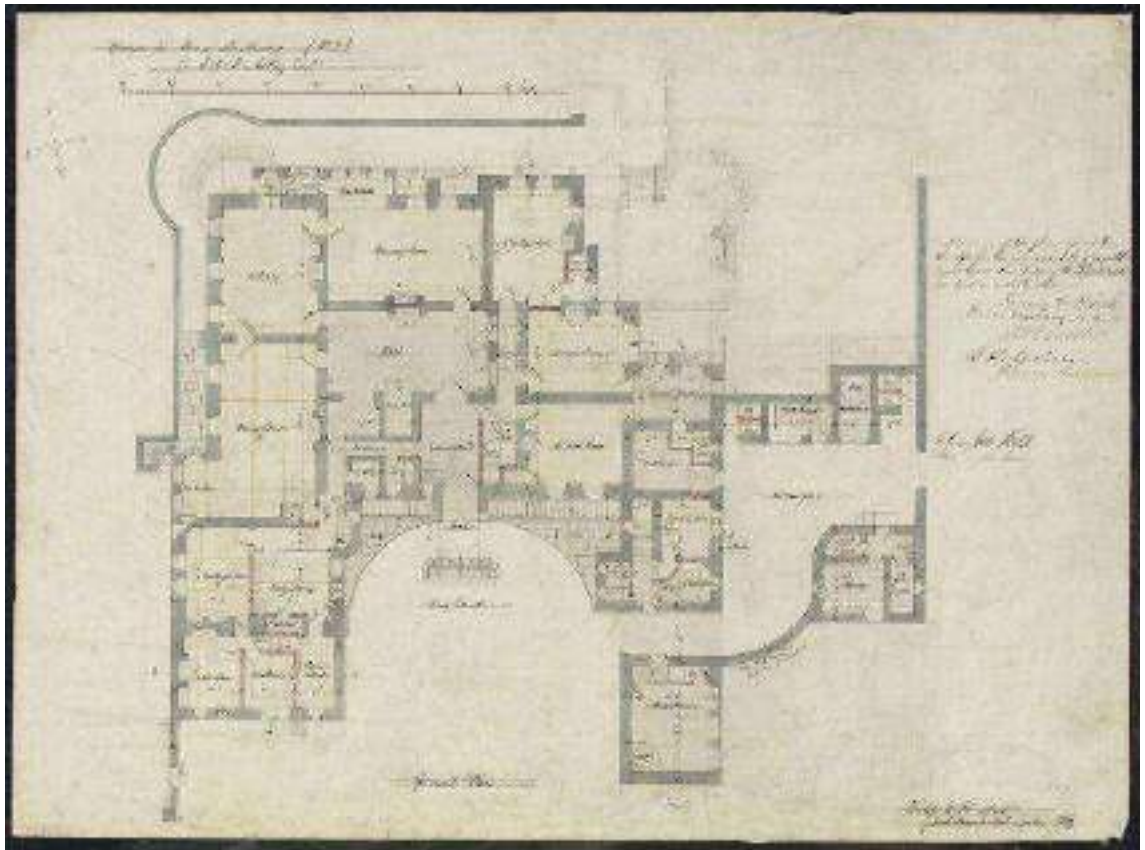


Илл. IV-35. Эдвард Бэрри, Clayton&Bell. Купольное перекрытие и декорация
верхнего этажа. Фото автора.



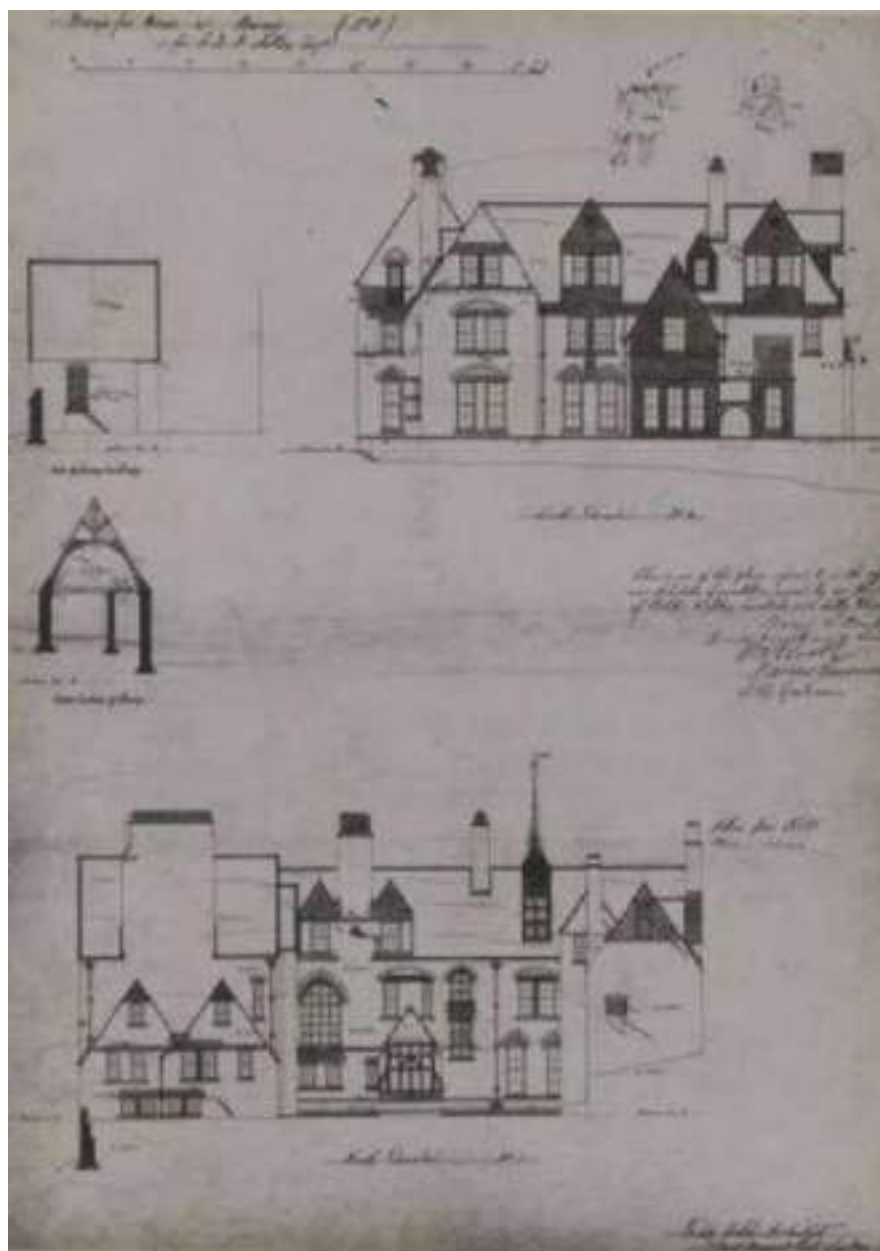
Илл. IV-36. Филипп Уэбб. Эрисэйг-хаус (Arisaig House), Инвернессшир,
Шотландия, 1863 г. (перестроен в 1930-е гг.).

© e-architect



Илл. IV-37. Филипп Уэбб. Эрисэйг-хаус: план первого этажа. 1863 г.

© V&A Museum Collections



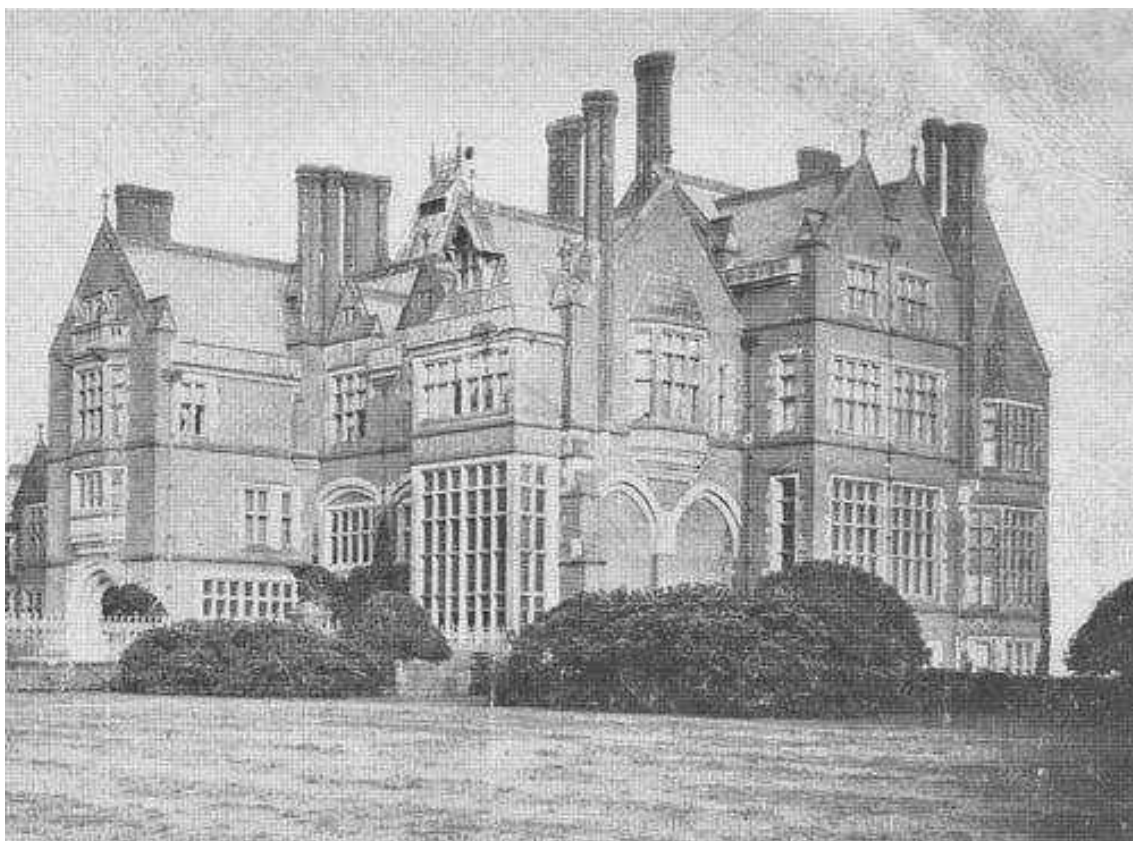
Илл. IV-38. Филипп Уэбб. Эрисэйг-хаус: первоначальные проекты фасадов. 1863 г.

© V&A Museum Collections



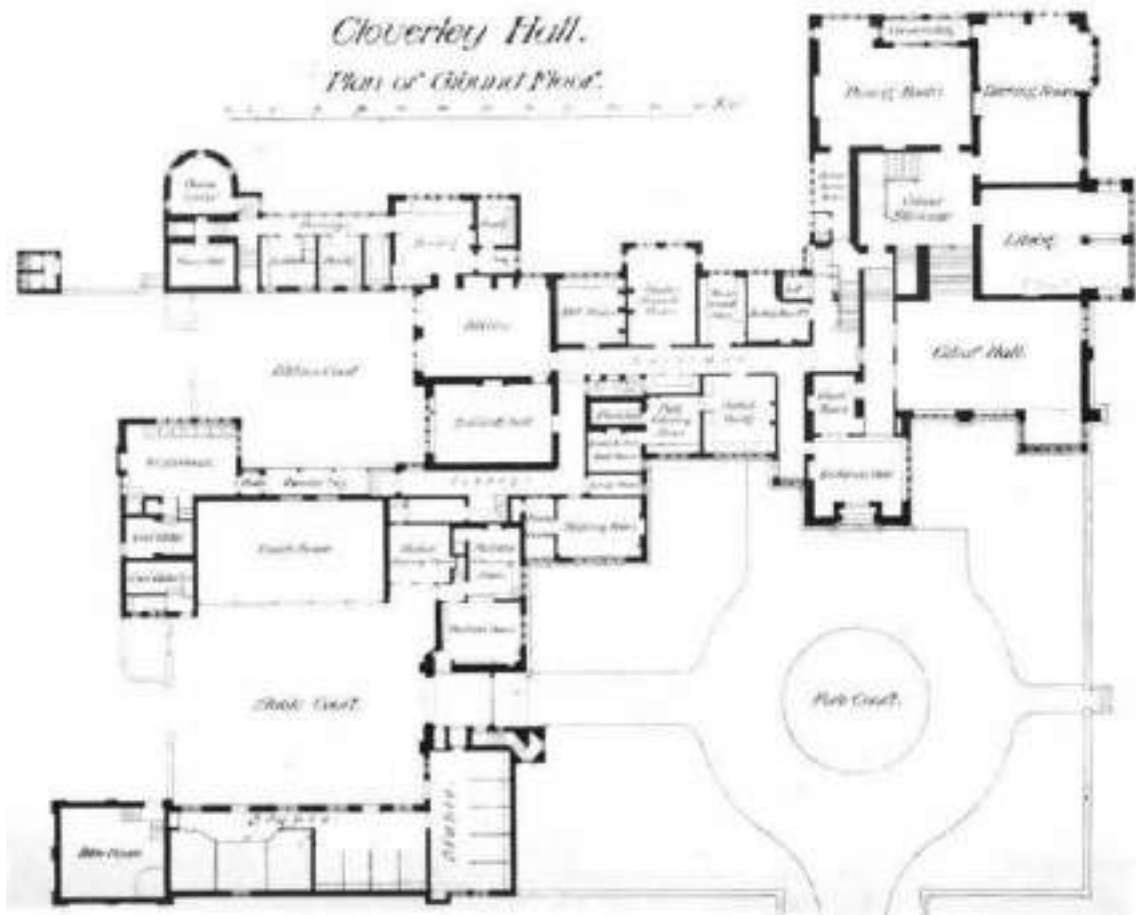
Илл. IV-39. Уильям Эден Несфилд. Коттеджи "Стоуфорд" и "Магнолия" в Кру, Чешир, 1865 г.

© Wikimedia Commons



Илл. IV-40. Уильям Эден Несфилд, Ричард Norman Шоу. Кloverли-холл,
(Cloverley Hall), Шропшир, 1864-68 гг.

© Lost Heritage



Илл. IV-41. Уильям Эден Несфилд, Ричард Norman Шоу. Кloverли-холл. План первого этажа.

© Pinterest



Илл. IV-42. Кloverли-холл после перестройки 1920-х годов: общий вид.

© Cloverley Hall



Илл. IV-43. Уильям Эден Несфилд, Ричард Norman Шоу. Кloverли-холл. Домик привратника.

© Wikimedia Commons



Илл. IV-44. Уильям Эден Несфилд, Ричард Norman Шоу. Кloverли-холл:



Илл. IV-45. Уильям Эден Несфилд, Ричард Norman Шоу. Кloverли-холл.
Въезд и надвратная башня.

© Less Eminent Victorians



Илл. IV-46. Джеймс Форсайт. Кloverли-холл: рельефы часовой надвратной башни.

© Less Eminent Victorians



Илл. IV-47. Уильям Эден Несфилд. Детали фасада охотничьего домика в Кинмел-парке (Kinmel Park), Конви, Северный Уэльс. 1868 г.

© Less Eminent Victorians



Илл. IV-48. Уильям Эден Несфилд. Здание банка Гибсона, Тьюка и Гибсона в Сафрон-Уолдене, Эссекс, 1873-74.

© Less Eminent Victorians



Илл. IV-49. Уильям Эден Несфилд. Домик превратника в королевских ботанических садах Кью, Лондон. 1866 г.

© Flickr



Илл. IV-50. Уильям Эден Несфилд. Кинмел-холл (Kinmel Hall), Конви, Северный Уэльс, 1871-74 гг.

© Behind Closed Doors Urbex



Илл. IV-51. Жак-Андрюэ Дюсерсо II. Площадь Вогезов в Париже. 1620-е гг.

© frenchparis.ru



Илл. IV-52. Уильям Эден Несфилд. Лоутон-холл (Loughton Hall), Эссекс, 1878 г.

© Wikimedia Commons



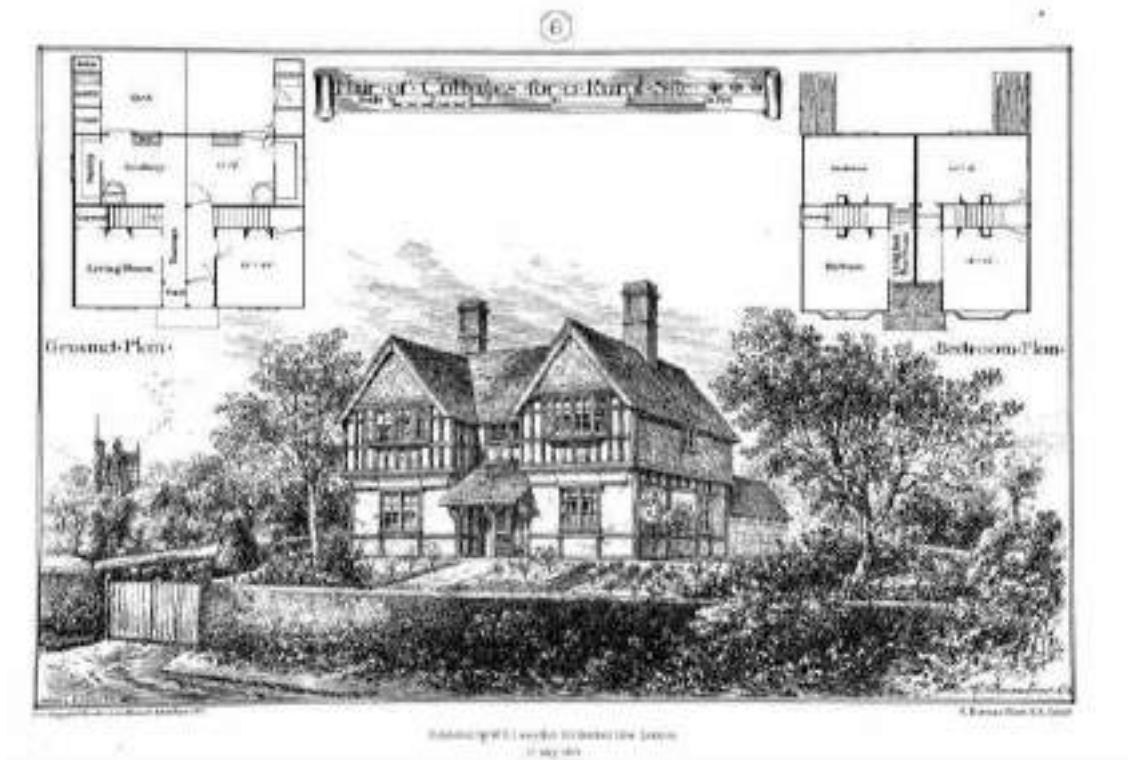
Илл. IV-53. Хэнбери-холл (Hanbury Hall), Вустершир, 1706 г.

© Wikimedia



Илл. IV-54. Уильям Эден Несфилд. Лоутон-холл. Садовый фасад.

© Pinterest



Илл. IV-55. Ричард Норман Шоу. Альбом типовых проектов коттеджей из цементных блоков, запатентованных У. Г. Ласселлем, лист 6. 1878 г.

© Shaw R. N. Sketches for cottages and other buildings, designed to be constructed in the patent cement slab system of W. H. Lascelles. London, B. T. Batsford, 1878.



Илл. IV-56. Ричард Норман Шоу. Лоутер-лодж (Lowther Lodge), Кенсингтон, Лондон, ок. 1872-75 гг.

© Flickr



Илл. IV-57. Ричард Норман Шоу. Городской особняк в пригороде Бедфорд-парк. 1879 г.

© Wikimedia Commons



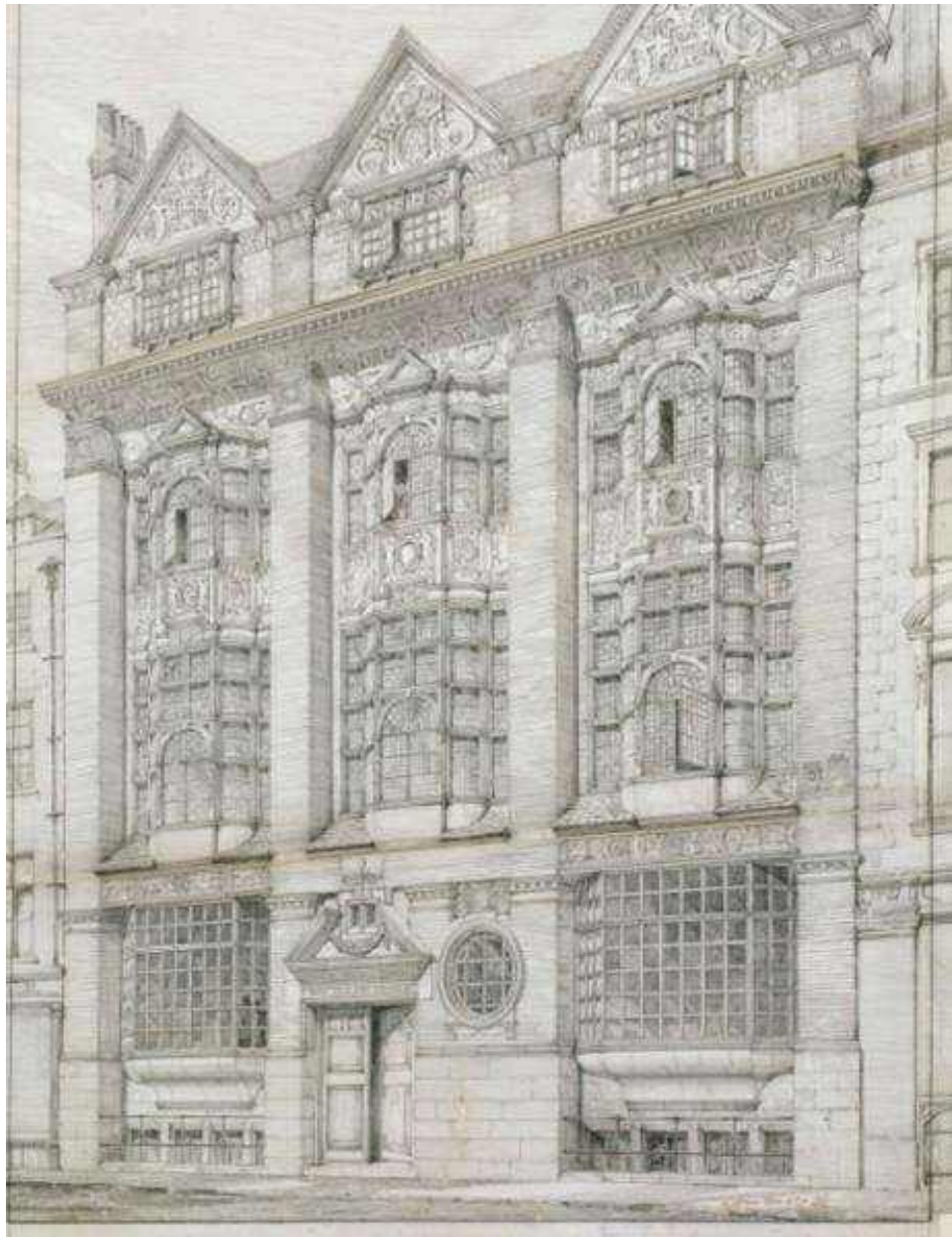
Илл. IV-58. Эдвард Роберт Робсон. Здание начальной школы Примроуз-хилл, Лондон, ок. 1885 г.

© British Listed Buildings



Илл. IV-59. Ричард Norman Шоу. Новые здания Скотленд-Ярда («Здания Нормана Шоу») на Вестминстерской набережной, Лондон, ок. 1887-1906 г.

© TRC Windows



Илл. VI-60. Ричард Норман Шоу. Проект Новозеландских контор (New Zealand Chambers) на Лиденхолл-стрит, Лондон, 1873 г.

© Royal Academy of Arts



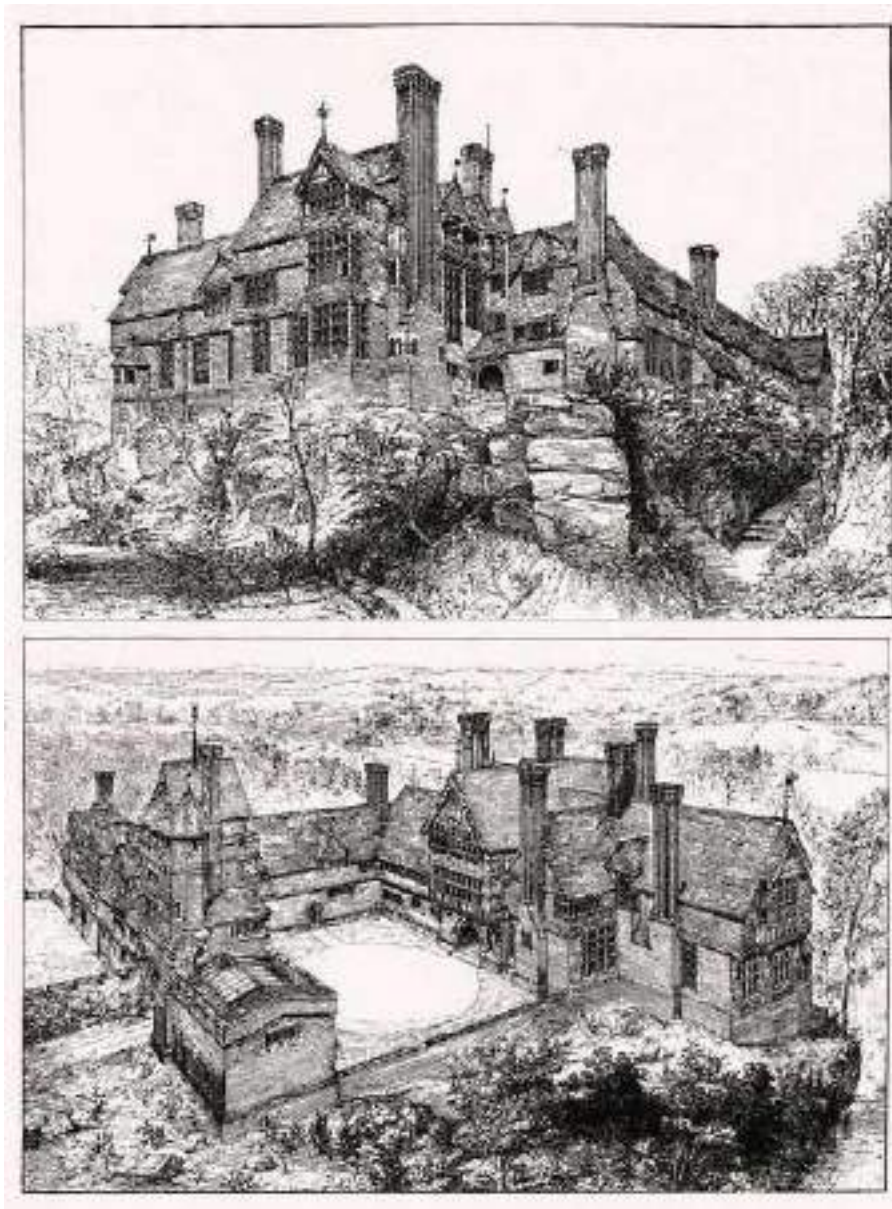
Илл. IV-61. Питер Эллис. «Эркерные конторы» (Oriel Chambers) в Ливерпуле.
1864 г.

© Wikimedia Commons



Илл. VI-62. Ричард Норман Шоу. Новозеландские конторы (реализованный вариант). Фото 1930 г.

© Royal Institute of British Architects



VI-63. Герман Мутезиус. Лейсвуд (Leys Wood), Сассекс, 1868 г., арх. Ричард Норман Шоу. Иллюстрация к монографии «Английский дом» (1904 г.)

© Muthesius H. Das englische Haus. Berlin: 1904, p.117f.



- | | |
|--------------------|------------------------|
| 1 Storage-entrance | 18 Dining-entrance |
| 2 Fireplace | 20 Bedroom |
| 3 Kitchen | 21 Towel-room |
| 4 Kitchen | 22 Coachman's quarters |
| 5 Breakfast room | 23 Store-room |
| 6 Breakfast room | 24 Hot-ting-room |
| 7 Study | 25 Store-room |
| 8 Music room | 26 Ward room |
| 9 Music room | 27 Spare room |
| 10 Laundry | 28 Cook room |
| 11 Linen closet | 29 W.C. |
| 12 Stair | 30 Bath |
| 13 Nursery room | 31 Bed room |
| 14 Study | 32 Washhouse |
| 15 Coach-house | 33 Dressing-room |
| 16 Store | 34 Store |
| 17 Hall | 35 Landing |
| 18 Drawing-room | |

IV-64. Ричард Норман Шоу. Лейсвуд: план первого и второго этажей.

© Pinterest



Илл. IV-65. Ричард Норман Шоу. Глен Андред (Glen Andre), Сассекс, 1868 г. Главный фасад.

© Royal Institute of British Architects





Илл. IV-66, IV-77. Ричард Norman Шоу. Глен Андред. Вид на боковой фасад и угловой эркер.

© Royal Institute of British Architects



Илл. IV-68. Ричард Норман Шоу. Гримс Дайк (Grim's Dyke), Харроу-Уилд, Лондон, 1870-72 гг. Садовый фасад.

© Grim's Dyke Hotel



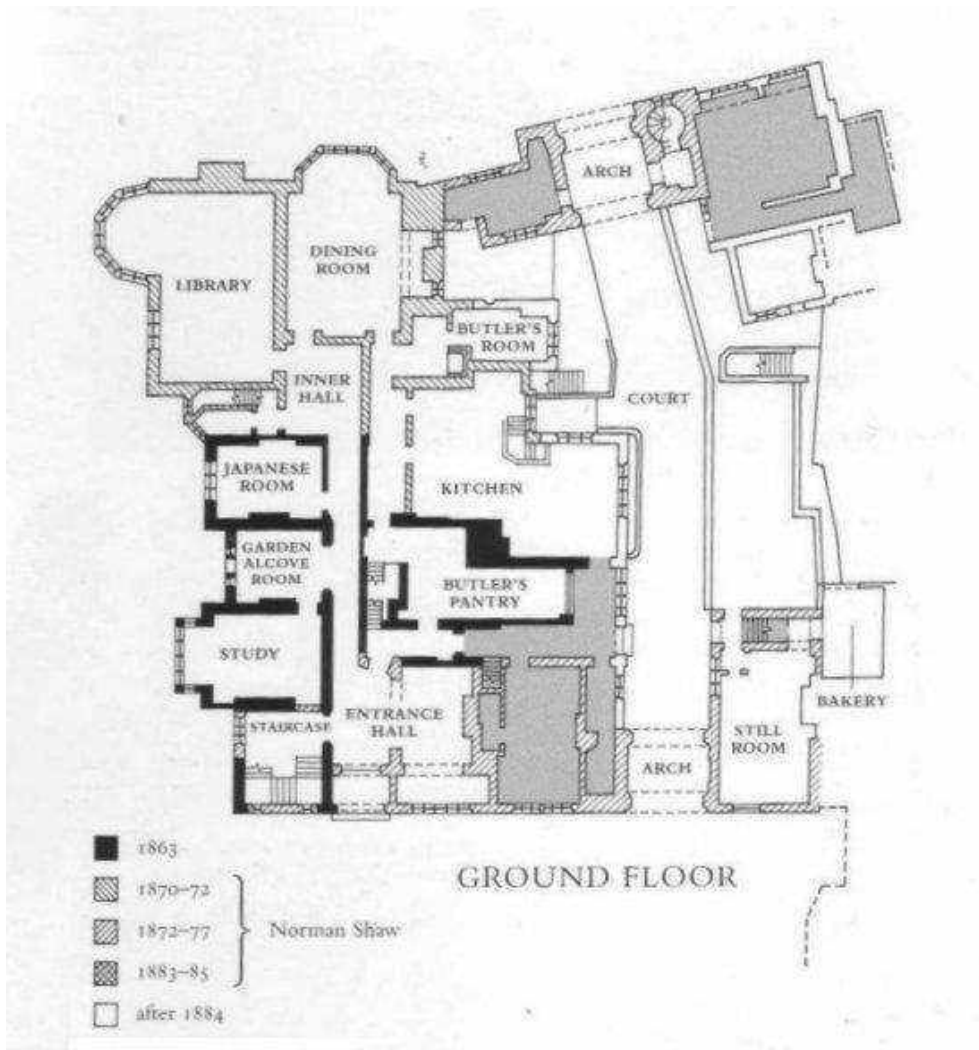
Илл. IV-69. Электрический генератор в усадебном доме Крэгсайд (Cragside), Беркшир, 1869-95 гг., арх. Ричард Норман Шоу.

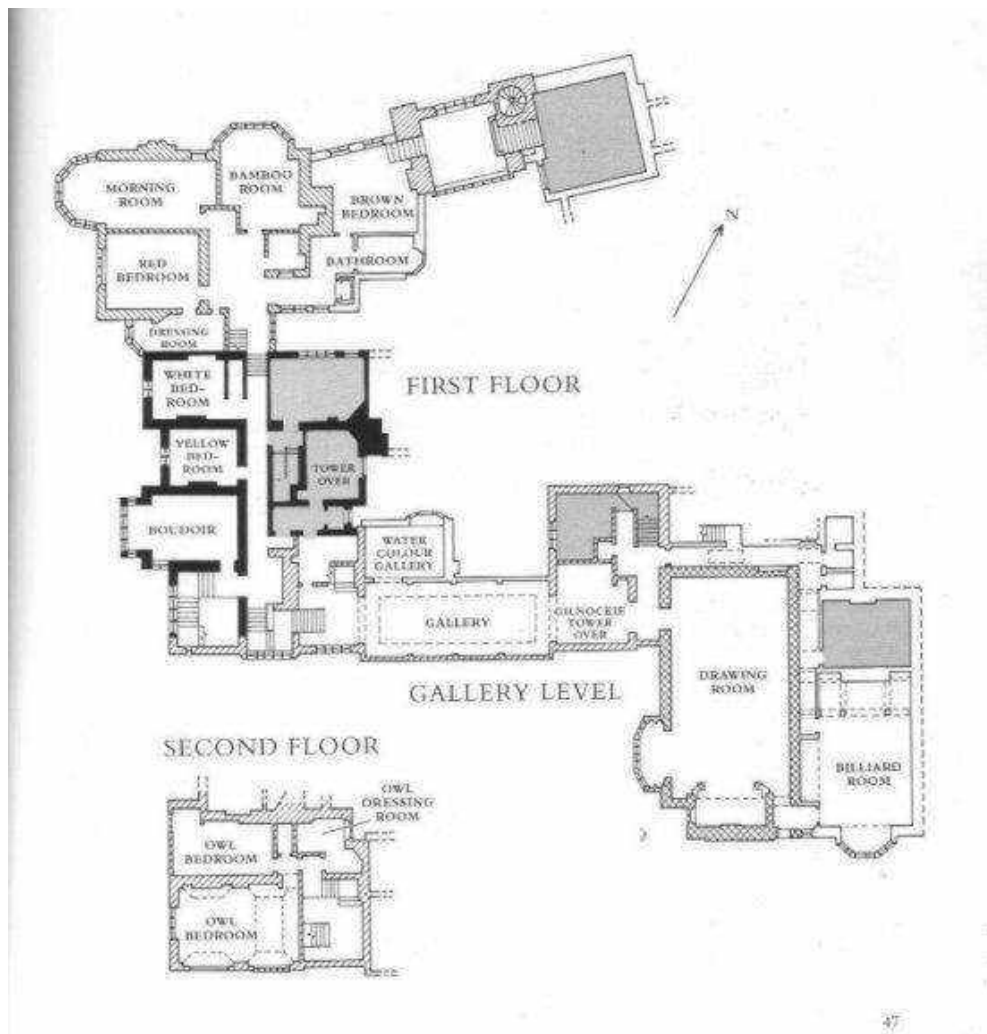
© Daily Mail



Илл. IV-70. Ричард Норман Шоу. Крэгсайд. Общий вид со стороны сада.

© Flickr





Илл. IV-71, IV-72. Ричард Норман Шоу. Крэгсайд: поэтажные планы.

© hevac-heritage.org



Илл. IV-73. Крэгсайд: вид со стороны холма на боковые флигели и внутренний двор.

© National Trust



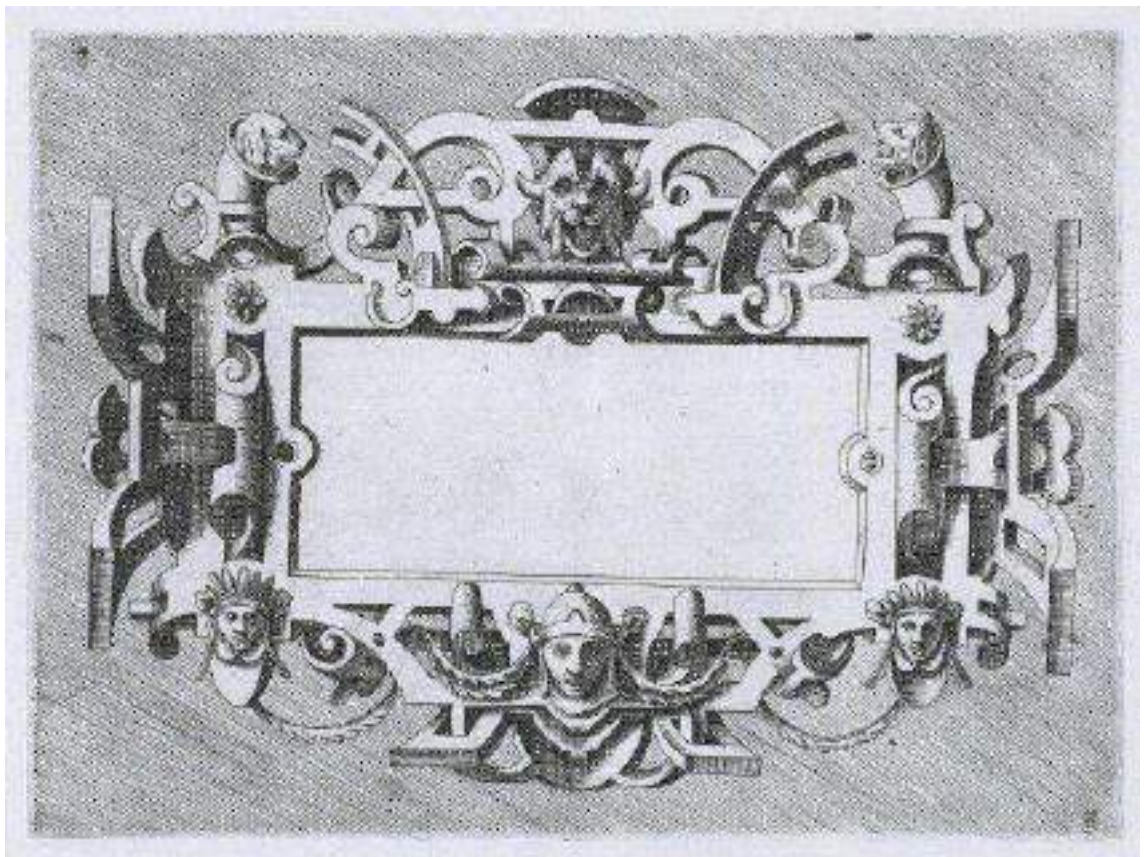
Илл. IV-74. Ричард Норман Шоу. Крэгсайд. Большая гостиная.

© Wikimedia Commons



IV-75. Ричард Норман Шоу. Доупул-холл (Dawpool Hall), Мерсисайд, 1882-86 гг. Цианотип из альбома «Английские интерьеры» («Intérieurs Anglais»), Bedford Lemere & Co, 1896 г.

© Royal Institute of British Architects



Илл. IV-77. Ганс Вредеман де Врис. «Картуши и другие орнаменты...» («Targhe ed altri ornati di varie e capricciose invenzioni»), лист 8. Копия неизвестного итальянского автора, 1573 г.

© V&A Museum Collections



Илл. IV-78. Крэгсайд: главная лестница. Фото автора.



Илл. IV-79. Крэгсайд: деревянные панели в библиотеке. Фото автора.



Илл. IV-80. Крэгсайд: скамья в Зелёной столовой. Фото автора.



Илл. IV-81. Крэгсайд: эркерное окно библиотеки с витражами по эскизам Данте Габриэля Россетти. Фото автора.



Илл. IV-82. Крэгсайд: Белая спальня. Фото автора.



Илл. IV-83. Крэгсайд: Жёлтая спальня. Фото автора.



Илл. IV-84. Крэгсайд: Свинные комнаты. Фото автора.



Илл. IV-85. Крэгсайд: коридор второго этажа. Фото автора.



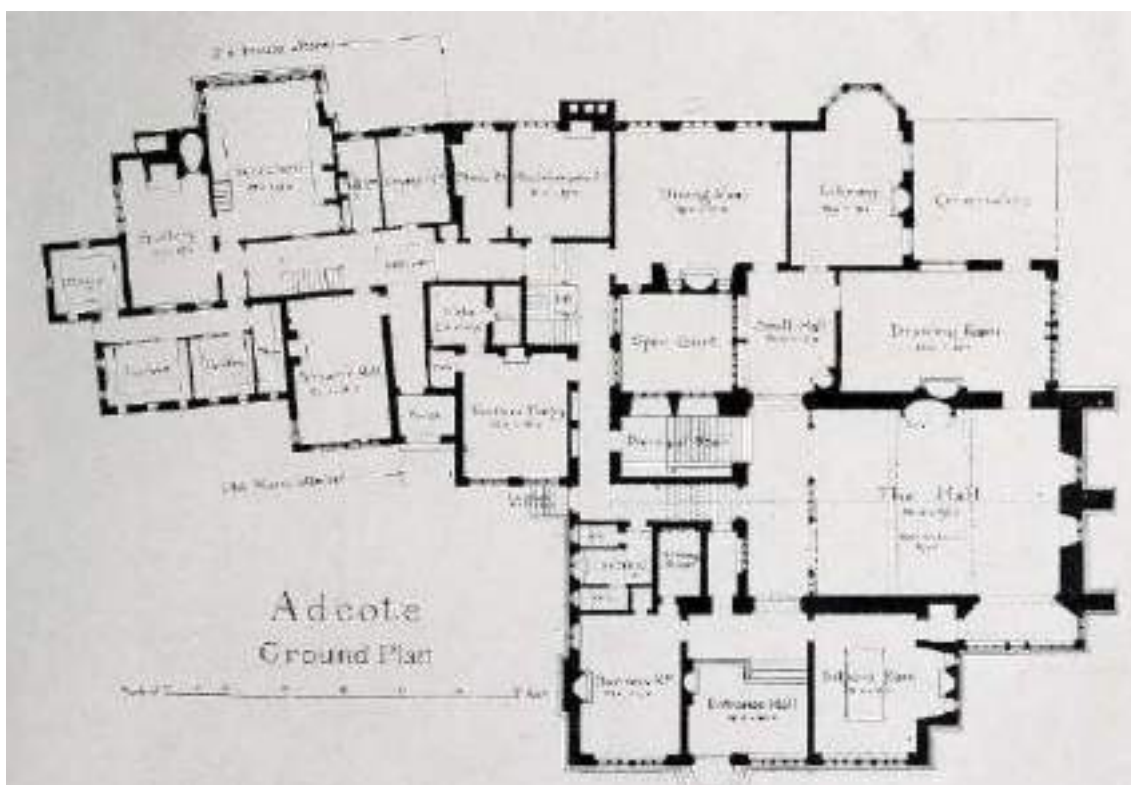
IV-86. Ричард Норман Шоу. Эдкот-холл (Adcote Hall), Шропшир, 1878 г.
Главный фасад.

© Adcote School



Илл. IV-87. Саутвик-холл (Southwick Hall), Нортгемптоншир, начало XIV в. (с позднейшими перестройками).

© Historic Houses



Илл. IV-88. Ричард Norman Шоу. Эдкоут: план первого этажа.

© ARCHI/MAPS



Илл. IV-89. Ричард Norman Шоу. Эдкoут. Большой зал.

© Adcote School



Илл. IV-90. Ричард Norman Шоу. Эдкоут. Большой зал: остекление эркера.

© Adcote School



Илл. IV-91. Ричард Норман Шоу. Эдкоут: коридор и выход на главную лестницу.

© Adcote School



Илл. IV-92. Ричард Норман Шоу. Чигуэлл-холл (Chigwell Hall), Эссекс, 1876
Г.

© Wikimedia Commons



Илл. IV-93. Генри Клаттон. Уидмерпул-холл (Widmerpool Hall),
Ноттингемшир, 1872.

© Nottingham Post



Илл. IV-94. Генри Клаттон. Олд-Уорден-парк (Old Warden Park),
Бедфордшир, 1875-76 гг.

© Flickr



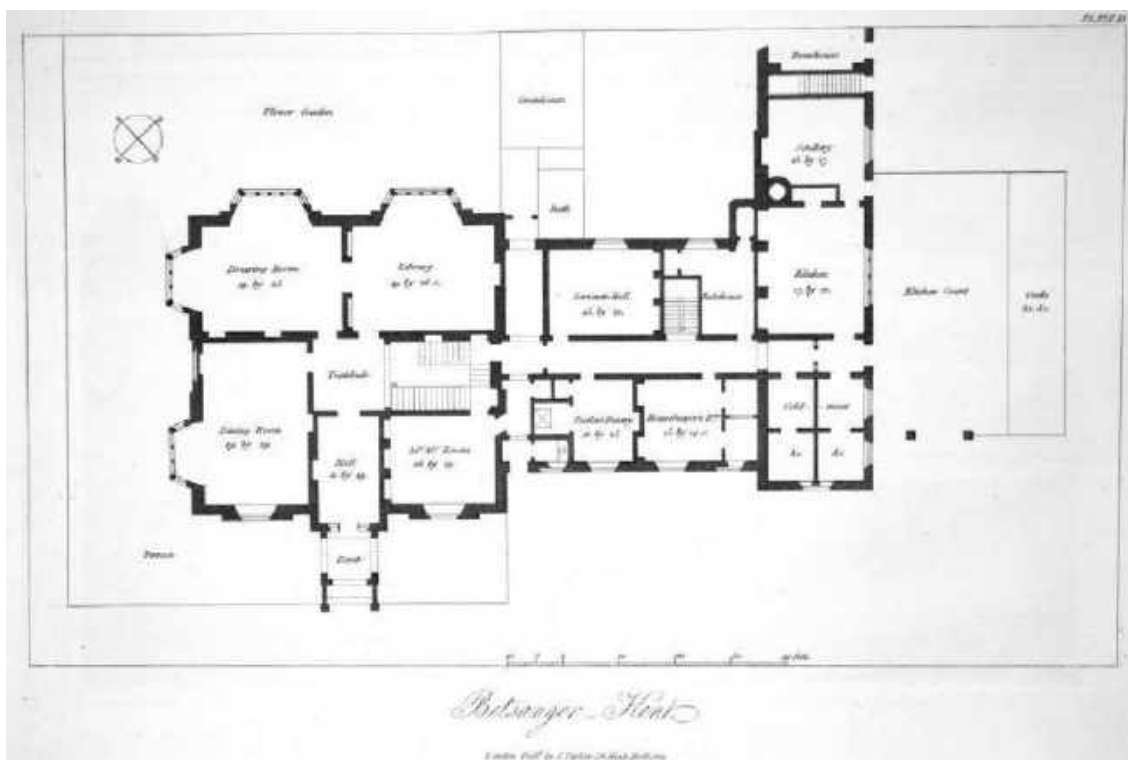
Илл. IV-95. Джордж Деви. Аскотт-хаус (Ascott House), Бакингемшир, 1874-
1930 гг.

© Ascott Estate



Илл. IV-96. Эйторп-холл (Eythorpe Hall), Бакингемшир, 1875 г.

© Flickr



Илл. IV-97. Беттсхэнгер-хаус (Betteshanger House), Кент. План здания до перестройки Джорджа Деви. 1828 г.

© Rotal Institute of British Architects



Илл. IV-98. Джордж Деви. Беттсхэнгер-хаус после перестройки.

© Northbourne Park School



Илл. IV-99. Джордж Деви. Сент-Олбанс-Корт (St Albans Court), Кент, 1875

© Pinterest





Илл. IV-100, IV-101. Джордж Деви. Сент-Олбанс-корт. Интерьеры.

© © Girouard M. The Victorian Country House. Yale University Press, Newhaven and London, 1979.



Илл. IV-102. Монтакьют-хаус. Столовая.

© Pinterest



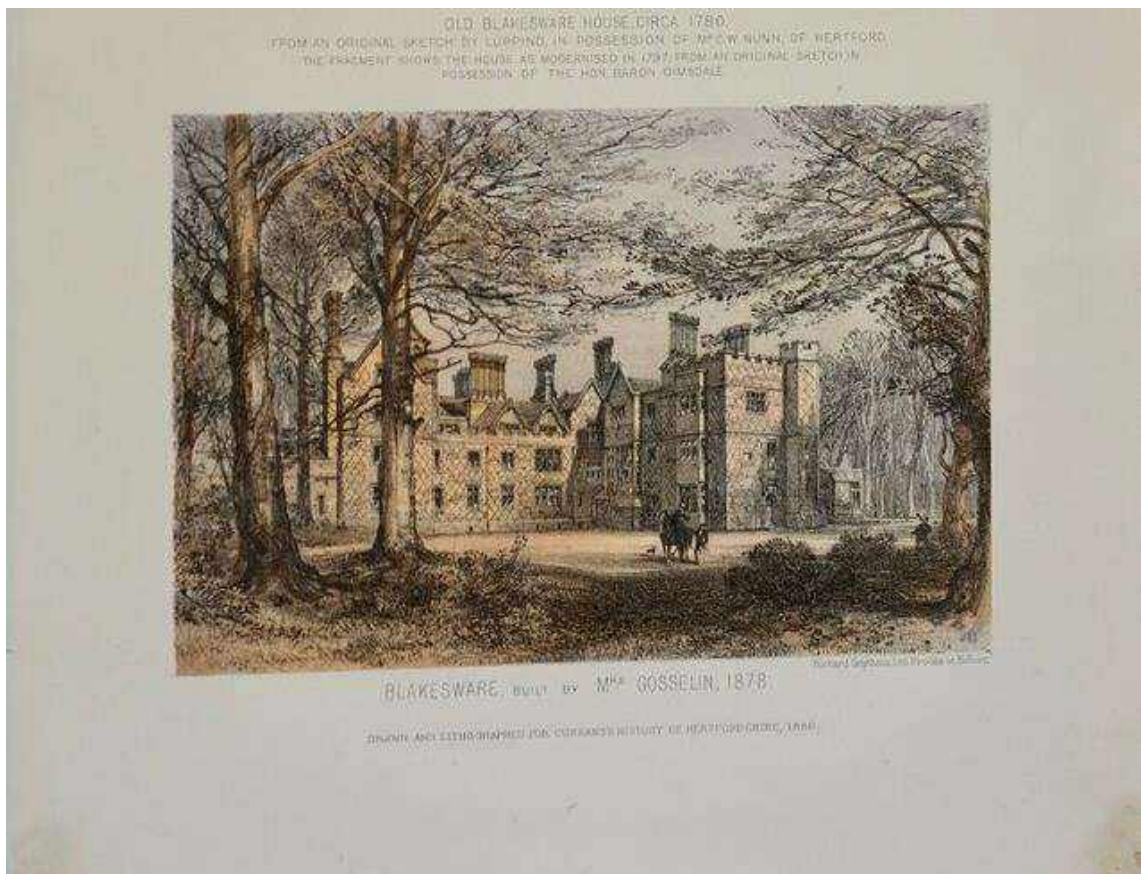
Илл. IV-103. Монтакьют-хаус. Библиотека.

© Wikimedia Commons



Илл. IV-104. Джордж Деви. Блэйксуэйр-мэнор (Blakesware Manor),
Хартфордшир, 1876-79. Современный вид.

© Pinterest



Илл. IV-105. Блэйксуэйр-мэнор. Литография 1878 г.

© Cussans J. E. History of Hertfordshire, E. P. Publishing, 1972.



IV-106. Джордж Деви. Килларни-хаус (Killarney House), Керри, Ирландия, 1878 г.

© Pinterest



Илл. IV-107, IV-108. Джордж Деви. Кумб Уоррен (Coombe Warren), Суррей, перестройка 1870 г.

© House and Heritage



Илл. IV-109. Джордж Деви. Кумб-Уоррен (Coombe Warren) до пожара, постройка 1865 г.

© House and Heritage



Илл. IV-105. Городские постройки Джона Дугласа на St Werburgh Street, Честер.

© Wikimedia Commons



Илл. IV-106. Джордж Деви. Хэммерфилд-хаус (Hammerfield House), Кент, 1859. Предварительный проект.

© Royal Institute of British Architects



Илл. IV-107. Ричард Норман Шоу. Пьерпойнт-хаус (Pierrepoint House), Суррей, 1875 г.

© Royal Institute of Art



IV-108. Пример фахверковой архитектуры графств Сассекс и Кент: сельский дом типологии «Wealden Hall House» (XIV-XVI вв.)

© Pinterest



Илл. IV-109. Пример фахверковой архитектуры графства Чешир: Литтл-Мортон-холл (Little Moreton Hall, XVI-XVII вв.) Фото автора.



Илл. IV-110. Эдвард Оулд. Уайтик-мэнор (Wightwick Manor), Уэст-Мидлендс, 1887-1893 гг.

© National Trust



Илл. IV-111. Эдвард Оулд. Уайтик-мэнор: крыло 1893 года.

© The Magazine Antiques



Илл. VI-112. Чарльз Кемп. Уайтик-мэнор: витражи Большого зала.

© Flickr



Илл. IV-113. Линдфилд-Олд-Плейс (Lindfield Old Place), Сассекс, вторая половина XVI в.

© Wikimedia Commons



Илл. IV-115. Уайтик-мэноу. Детали интерьера.

© Flickr



Илл. IV-115. Уайтик-мэноу. Столовая.

© Tripadvisor



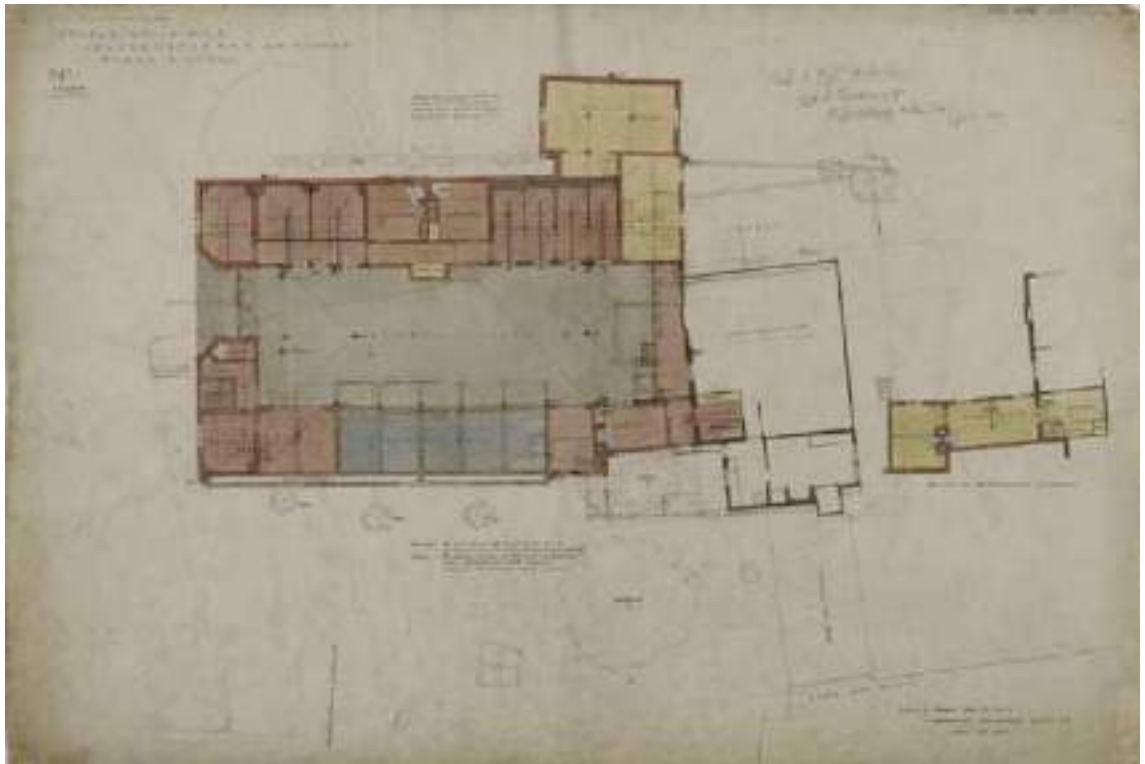
Илл. IV-116. Уайтик-мэнор. Большая гостиная.

© Pinterest



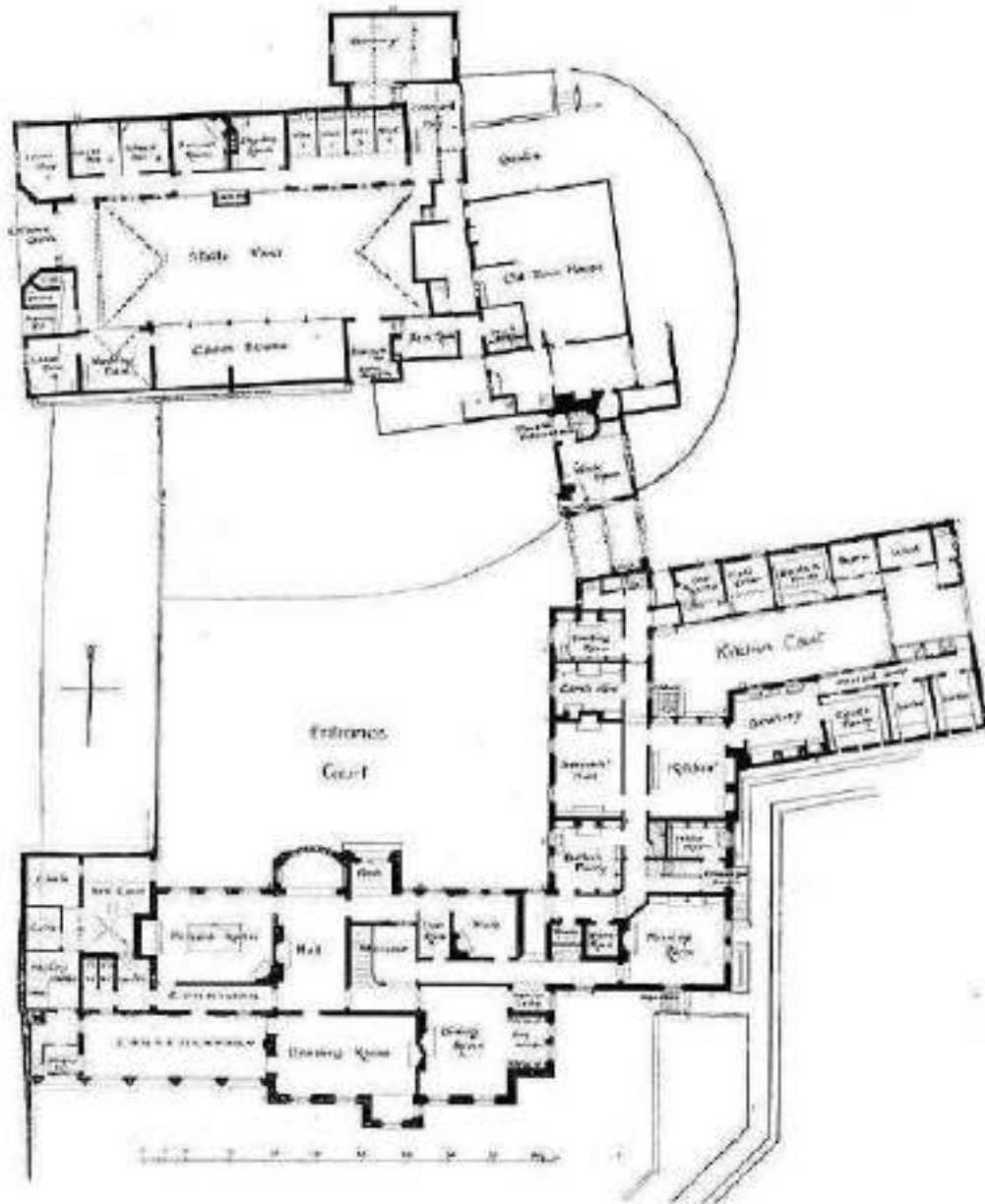
Илл. IV-117. Филипп Уэбб. «Красный дом» Уильяма Морриса, Бекслихит, Лондон, 1859-60 гг.

© National Trust



Илл. IV-118. Филипп Уэбб. План перестройки фермерского дома Холлибуш (XV век) в поместье Стэнден, Сассекс, 1893 г.

© Royal Institute of British Architects



Илл. IV-118. Филипп Уэбб. Стэнден-хаус (Standen House), Сассекс, 1892-94
гг.

© Country Life, dated May 7th 1910, with a Main Feature on Standen in East
Grinstead, the Residence of Mr James S. Beale



Илл. IV-119. Филипп Уэбб. Стэнден-хаус: садовый фасад.

© Flickr



Илл. IV-120. Филипп Уэбб. Стэнден-хаус: вид с угла на садовый фасад и оранжерею.

© Flickr



IV-121. Стэнден-хаус. Главный фасад.

© Toddle Duddle



Илл. IV-122. Стэнден-хаус. Большая гостиная.

© National Trust



Илл. IV-123. Стэнден-хаус. Зелёная столовая.

© ianVisits