

УДК 7035 / 72.04.03

ББК 85.113

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-86-103

**Грознов Олег Дмитриевич**

Аспирант, кафедра всеобщей истории искусств, исторический факультет,

МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва

ORCID ID: 0000-0002-1088-6103

groznoff.oleg@yandex.ru

**Ключевые слова:** Джон Соун, музей Джона Соуна, архитектура, ордер, неоклассицизм, Банк Англии.**Грознов Олег Дмитриевич**

# Трансформация ордера в творчестве Джона Соуна

В данной статье автор предлагает рассмотреть творчество английского архитектора-неоклассициста Джона Соуна с точки зрения интерпретации им ордера и на основе подобного рассмотрения, во-первых, выявить основные черты творческого метода архитектора, во-вторых, установить место стиля этого зодчего в эстетике неоклассицизма.

В фокусе исследования оказываются как развитие ордерной декорации в Англии (с XVI века до георгианской эпохи), так и особенности творчества Джона Соуна, в том числе специфика применения им ордера. Автор статьи анализирует разные способы интерпретации ордерной декорации в творчестве Джона Соуна, обращаясь к таким памятникам, как дом Джона Соуна в Лондоне (ныне музей архитектора), Далиджская картинная галерея и Банк Англии, сильно перестроенный в XX веке, но хорошо известный в своем оригинальном облике — по рисункам, фотографиям и описаниям. Другие постройки Соуна также разбираются в тексте статьи.

Для достижения поставленных целей автор обращается к формально-стилистическому и историко-культурному методам, анализируя как конкретные случаи применения Соуном ордера, так и значение подхода Соуна к интерпретации ордера в контексте эпохи. Автор статьи приходит к выводу, что через изучение ордера в творчестве конкретного архитектора оказывается возможным осмыслить не только приметы и даже смысл его индивидуального стиля, но и лучше понять саму культурную среду, в которой протекала жизнь и развивалось творчество этого архитектора.

**Groznov Oleg D.**

Postgraduate student, Department of General Art History,

Faculty of History, Lomonosov Moscow State University, Moscow

ORCID ID: 0000-0002-1088-6103

groznoff.oleg@yandex.ru

**Keywords:** John Soane, Sir John Soane's Museum, architecture, architectural order, neo-classicism, Bank of England.**Groznov Oleg D.**

## The Transformation of Classical Order in John Soane's Architecture

The article provides a new approach to study the oeuvre of an architect-neoclassicist Sir John Soane. This approach is concerned to an original interpretation of architectural order by Soane. Studying the metamorphosis of classical order in Soane's architecture can help to understand the evolution and particularity of Soane's individual style and also to define the specific place of this style in the neo-classicist movement.

The article describes the development of the architectural order in England (since the 16th century to the beginning of the 19th century) and some specific features of the John Soane's approach to the application of the architectural order system. The author analyzes different ways of interpretation of the order decoration in the work of John Soane, referring to such buildings as the John Soane House in London (the architect's Museum now), the Dulwich Picture Gallery and the Bank of England, which was heavily rebuilt in the 20th century, but well-known in its original appearance — from drawings, photographs and descriptions. Other buildings of Soane are also examined in the article.

The research is based on two methods — stylistic analysis (of particular buildings and its details) and analysis of historic and cultural aspects of Soane's work (for better understanding of its theoretical and practical origins and the very reason of its genesis). The preliminary results of the research show that the transformation of classical order's key elements is going hand in hand with the development of two different phenomena — the style of Soane itself and the situation in European culture of the second part of the 18th century when some significant movements (Neo-classicism, Gothic Revival, etc.) were developing, intersecting and interchanging with one another.

## Введение

Судьба ордера в Англии, стране, сильно удаленной от центра классической архитектуры, местами довольно причудлива. Приметы Ренессанса, а с ними и классического стиля, становятся заметны в Англии в XVI столетии. Однако роль готической, средневековой, традиции была тогда еще настолько значительна, что элементы эти применялись скорее для украшения, как каприз, призванный разбавить и расцветить привычную форму [6, р. 304–310]. Деятельность таких колоссов архитектуры XVII столетия, как Иниго Джонс (1573–1652) и Кристофер Рен (1632–1723), и их учеников и последователей постепенно утвердила классический стиль в значении стандарта [1, р. 191–192]. К середине XVIII века классическая эстетика достигает зенита, что порождает как дистиллированные, академические образцы, так и приводит ко всякого рода экспериментам. Н.Ю. Молок отмечает: «Архитекторов теперь интересуют не ордера и пропорции, а в первую очередь выразительность постройки, ее чувственное, эмоциональное воздействие на зрителя» [2, р. 3]. Наиболее ярким и своеобразным представителем последнего этапа в развитии новой классики является Джон Соун (1753–1837), в творчестве которого ордерная декорация была доведена до предельного лаконизма, можно сказать, до состояния абстракции<sup>(1)</sup>.

## Стиль — неоклассицизм

В отечественном искусствоведении художественный стиль, базирующийся на античном наследии и системе взглядов мастеров эпохи Возрождения и занявший лидирующее положение в европейской культуре середины XVIII века, традиционно именуется классицизмом. Таким образом, он не отделяется от эстетики XVII века (творчество Пуссена, Лево, Ленотра), но рассматривается как ее прямое продолжение. В западной же практике (французской и английской) этот

стиль известен как «неоклассицизм» (Neo-classicism). Так как речь в нашей работе идет о западном искусстве, и в силу того, что предмет исследования лучше и полнее всего прослеживается в англоязычной литературе, мы будем придерживаться западной традиции, называть интересующий нас стиль «неоклассицистическим».

Истоки этой новой, пуристской и сугубо рациональной (что отвечало духу эпохи Просвещения) эстетики мы обнаруживаем в Италии и Франции. В частности, в творчестве крупного теоретика архитектуры, иезуита аббата Марка-Антуана Ложье (1713–1769). Ложье выступал сторонником сугубо практического (правильнее сказать, функционального) подхода. Подобно тому, как Глюк очистил оперу от дивертисмента, аббат Ложье ратовал за отказ от пышности и красоты, свойственных архитектуре рококо, в пользу гармонических и ясных форм, что, в соответствии с философией того времени, отражало соразмерное и разумное устройство мира.

Архитектурный идеал аббата Ложье — простая (первобытная) хижина [9, р. 409]. Знаменитая гравюра с изображением этого гипотетического сооружения украсила второе издание трактата Ложье «Эссе об архитектуре» (*Essai sur l'Architecture*, 1753, 1755). Основной тезис Ложье, высказанный в трактате, сводится к дельфийской максиме «ничего сверх меры». Рассуждения аббата предельно логичны. Исходя из того, что хижина первобытного человека (которая и по сути своей не могла нести черт излишества) является прообразом и основой строительного искусства, Ложье заключает, что любой архитектурный элемент, не выполняющий определенной конструктивной функции, не может быть включен в состав сооружения. Отсюда отрицание аббатом пилястр и полуколонн, пьедесталов и раскрепованного антаблемента. В остальном же Ложье предоставляет архитектору значительную творческую свободу. В частности, выступает за создание новых композитных ордеров и признает, в некоторых случаях, уместность отказа от ордера.

Важно также отметить, что именно Ложье одним из первых (наравне с де Келюсом и Винкельманом) заговорил о превосходстве греческой архитектуры над римской. Восемнадцатый век положил начало систематического изучения греческого архитектурного наследия. Немалую роль в этом процессе сыграли англичане (Джеймс Стюарт и Николас Реветт в 1751 году посетили Афины; их труд *Antiquities of*

<sup>(1)</sup> См. подробнее: Грознов О.Д. Изучение английской архитектуры XVI–XVIII вв. через призму трансформации системы ордерной декорации // Архитектон: известия вузов. 2020. № 3 (71). С. 11. DOI: 10.47055/1990-4126-2020-3(71)-11.

Athens был издан в 1762 году). Возврат к греческим корням, когда ордер был не украшением внешнего или внутреннего пространства, не декорацией, наброшенной на бетон, как это стало в римскую пору, но играл решающее, конструктивное значение, был важным шагом на пути к формированию пуристского подхода в рамках эстетики неоклассицизма.

Скрупулезное и уже почти научное изучение памятников древности (греческих и римских) привело к возрастанию интереса архитекторов к археологии и возникновению, по определению Джона Саммерсона, так называемого археологического подхода (archaeological concept) в архитектуре. Суть подхода сводится к стремлению воссоздать древнюю эстетику, отталкиваясь от непосредственных образцов, в пике строителям прошлого, придававших определяющее значение трактатам эпохи чинквеченто (Серлио, Винола, Палладио — которые, в свою очередь, были основаны на изучении «Десяти книг об архитектуре» Витрувия) [9, p. 407].

Наравне с археологическим подходом Саммерсон выделяет еще два, также связанных с эстетикой неоклассицизма: эклектический (eclectic) и модернистский (modernist).

Интересно, что, по мнению Саммерсона, первый и последний подходы, или концепты (а именно археологический и модернистский), органически сочетаются с эстетикой и мировоззрением нарождавшегося тогда романтизма. Ибо в основе этих подходов лежит «иррациональное стремление» (и столь же иррациональная идеализация) в первом случае — прошлого (концепция «золотого века»), во втором — будущего. И только эклектизм, по словам исследователя, одинаково далек от обеих крайностей и ставит перед собой цель примирения различных ценностей (reconciliation of values) [9, p. 407].

Не стоит также забывать, что вторая половина XVIII века — время начала промышленной революции. Бурные перемены социального и экономического характера породили новую типологию зданий. Согласно американскому исследователю Барри Бергдоллу, архитектурный ландшафт до середины XVIII века почти полностью исчерпывался типами дворца, церкви, жилого дома и фортификационных сооружений. К ним примыкала не слишком широкая по разбросу группа хозяйственных построек. Однако промышленная революция вызывала к жизни такие новые типы зданий, как библиотека, музей,

госпиталь, банк и, конечно, фабрика. С этого времени в центре внимания оказывается важнейший с точки зрения архитектуры вопрос о сочетании функциональности (functional requirements) новых типов и их художественной выразительности (formal expression) [4, p. 91]. От решения этого вопроса напрямую зависело то, каким модификациям предстояло подвергнуться ордеру, элементу с одной стороны, как показала практика, весьма гибкому и податливому, с другой же, в силу традиционной конституированности — весьма консервативному.

Функциональное и философское переосмысление архитектурных элементов, что вполне закономерно, ступали нога в ногу. Если Ж.-Ж. Суффло (1713–1780) в церкви Св. Женевьевы (ныне Пантеон) вслед за теорией Ложье стремится подчинить ордер функции (при этом все же за конструктивным решением он обратился к готической традиции), то его младший современник Э.-Л. Булле (1728–1799) (в частности, в Метрополе) уже озабочен тем, как посредством архитектуры выразить или вызвать к жизни возвышенное, или sublime [4, p. 89], термин, введенный в культуру (и прочно в ней закрепившийся) благодаря учению Эдмунда Берка (1729–1797). Идее нравственного воздействия архитектуры на публику подчинены также поиски Джорджа Данса младшего (1741–1825) и известного мыслителя Иеремии Бентама (1748–1832).

Шедевр Джорджа Данса — тюрьма Ньюгейт (1782) своим устрашающим видом (сплошной руст, вместо гирлянд на фасаде — цепи) призвана была воздействовать на лондонцев так, чтобы самый ее вид отвращал их от мысли о преступлении. С этой целью Данс вовсе отказался от использования ордерной декорации. Бентам, не будучи зодчим, пошел еще дальше и полностью лишил свой Паноптикум, архитектура которого стала воплощением его утилитаристской философии, примет какой-либо искусности.

Таким образом, чуть более чем за четверть века в умах французских и английских зодчих произошел серьезный сдвиг в трактовке не только ордера, но и предназначения архитектуры в целом. Предельно функциональные идеи Ложье, воплощенные в архитектуре Ж.-Ж. Суффло, задав определенный тон развитию зодчества, были дополнены иной, идиллической тенденцией, в которой мораль главенствовала над функциональностью. В то же время возникновение эклектики (которая своими корнями также уходит в «археологию») не могло

не способствовать еще большему раскрепощению архитектурной грамматики.

Во Франции применение К.-Н. Леду (1736–1806) колоссального (притом коринфского) ордера при постройке частного особняка (Hôtel d'Uzès) — тогда как считалось, что этот тип ордера приложим только к дворцовым, церковным или публичным постройкам, — встретило жесткую критику со стороны современников, в частности учителя Леду Франсуа Блонделя, назвавшего подобное обращение с ордером солецизмом [4, р. 98].

Примеры подобных солецизмов, однако, с течением времени только множились.

## Неоклассицизм в Англии

В Англии, где интерес к научному изучению античности с середины XVIII столетия был очень высок, трактовка ордера, тем не менее, могла сильно зависеть от личных предпочтений и оригинальности заказчика и/или архитектора. На это обстоятельство, в частности, прямо указывал Роберт Адам (1728–1792). Этот архитектор разработал свой персональный вариант ионического ордера, между тем, что он называл «тяжеловесностью» греческого ордера («heaviness of the Greek Ionic»), и другой крайностью — чересчур мелкой римской его версией [4, р. 34]. Примером такого комбинирования может служить трактовка ордера в одном из вестибюлей Сайон-хауса (Syon House, 1760-е годы). Разрабатывая интерьер одного из залов в этом поместье, Адам обратился за вдохновением к эстетике Эрехтейона. Однако, чтобы не следовать образцу буквально, архитектор перенес узор из пальметт, размещавшийся в оригинале на трахелии колонны, во фриз, для украшения же шейки выбрал орнамент в римском вкусе [4, р. 40].

Джордж Данс Младший, бывший, по словам Саммерсона, одним из «очень немногих по-настоящему выдающихся архитекторов века» [10, р. 129], в своем обращении с ордером был еще большим радикалом. Интерьер возведенной им церкви All Hallows (1765–1767) производил на современников сильный (и не всегда положительный) эффект. Ионический ордер здесь был представлен без антаблемента, исключая фриз. Лента фриза, увитая ажурным орнаментом, свободно вилась по

стене, легко касаясь капителей полуколонн. Саммерсон предполагает, что за подобным решением мог стоять как каприз автора, так и четкое осознанное намерение воплотить в жизнь рационалистские заветы Ложье [9, р. 449]. По воспоминаниям Джона Соуна, вид этого фриза поразил его, тогда молодого человека, своим дурновкусием. Однако позже он все же смог оценить значение этой находки, что, в свою очередь, сказалось на собственных его творческих поисках [9, р. 449].

Верный духу времени, Данс был столь же разносторонним автором, как, скажем, Адам или Уайетт. Будучи отлично знаком с античными памятниками, он первым, по указанию Саммерсона, применил подлинно греческий дорический портик в архитектуре загородного дома (Stratton Park) [9, р. 452].

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

Наряду с эстетической стороной, на развитие ордера в Англии (и шире — в Европе) конца XVIII века влияло также развитие и внедрение новых строительных материалов. Например, колонны стали иногда заменять железными столбами — куда более тонкими, но при этом столь же прочными, а главное огнеустойчивыми. Подобные подпорки Генри Холланд (1745–1806) использовал в интерьере театра Друри-Лейн (не сохранился). В то же время в Шрусбери шотландский архитектор Джордж Стюарт (George Steuart) применил в интерьере церкви St Chad's металлические колонны. Это нововведение станет распространенным и сыграет заметную роль в промышленной архитектуре начала XIX столетия<sup>(2)</sup>.

(2)

См. подробнее: Грознов О.Д. Изучение английской архитектуры XVI–XVIII вв. через призму трансформации системы ордерной декорации // Архитектон: известия вузов. 2020. № 3 (71). С. 11. DOI: 10.47055/1990-4126-2020-3(71)-11.

## Джон Соун

Неудивительно, что именно в этот период исканий, открытый и всевозможных экспериментов, часто довольно причудливых (Данс характеризовал это как архитектуру без пут или раскованную архитектуру, «architecture unshackled» [9, p. 452]), формируется творческий почерк такого оригинального автора, как Джон Соун. Родившись в семье простого каменщика, Соун сделал блестящую карьеру, будучи не только архитектором, но и высокопоставленным служащим, и преподавателем в Королевской академии, но самое главное — выработал особый стиль в русле неоклассического направления («Soane Style»), значение которого для истории архитектуры было в полной степени оценено только во второй половине XX века.

В подростковом возрасте Соун попал в ученичество к Джорджу Дансу-младшему, по рекомендации которого проходил обучение при Королевской академии художеств (Royal Academy of Arts). Курс по архитектуре Соуну читал выдающийся рисовальщик и архитектор, автор Freemasons' Hall Томас Сандби (Thomas Sandby, 1721–1798).

Дальнейшее обучение Соун проходил в офисе Генри Холланда, где, по его собственным словам, смог во всех деталях постигнуть практическую сторону ремесла [7, p. 85]. Тогда же Соуну удалось пересечься с ведущим архитектором Англии тех лет Уильямом Чемберсом (1723–1796), давшим ему, как считается, судьбоносный совет, будто бы определивший дальнейший путь молодого архитектора: «always see with your own eyes» («смотри на вещи своими собственными глазами») [8, p. 26].

Получив стипендию, Соун на два года (1778–1780) отправляется в гранд-тур по Франции и Италии. В Париже он навещает архитектора и инженера-новатора Ж.-П. Перроне (1708–1794), осматривает Версаль. В Италии в центре его внимания, что вполне традиционно, оказываются Колизей, храм Весты и Вилла Адриана в Тиволи, дворец Ванвители в Казерте, храмы Пестума (оставившие неизгладимое впечатление в душе юного архитектора [5, p. 38]), а также Помпеи и Геркуланум. Там же в Италии завязываются некоторые важные

знакомства: среди английских путешественников Соун встречает своих будущих заказчиков и покровителей.

По возвращении на родину Соун долгое время тщетно пытался утвердиться в положении практикующего архитектора, однако получить крупный заказ молодому малоизвестному зодчему было сложно. Чтобы помочь своему бывшему ученику, Джордж Данс нанял его для выполнения измерительных работ при восстановлении тюрьмы Ньюгейт, пострадавшей от Бунта лорда Гордона.

С середины 80-х годов в карьере Соуна намечается подъем. Начав с возведения загородных вилл (Letton Hall, Tendring Hall и т.д.), исполненных во вкусе Палладио, как его трактовал Холланд, но с большей изобретательностью [9, p. 469], Соун вскоре получил назначение на должность главного архитектора Банка Англии. Этому назначению предстояло длиться 45 лет (с 1788 по 1833 год) и во многом определить ход карьеры и черты стиля Соуна. Уже с самого начала работы над помещениями банка, по мнению Саммерсона, Соун заявил о себе как об одном из наиболее оригинальных архитекторов Англии. Вместе с тем связь его стиля с наследием Данса также весьма ощутима (более того, есть вероятность полагать, что Соун в первое время консультировался у своего учителя) [9, p. 470].

Из наиболее выдающихся построек Соуна, выполненных в последующие десятилетия, необходимо отметить: здания Королевского госпиталя в Челси (1807–1834), церковь Св. Троицы в Мэрилебоне (1824–1826), Далиджскую картинную галерею (1817) и его собственный дом (особняки 12–14) в Линкольнс-Инн-Филдс (1792–1824).

Творческое наследие Соуна весьма велико, однако значительное число возведенных им зданий было уничтожено в течение XIX — первой половины XX века. Как уже было сказано, признание потомков пришло достаточно поздно, в то время, когда многие шедевры архитектора были либо сильно перестроены, либо же сравнены с землей. Подобная судьба постигла и самое прославленное сооружение Соуна — Банк Англии. Его перестройка сэром Гербертом Бейкером (1862–1946) в первой половине XX столетия была охарактеризована Николасом Певзнером как «величайшее архитектурное преступление в Лондоне двадцатого столетия» [4, p. 276].

## Ордер в творчестве Джона Соуна

С самых первых шагов Соун проявил довольно широкий спектр интересов и возможностей — от достаточно точного следования классическим образцам (с полностью развитым и проявленным ордерам) до более абстрактной (и притом же — личной) манеры [9, p. 469].

Характер Соуна, самый склад его личности многое говорят о его творческом почерке. Сравнивая Соуна с Джоном Нэшем (1752–1835), выдающимся мастером стиля пикчуреск (Picturesque), Саммерсон приходит к выводу, что гений Соуна был «разделяющим и обособляющим» («departmental and particularizing»), в отличие от «всеобъемлющего и обобщающего» («comprehensive and generalizing») характера Нэша. В силу этого архитектура Соуна как бы пытается «вжаться сама в себя, пугливо ограничивая себя ею же очерченным пространством» [9, p. 472]. Однако именно этим особенностям — тяге к партикуляризму и в том числе артистической ревности к успехам и достижениям современников — Соун, по словам Саммерсона, обязан возникновением своего собственного, ни на что не похожего стиля [9, p. 488].

По словам исследователя творчества Джона Соуна Дороти Страуд, стиль архитектора может быть охарактеризован несколькими основными чертами. Самая типичная из них — купол, покоящийся на подпружных арках, которые в свою очередь опираются на столбы. Поверх купола может располагаться застекленный фонарь. Эта черта восходит к новаторской трактовке Джорджем Дансом интерьера Council Chamber в построенном им в 1777 году здании Гилдхолл (Guildhall). Однако, как указывает Страуд, интерпретация Соуном классических элементов не является дериватом стиля его учителя и носит оригинальный характер [8, p. 62].

Вторая особенность архитектуры Соуна, крестовый свод на столбах, также основывается на открытиях Данса (City Chamberlain's Court и бальная зала в Cranbury House). Надо отметить, что сам Данс позаимствовал эту идею из книги Пьетро Санти Бартоли (Pietro Santi Bartoli) *Gli Antichi Sepolchri*. Возможно, он же познакомил Соуна с первоисточником [8, p. 62].

Еще одна черта эстетики Соуна в английской искусствоведческой традиции носит наименование «tribune» и представляет собой круглое

в плане помещение, как правило, в центре здания, пронизывающие два этажа и завершающееся куполом. Таковая «трибуна» появилась в английской архитектуре еще до Соуна и может быть обнаружена в творчестве Ланселота Брауна и Генри Холланда (Benham Park, Carlton House) [8, p. 62].

Несмотря на прямые и неявные заимствования (что было свойственно искусству любой эпохи), манера Соуна, хоть и отталкивается от классических примеров, но все же тяготеет к «выворачиванию» их и переосмыслению в регистре значительно большей сложности и изобретательности [9, p. 469].

В обращении с ордерами Соун был не менее оригинален. Его решению ордерной декорации свойственно стремление к примитивизации или, если выразиться точнее, к поиску прототипических эквивалентов классических ордера. По мнению Дороти Страуд, подобная интенция является прямым продолжением развития теоретических открытий аббата Ложье [8, p. 63].

После 1790 года Соун начинает «очищать» ордер, сводя его к условному набору простых элементов. Вспоминая о хижине первобытного человека с ее четырьмя столбами, сделанными из стволов деревьев, Соун максимально упрощает колонны и пилястры дорического ордера, решая капитель в виде вырезанной сверху фуста ленты и заменяя триглыфы в антаблементе двумя поставленными вертикально кирпичами. Один из ранних примеров подобного «упрощения» ордера мы находим в сохранившихся чертежах одной из хозяйственных построек Namels Park [8, p. 63].

Поначалу эксперименты Соуна с ордерами не распространялись дальше парковых и хозяйственных построек: лоджий, конюшен или ворот (например, Cumberland Gate, Hyde Park). Однако в конечном итоге эти эксперименты отразились и в таких значительных и уважаемых постройках, как Далиджская картинная галерея (1811–1814).

Стремление исполнить ордер в более простых формах проявило себя и в работе Соуна по возведению зданий Банка Англии. Однако здесь это стремление получило, помимо прочего, чисто утилитарное обоснование (что хорошо сочеталось с теорией Ложье): функциональность офисного здания, его освещенность и огнестойкость оказывались в ряду требований первой важности, ставя эстетические резоны уже во вторую очередь [9, p. 470].

Среди ранних построек, где ордер дан в весьма схематизированном виде, можно указать Уимпол Холл (Wimpole Hall, 1790-е годы). Изящная гостиная (drawing room) этого особняка, украшенная куполом, рядами арок, люнет и непременно зеркалом, одета в плоский, как бы легко наклеенный на стену, словно бы это были обои, ордер, составленный из пилястр и антаблемента, лишённого фриза, но с сильно профилированным карнизом. Тип ордера условный. Поле фуста каждой пилястры занято филенкой (частый мотив у Соуна). На шейках пилястр — несложный узор. Карниз снабжен двумя рядами дентикул — нижним, крупным, и верхним — значительно мельче.

Здания Банка Англии, возведенные Соуном в 1790 годы, например Bank Stock Office, местами напоминают увеличенный вариант гостиной Уимпол Холла: те же купола, широкие, почти выпрямленные дуги сводов, покоящиеся на столбах, поверх которых наложены сильно каннелированные пилястры. По верху стены, в том числе по шейкам пилястр, словно смутная память о капители, тянется лента условного фриза, украшенного любимым орнаментом Соуна — меандром.

Верный духу эклектики, Соун не стреноживал своего вдохновения какими-либо концепциями, но, не скупясь, изобретал все новые решения для разных залов и офисов банка. Так, например, возникла одна из входных арок, явно тяготеющая к древнеримскому образцу — арке императора Константина — с полностью проявленным коринфским ордерам. О пристальном взгляде архитектора в прошлое свидетельствует и знаменитый Tivoli Corner, находящийся на углу здания банка и представляющий собой коринфский портик в виде полуротонды с высокими, расположенными в два ряда колоннами — прямая отсылка к храму Весты в Тиволи. Более поздние банковские постройки (Old Dividend Office, Colonial Office) вовсе избавлены от ордерной декорации. Лишенные вертикальных членений, арки здесь стремительно и упруго вырастают будто прямо из пола, что напоминает скорее о легкости готики [9, р. 491], нежели кодифицированную и тяготеющую к горизонтальности эстетику классицизма.

Здания Королевского госпиталя в Челси, которые можно отнести к среднему периоду творчества Соуна, исполнены в простой манере и также не содержат элементов ордера. По сей день сохранились

конюшни — прямоугольное в плане строение, плоский фасад которого составлен из трех перспективных порталов, рисунком напоминающих концентрические круги, расходящиеся по водной глади. Своей предельной четкостью и лаконизмом эти порталы вызывают ассоциации скорее с архитектурой грядущего двадцатого столетия, скажем, с экспериментами советских архитекторов-рационалистов (южный вестибюль станции метро «Красные ворота», архитектор Н.А. Ладовский, 1935).

Наиболее выдающийся памятник соуновского «примитивизма» — уже упоминавшаяся Далиджская галерея. Здание состоит из собственно картинной галереи, где впервые был применен в дальнейшем важный для подобного типа построек принцип непрямого (верхнего, за счет световых окон) освещения, а также мавзолея, где погребены основатели данного собрания картин.

Четкое, доведенное до геометрической простоты сегментирование фасада уникально для своего времени. Здание галереи, выполненное в кирпиче с вкраплением белого портлендского камня, без облицовки, представляет собой череду глухих арок (напоминающих пизанское Кампо-Санто), пустых простенков и ничем, кроме объема, не выделенных на фоне стены редких пилястр. Ордерный антаблемент представлен архитравом и плоским карнизом. Условные гладкие, напоминающие каменные блоки капители пилястр расположены на плоскости архитрава, тем самым подчеркивая эффект дробности, свойственный, как было указано, всей поверхности здания.

Мавзолей, в свою очередь, является, как утверждает Саммерсон, примитивизированной версией башен церкви Девы Марии в Мистли (Mistley), возведенной Робертом Адамом [9, р. 491]. Квадратные в плане, строгие по исполнению башни Адама снабжены, тем не менее, довольно прихотливой ордерной декорацией, напоминающей каркас кринолина на девичьей талии. Антаблемент сильно раскрепован. Фонари на башнях, как бы подчеркивая равенство на древние греко-римские образцы, воспроизводят афинский монумент Лисикрата, что было модно в то время (Соун обратился к этому памятнику, когда возводил церковь Св. Троицы в 1826–1827 годы). Сравнение решения Соуна с образчиком творчества Адама, его старшего современника, показывает, насколько далеко Соун продвинулся в трактовке классической архитектуры, от простого подражания и осторожного пере-

осмысления классики к формированию качественно иного подхода, кажется, более устремленного к грядущему, нежели вглядывающегося в минувшее.

Дом Джона Соуна (Линкольнс-Инн-Филдс, 12–14), на наш взгляд, может рассматриваться как максимальное воплощение творческих потенциалов архитектора, его программа и его кредо. Вместе с тем это изящное здание, выполненное как будто с улыбкой, своей легкой интонацией вполне может сойти за «музыкальную шутку» в духе венских классиков, как никто умевших сочетать серьезность и глубину с иронией и веселым смехом.

По сути, дом Соуна представляет собой архитектурную декорацию, надетую на плоскость серого кирпичного здания. Основной элемент декорации сильно выступает из плоскости стены. Белый, опрятный, как воротничок английского джентльмена, разделенный продольно на три секции, по количеству окон, в высоту он достигает третьего этажа четырехэтажного дома, к которому приделан в качестве фасада. Первый и второй этажи представляют собой ныне застекленные лоджии. Третий этаж — аттик.

Первый этаж здания не имеет ордера. Фасад второго этажа расчленен по вертикали «соуновскими» пилястрами. От антаблемента ясно прочитывается только чуть раскрепованный архитрав. Карниз же едва намечен. Тем не менее, благодаря частому чередованию выступающих деталей, отчетливо выявлена сегментация фасада, как и в Далиджской галерее являющаяся одной из эстетических доминант экстерьера.

Арочные окна второго этажа имеют балюстраду. Над окнами — лента орнамента (меандра). По краям здания — сдвоенные пилястры. Над ними поставлены идентичные женские статуи.

Пилястры аттика, в силу их максимальной упрощенности, больше напоминают лопатки. Вместо антаблемента они поддерживают таблички с прочерченным на них меандром. Атик завершается антефиксами в виде пальметт. По сторонам аттика, как бы в углублении, располагается основная стена здания. Окна здесь обрамлены пилястрами и сверху лентами с меандровым орнаментом, также выполненными из белого камня, что выделяет их на фоне кирпичной стены. Пилястры и ленты кажутся геометрической или картографической сеткой, наброшенной поверх фасада.

Четвертый этаж не имеет выступающих частей, за исключением плоских белых пилястр. От третьего этажа он отделен широкой горизонтальной тягой, также из белого камня. Сверху здание украшено балюстрадой с антефиксами.

Для полноты картины первый и второй этажи снабжены фрагментами средневековых колонн, размещенных в простенках между окнами на возвышении в половину высоты окна. Фрагменты эти представляют собой навершие фуста, приплюснутую капитель и карниз — вместо целого антаблемента. Однако это не стуксовая декорация, а подлинные остатки колонн Вестминстерского холла. Не имея никакой функциональной нагрузки, они как бы парят в пространстве; в то же время ясно читается их эстетическое, точнее сказать, антикизирующее значение. Эти артефакты седой старины призваны явить взору благородство руины, что, в свою очередь, напоминало современникам Соуна о нетленности его творческого гения. Не случайно одно из самых известных изображений Банка Англии, выполненное Дж. Ганди по заказу Соуна, представляет это сооружение подобно развалинам римских дворцов и храмов. С другой стороны, остатки колонн, помещенные на современном гладком фасаде, по задумке зодчего, должны были предвосхитить то, с чем посетителю (дома, а затем — музея) предстояло встретиться внутри — многочисленные антики, которыми Соун заполнил свой герметичный быт.

Подобные причудливые детали и их сочетания способствуют тому, что, восходя снизу вверх (вертикальность здания и обилие вертикальных элементов содействует этому движению ввысь), от этажа к этажу, ордерная декорация постепенно дематериализуется, облегчая здание, почти растворяя его верхние части в воздухе (или тумане) Лондона.

За фасадом дома Соуна читается философия его автора, утверждающая превосходство плоскости над объемом, функциональности над красотой, индивидуального подхода над традицией, настоящего (и будущего) над прошедшим...

## Заключение

В отличие от неоклассики середины XVIII века, еще прочно связанной с ренессансным и барочным наследием, классическое искусство Соуна — порождение совсем иной эпохи, иных настроений и взглядов. Разработав свою собственную, сильно упрощенную, версию ордера (мы посмотрели примеры работы мастера с дорическим и коринфским ордерами), Соун будто бы разъял на основные части классическую грамматику, а затем, очистив от лишнего (далеко не всегда руководствуясь критерием функциональности), собрал на новый лад.

Критики часто пеняли архитектору на то, что он ищет и добивается оригинальности любой ценой. Хотя Соун как раз в каждом случае и для всякого высказывания прежде всего искал прецедент в прошлом.

Джиллиан Дарли видит в Соуне романтика, по ее определению, «случайного» или «неожиданного» («accidental romantic»), чьи художественные устремления оказались результатом серьезного внутреннего разлада, как сказал бы Цвейг, борьбы с демоном. Чрезмерный партикуляризм и рафинированность его стиля, таким образом, понимаются как попытка подавить внутреннюю неуверенность, подозрительность (Саммерсон говорит о паранойе [9, p. vii]), а также обуздать дурной нрав и часто иррациональное поведение.

Как бы то ни было, новаторская манера Соуна, в которой неоклассицизм на английской почве был доведен до предельной границы, позволяет видеть в нем, наравне с его французскими современниками Булле и Леду, провозвестника, пусть и более осторожного и «домашнего», новых стилей, время расцвета которых наступит много после, уже в XX столетии.

## Список литературы:

- 1 Кидсон П., Мюррей П., Томпсон П. История английской архитектуры / Пер. с англ. Л.А. Игоревского. М.: Центрполиграф, 2003. 382 с.
- 2 Молок Н.Ю. Джон Соун и архитектурные идеи европейского неоклассицизма: Автореферат диссертации на соискание степени кандидата искусствоведения: 17.00.04. М., 1997. 24 с.
- 3 Bergdoll B. *European Architecture, 1750–1890*. Oxford: Oxford University Press, 2000. 336 p.
- 4 Bradley S., Pevsner N. *London 1: The City of London*. New Haven: Yale University Press, 1997. 704 p.
- 5 Darley G. *John Soane: An Accidental Romantic*. New Haven: Yale University Press, 1999. 368 p.
- 6 Pevsner N. *An Outline of European Architecture*. London: Penguin Books, 1970. 496 p.
- 7 Richardson M., Stevens M.A. *John Soane, Architect: Master of Light and Space*. London: The Royal Academy of Arts, 1999. 298 p.
- 8 Stroud D. *Sir John Soane, Architect*. London: Faber and Faber, 1984. 300 p.
- 9 Summerson J. *Architecture in Britain, 1530–1830*. Harmondsworth: Penguin Books, 1977. 376 p.
- 10 Summerson J. *Georgian London*. New York: Charles Scribner's Sons, 1946. 382 p.

## References:

- 1 Kidson P., Murray P., Thompson P. *Istoriya angliyskoy arkhitektury* [A History of English Architecture]. Moscow, Tsentrpoligraph Publ., 2003. 328 p. (In Russ.)
- 2 Molok N.Yu. *Dzhon Sou n i arhitekturnye idei evropejskogo neoklassitsizma* [John Soane and the Architectural Ideas of European Neoclassicism], avtoreferat dissertacii na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Abstract of PhD Thesis in Art History], 17.00.04. Moscow, 1997. 24 p. (In Russ.)
- 3 Bergdoll B. *European Architecture, 1750–1890*. Oxford, Oxford University Press, 2000. 336 p.
- 4 Bradley S., Pevsner N. *London 1: The City of London*. New Haven, Yale University Press, 1997. 704 p.
- 5 Darley G. *John Soane: An Accidental Romantic*. New Haven, Yale University Press, 1999. 368 p.
- 6 Pevsner N. *An Outline of European Architecture*. London, Penguin Books, 1970. 496 p.
- 7 Richardson M., Stevens M.A. *John Soane, Architect: Master of Light and Space*. London, The Royal Academy of Arts, 1999. 298 p.
- 8 Stroud D. *Sir John Soane, Architect*. London, Faber and Faber, 1984, 300 p.
- 9 Summerson J. *Architecture in Britain, 1530–1830*. Harmondsworth, Penguin Books, 1977. 376 p.
- 10 Summerson J. *Georgian London*. New York, Charles Scribner's Sons, 1946. 382 p.