Значение символов и образов античной культуры в гипотезе И. Джонса (1573 - 1652) о происхождении Стоунхенджа

**Человек:** Предметом исследования статьи выступает проблема репрезентации символов и образов античной культуры в творчестве одного из наиболее значимых английских архитекторов и сценографов Иниго Джонса (1573 - 1652). Античное влияние интерпретируется не только в рамках формирования творческого метода И. Джонса, характеризующегося эклектическим взаимодействием двух разнонаправленных стилей – барокко и палладианства. Отдельным вопросом, подлежащим рассмотрению, является феномен осознанно конструируемого в его произведениях уровня символических смыслов, в котором образы античной культуры используются для трансляции государственной и властной концепции стюартовской Британии начала XVII в. Гипотеза И. Джонса о происхождении Стоунхенджа, рассматриваемая в статье, являет тому яркий пример. Методология исследования включает в себя описательную характеристику архитектурного и сценографического методов И. Джонса, историографический обзор исследовательской литературы, посвященной рассматриваемой теме, а также анализ текста трактата И. Джонса, посвященного проблеме происхождения Стоунхенджа. Научная новизна данной темы обусловлена малоисследованностью гипотезы И. Джонса о Стоунхендже в контексте аллегорической репрезентации властного мифа Стюартов. Выводы, формулируемые в статье, раскрывают малоизвестные аспекты символизации античной культуры в произведениях И. Джонса, а также значение этой гипотезы в рамках реализуемой в творчестве Джонса стратегии формирования образа государства и монарха.

**Key words:** Иниго Джонс, английская архитектура, палладианство, барокко, Банкетный зал Уайтхолла, витрувианские принципы архитектуры, династия Стюартов, Римская Британия, Стоунхендж, кельтская культура

=================================

**FastText\_KMeans\_Clean:** Вся сцена была оформлена как имитация морского грота. В целом декорации к данным маскам характеризовались динамичностью и установкой на подвижное взаимодействие частей композиции как единого гармоничного целого, что отличалось от традиции статичных перспективных декораций театра итальянского классицизма. Так, Иниго Джонс опровергает теорию Эдмунда Болтона, выдвинутую в начале 1620-х годов, которая сводится к предположению о том, что Стоунхендж был установлен как надробие Боудикки, предводительницы британского племени иценов, возглавившей восстание против римлян в 61 г. н.э. Эту теорию Джонс отбрасывает, мотивируя это недостаточным развитием в кельтской культуре каменного строительства. Совмещая тосканские колонны с коринфскими при реконструкции собора св. Павла, Джонс примиряет эти две смысловые интенции, обращаясь к осознанно формируемому им образу Джеймса I как царя Соломона, гаранта межконфессионального и внутриполитического согласия Британии. Таким образом, Стоунхендж в его интерпретации должен быть римским не только потому, что этот проект выходит за рамки технологических возможностей и не согласуется с культурным этосом древних племен, населявших территорию Британии, но и в силу его трактовки как выделенного из природы артефакта, предмета искусства. Концепция римского святилища, возведенного в рамках античного культа бога неба, общий вид конструкции, ее концентрическая направленность к алтарному камню перекликаются с часто встречающимся в работах Джонса изображением короля, сидящего в центре круга римских колонн.

**Key words part:** 0.5714285714285714

=================================

**FastText\_KMeans\_Raw/:** Банкетный зал, построенный Джонсом в 1619-1622 г.г. в рамках дворцового комплекса Уайтхолл, характеризуется некоторыми исследователями как своего рода "энигма" [3] творческого наследия Джонса, прежде всего в силу его эклектичного облика, тесного замысловатых барочных элементов декора и традиционно витрувианских архитектурных идеалов. Но эти события вполне явно отразили намерения Джеймса воплощать во внутренней и внешней политике идею имперского единения, межконфессионального и межэтнического. Так, Иниго Джонс опровергает теорию Эдмунда Болтона, выдвинутую в начале 1620-х годов, которая сводится к предположению о том, что Стоунхендж был установлен как надробие Боудикки, предводительницы британского племени иценов, возглавившей восстание против римлян в 61 г. н.э. Эту теорию Джонс отбрасывает, мотивируя это недостаточным развитием в кельтской культуре каменного строительства. Таким образом, Стоунхендж в его интерпретации должен быть римским не только потому, что этот проект выходит за рамки технологических возможностей и не согласуется с культурным этосом древних племен, населявших территорию Британии, но и в силу его трактовки как выделенного из природы артефакта, предмета искусства.

**Key words part:** 0.7142857142857143

=================================

**FastText\_PageRank\_Clean/:** Статичные перспективные декорации, характерные для классицистского театра, Джонс сочетал со сценическими эффектами барочного театра. Вся сцена была оформлена как имитация морского грота. Для адекватного восприятия подлинного значения архитектурного дизайна этого здания необходимо учитывать социально-политический контекст возведения Банкетного Зала. Законопроект, сформулированный в форме пяти статей, не прошел утверждения Генеральной ассамблеи, созванной из числа представителей шотландского духовенства. В 1655 году был опубликован тракт "Стоунхедж восстановленный". Арка "Лондиниум" на Ферч-стрит, изображавшая древнеримский прародителя Лондона, была увенчана высказыванием Марциала "Par domus haec Coelo sed minor est domino". Во внешнюю окружность кромлеха он вписывает четыре равносторонних треугольника, образующих внутренний ярус в виде шестигранника. Гипотеза Джонса вызвала довольно резкую критику.

**Key words part:** 0.42857142857142855

=================================

**FastText\_PageRank\_Raw/:** Статичные перспективные декорации, характерные для классицистского театра, Джонс сочетал со сценическими эффектами барочного театра. Вся сцена была оформлена как имитация морского грота. Для адекватного восприятия подлинного значения архитектурного дизайна этого здания необходимо учитывать социально-политический контекст возведения Банкетного Зала. Законопроект, сформулированный в форме пяти статей, не прошел утверждения Генеральной ассамблеи, созванной из числа представителей шотландского духовенства. В 1655 году был опубликован тракт "Стоунхедж восстановленный". Арка "Лондиниум" на Ферч-стрит, изображавшая древнеримский прародителя Лондона, была увенчана высказыванием Марциала "Par domus haec Coelo sed minor est domino". Во внешнюю окружность кромлеха он вписывает четыре равносторонних треугольника, образующих внутренний ярус в виде шестигранника. Гипотеза Джонса вызвала довольно резкую критику.

**Key words part:** 0.42857142857142855

=================================

**Mixed\_ML\_TR/:** Техника перспективных декораций рождается в живописной технике Д. Браманте и Б. Перуцци, воспроизводивших одно место действия для всех спектаклей определённого жанра: трагедии, комедии или пасторали. Банкетный зал, построенный Джонсом в 1619-1622 г.г. в рамках дворцового комплекса Уайтхолл, характеризуется некоторыми исследователями как своего рода "энигма" [3] творческого наследия Джонса, прежде всего в силу его эклектичного облика, тесного замысловатых барочных элементов декора и традиционно витрувианских архитектурных идеалов. Исследования Джонса по этому вопросу начались еще в 1621 году, когда по приказу короля Джеймса I Джонс готовил отчет о Стоунхедже. Джонс подчеркивает, что принципы строгой симметрии, намеренной выделенности сооружения из природного ландшафта, реализованные в конструкции Стоунхенджа, абсолютно чужды культуре кельтских народностей, населявших эту местность. Арка "Лондиниум" на Ферч-стрит, изображавшая древнеримский прародителя Лондона, была увенчана высказыванием Марциала "Par domus haec Coelo sed minor est domino". Форма созвездия Северная Корона, увековеченного в древнегреческой мифологии и на тот момент уже хорошо изученного, соответствовало, по мысли Джонса, форме сооружения. Таким образом, трактат о Стоунхендже становится для Джонса еще одной возможностью акцентировать внимание на мифе об античном происхождении власти короля. Одним из самых категоричных противников Джонса был философ и врач короля Карла I Уолтер Чарлтон, который собственную опубликовал работу, посвященную вопросу о происхождении Стоунхенджа "Chorea Gigantum" в 1665 году.

**Key words part:** 0.6071428571428571

=================================

**MultiLingual\_KMeans/:** Техника перспективных декораций рождается в живописной технике Д. Браманте и Б. Перуцци, воспроизводивших одно место действия для всех спектаклей определённого жанра: трагедии, комедии или пасторали. Банкетный зал, построенный Джонсом в 1619-1622 г.г. в рамках дворцового комплекса Уайтхолл, характеризуется некоторыми исследователями как своего рода "энигма" [3] творческого наследия Джонса, прежде всего в силу его эклектичного облика, тесного замысловатых барочных элементов декора и традиционно витрувианских архитектурных идеалов. Джонс подчеркивает, что принципы строгой симметрии, намеренной выделенности сооружения из природного ландшафта, реализованные в конструкции Стоунхенджа, абсолютно чужды культуре кельтских народностей, населявших эту местность. Арка "Лондиниум" на Ферч-стрит, изображавшая древнеримский прародителя Лондона, была увенчана высказыванием Марциала "Par domus haec Coelo sed minor est domino". Форма созвездия Северная Корона, увековеченного в древнегреческой мифологии и на тот момент уже хорошо изученного, соответствовало, по мысли Джонса, форме сооружения.

**Key words part:** 0.6071428571428571

=================================

**Multilingual\_PageRank/:** Вся сцена была оформлена как имитация морского грота. Переговоры, длившиеся несколько лет и увенчавшиеся поездкой принца Чарльза и герцога Бекингема в Мадрид в 1621 г., в итоге не привели к заключению брака. Законопроект, сформулированный в форме пяти статей, не прошел утверждения Генеральной ассамблеи, созванной из числа представителей шотландского духовенства. Несмотря на то, что реформу не удалось претворить в жизнь, эта идея не оставляла Джеймса I до конца правления. Основные дисциплины и области науки, с которыми должен быть знаком архитектор в витрувианском понимании – чертежное мастерство, геометрия, арифметика, оптика и физика, история и философия – не были знакомы этим народностям. Близость друидов природе определяла и созерцательный уклад их жизни "без порядка и искусства". Во внешнюю окружность кромлеха он вписывает четыре равносторонних треугольника, образующих внутренний ярус в виде шестигранника. Гипотеза Джонса вызвала довольно резкую критику.

**Key words part:** 0.3928571428571429

=================================

**RuBERT\_KMeans\_Without\_ST/:** Вся сцена была оформлена как имитация морского грота. Так, потолочные плафоны внутреннего помещения Банкетинг-хауса, выполненные Рубенсом и являющиеся главной достопримечательностью, символизируют идею британского государства - союза между персонифицированными образами Англии и Шотландии. Совмещая тосканские колонны с коринфскими при реконструкции собора св. Павла, Джонс примиряет эти две смысловые интенции, обращаясь к осознанно формируемому им образу Джеймса I как царя Соломона, гаранта межконфессионального и внутриполитического согласия Британии. Одним из самых категоричных противников Джонса был философ и врач короля Карла I Уолтер Чарлтон, который собственную опубликовал работу, посвященную вопросу о происхождении Стоунхенджа "Chorea Gigantum" в 1665 году.

**Key words part:** 0.3928571428571429

=================================

**RuBERT\_KMeans\_With\_ST/:** Техника перспективных декораций рождается в живописной технике Д. Браманте и Б. Перуцци, воспроизводивших одно место действия для всех спектаклей определённого жанра: трагедии, комедии или пасторали. Так, потолочные плафоны внутреннего помещения Банкетинг-хауса, выполненные Рубенсом и являющиеся главной достопримечательностью, символизируют идею британского государства - союза между персонифицированными образами Англии и Шотландии. Так, Иниго Джонс опровергает теорию Эдмунда Болтона, выдвинутую в начале 1620-х годов, которая сводится к предположению о том, что Стоунхендж был установлен как надробие Боудикки, предводительницы британского племени иценов, возглавившей восстание против римлян в 61 г. н.э. Эту теорию Джонс отбрасывает, мотивируя это недостаточным развитием в кельтской культуре каменного строительства. Совмещая тосканские колонны с коринфскими при реконструкции собора св. Павла, Джонс примиряет эти две смысловые интенции, обращаясь к осознанно формируемому им образу Джеймса I как царя Соломона, гаранта межконфессионального и внутриполитического согласия Британии.

**Key words part:** 0.5357142857142857

=================================

**RUBERT\_page\_rank\_Without\_ST/:** Бен Джонсон запечатлел именно такой образ архитектора в своих воспоминаниях. Неудивительно, что они цитировались Джонсом на латыни с переводом на английский язык. Для Джонса останки Стоунхенджа указывали на изначально геометрически пропорциональный и гармоничный вид, упорядоченную структуру. Именно поэтому римское прошлое Британии так интересовало Джонса. Гипотеза Джонса вызвала довольно резкую критику.

**Key words part:** 0.4642857142857143

=================================

**RUBERT\_page\_rank\_With\_ST/:** Включая в себя некоторые элементы классицизма, иллюзионистическая техника сценографии Джонса явно апеллирует к барочному стилю. В 1655 году был опубликован тракт "Стоунхедж восстановленный". Основные дисциплины и области науки, с которыми должен быть знаком архитектор в витрувианском понимании – чертежное мастерство, геометрия, арифметика, оптика и физика, история и философия – не были знакомы этим народностям. Форма созвездия Северная Корона, увековеченного в древнегреческой мифологии и на тот момент уже хорошо изученного, соответствовало, по мысли Джонса, форме сооружения. Гипотеза Джонса вызвала довольно резкую критику.

**Key words part:** 0.3928571428571429

=================================

**RUSBERT\_KMeans\_Without\_ST/:** Таким образом, в число ключевых задач Иниго Джонса, как придворного архитектора, входила реализация в формах пространственного искусства перекликающейся с идеей межконфессионального единения концепции мира как достижения всеобщей гармонии и справедливости. Основные дисциплины и области науки, с которыми должен быть знаком архитектор в витрувианском понимании – чертежное мастерство, геометрия, арифметика, оптика и физика, история и философия – не были знакомы этим народностям. Совмещая тосканские колонны с коринфскими при реконструкции собора св. Павла, Джонс примиряет эти две смысловые интенции, обращаясь к осознанно формируемому им образу Джеймса I как царя Соломона, гаранта межконфессионального и внутриполитического согласия Британии. Таким образом, Стоунхендж в его интерпретации должен быть римским не только потому, что этот проект выходит за рамки технологических возможностей и не согласуется с культурным этосом древних племен, населявших территорию Британии, но и в силу его трактовки как выделенного из природы артефакта, предмета искусства.

**Key words part:** 0.5357142857142857

=================================

**RUSBERT\_KMeans\_With\_ST/:** Другой пример подобной репрезентации королевской власти, символизации имперских амбиций - разработанная Джонсом по поручению Карла I теория о римском происхождении Стоунхенджа, являющаяся столь же ярким свидетельством его симпатий к палладианской архитектуре. Основные дисциплины и области науки, с которыми должен быть знаком архитектор в витрувианском понимании – чертежное мастерство, геометрия, арифметика, оптика и физика, история и философия – не были знакомы этим народностям. Учитывая семиотическую многослойность пространства театральной сцены той эпохи, где каждый элемент был встроен в аллегорический метасюжет действа, это сходство, очевидно, далеко не случайно. Таким образом, трактат о Стоунхендже становится для Джонса еще одной возможностью акцентировать внимание на мифе об античном происхождении власти короля.

**Key words part:** 0.5

=================================

**RUSBERT\_page\_rank\_Without\_ST/:** Законопроект, сформулированный в форме пяти статей, не прошел утверждения Генеральной ассамблеи, созванной из числа представителей шотландского духовенства. Джонс подчеркивает, что принципы строгой симметрии, намеренной выделенности сооружения из природного ландшафта, реализованные в конструкции Стоунхенджа, абсолютно чужды культуре кельтских народностей, населявших эту местность. Близость друидов природе определяла и созерцательный уклад их жизни "без порядка и искусства". Именно поэтому римское прошлое Британии так интересовало Джонса. Гипотеза Джонса вызвала довольно резкую критику.

**Key words part:** 0.5357142857142857

=================================

**RUSBERT\_page\_rank\_With\_ST/:** Прежде всего, это нашло выражение в выполнении статичных перспективных декораций. Эти идеи были реализованы Джонсом и вполне осознанно облечены в визуально-символическую форму. Близость друидов природе определяла и созерцательный уклад их жизни "без порядка и искусства". При этом ассоциации бога Урана с образом Джеймса I совершенно не случайны. Гипотеза Джонса вызвала довольно резкую критику.

**Key words part:** 0.35714285714285715

=================================

**Simple\_PageRank/:** В то время, как верхний ярус здания, более "барочный" в своем исполнении, украшенный фризом гирлянд, более изящными ионическими капителями, можно рассматривать как визуальные символы католицизма, минималистские элементы отделки нижнего этажа – рустованная облицовка стен, простое оформление пилястров – являются скорее символической репрезентацией духовных ценностей протестантизма. Черпая представления об античных идеалах красоты прежде всего благодаря знакомству с трудами представителей Итальянского Ренессанса, Джонс заимствует у Леона Батиста Альберти определение красоты как полной гармонии и пропорционального соответствия каждой части произведения искусства друг другу, когда уже ничего не может быть добавлено, удалено или изменено без нанесения ущерба единому и целостному образу. Вопрос об авторстве Джонса, возникший отчасти и в силу того, что трактат был опубликован через три года после смерти самого Джонса его ассистентом и наиболее известным учеником, Джоном Уэббом, отчасти основывается на традиционном представлении о Джонсе как о придворном архитекторе и сценографе, постановщике развлекательных представлений для знати и мастере визуальных эффектов. Представляя римский архитектурный идеал как нечто, имманентно отделенное от природы, отличное от нее, и кельтский этос как проявляющуюся в бытовой культуре первобытную дикость, неразрывную связь с хтоническими силами природы, Иниго Джонс формулирует аргумент в пользу собственной теории происхождения Стоунхенджа. Другая теория происхождения Стоунхенджа, определявшая его как монумент, возведенный Амвросием Аврелианом в память о погибших в сражении с саксами британских военачальников, также опровергается Джонсом. Таким образом, Стоунхендж в его интерпретации должен быть римским не только потому, что этот проект выходит за рамки технологических возможностей и не согласуется с культурным этосом древних племен, населявших территорию Британии, но и в силу его трактовки как выделенного из природы артефакта, предмета искусства.

**Key words part:** 0.5714285714285714

=================================

**TextRank/:** Первая маска, поставленная Иниго Джонсом на текст Бена Джонсона в 1604 г. по заказу супруги Джеймса I, королевы Анны – "Маска темноты" - представляла собой аллегорическое обозначение государственного статуса Британии и прославление ее короля. Другой пример подобной репрезентации королевской власти, символизации имперских амбиций - разработанная Джонсом по поручению Карла I теория о римском происхождении Стоунхенджа, являющаяся столь же ярким свидетельством его симпатий к палладианской архитектуре. Исследования Джонса по этому вопросу начались еще в 1621 году, когда по приказу короля Джеймса I Джонс готовил отчет о Стоунхедже. Концепция римского святилища, возведенного в рамках античного культа бога неба, общий вид конструкции, ее концентрическая направленность к алтарному камню перекликаются с часто встречающимся в работах Джонса изображением короля, сидящего в центре круга римских колонн. Таким образом, трактат о Стоунхендже становится для Джонса еще одной возможностью акцентировать внимание на мифе об античном происхождении власти короля. Одним из самых категоричных противников Джонса был философ и врач короля Карла I Уолтер Чарлтон, который собственную опубликовал работу, посвященную вопросу о происхождении Стоунхенджа "Chorea Gigantum" в 1665 году.

**Key words part:** 0.5357142857142857

=================================

**TF-IDF\_KMeans/:** Статичные перспективные декорации, характерные для классицистского театра, Джонс сочетал со сценическими эффектами барочного театра. Таким образом, в число ключевых задач Иниго Джонса, как придворного архитектора, входила реализация в формах пространственного искусства перекликающейся с идеей межконфессионального единения концепции мира как достижения всеобщей гармонии и справедливости. Исследования Джонса по этому вопросу начались еще в 1621 году, когда по приказу короля Джеймса I Джонс готовил отчет о Стоунхедже. Обращаясь к сохранившимся историческим свидетельствам об Амвросии Аврелиане, Джонс доказывает, что о том, что этот бриттский военачальник не мог иметь отношения к возведению Стоунхенджа, и, кроме того, Стоунхендж не мог являться его могилой. Не случайно король на плафонах банкетного дома изображен в окружении как коринфских, так и тосканских колонн. Таким образом, Стоунхендж в его интерпретации должен быть римским не только потому, что этот проект выходит за рамки технологических возможностей и не согласуется с культурным этосом древних племен, населявших территорию Британии, но и в силу его трактовки как выделенного из природы артефакта, предмета искусства. Полемика Чарлтона и Уэбба, которая велась довольно долгое время, не привела к окончательным выводам и не закрыла путь для дальнейших исследований и обсуждений.

**Key words part:** 0.5357142857142857

=================================

**Текст:** Джонс же считается первым архитектором, привнесшим конструктивные особенности итальянского театра на английскую сцену. Прежде всего, это нашло выражение в выполнении статичных перспективных декораций. Техника перспективных декораций рождается в живописной технике Д. Браманте и Б. Перуцци, воспроизводивших одно место действия для всех спектаклей определённого жанра: трагедии, комедии или пасторали. Статичные перспективные декорации, характерные для классицистского театра, Джонс сочетал со сценическими эффектами барочного театра. Включая в себя некоторые элементы классицизма, иллюзионистическая техника сценографии Джонса явно апеллирует к барочному стилю.. Первая маска, поставленная Иниго Джонсом на текст Бена Джонсона в 1604 г. по заказу супруги Джеймса I, королевы Анны – «Маска темноты» - представляла собой аллегорическое обозначение государственного статуса Британии и прославление ее короля. Жанровый подход, распространенный в английском театре эпохи Возрождения, в сильнейшей степени аффилированном средневековой традицией мистерий, прежде всего моралите, как нельзя лучше подходил для решения этой задачи. Именно в этой постановке формируются специфические приемы конструирования декораций и сценографии, характерные для Джонса в последующие периоды творчества. Прославление Британии, символически представленной в качестве самой прекрасной страны - богиней, и ее короля, подобного солнцу, являющегося непосредственным источником божественной благодати и красоты, облеченного способностью наделять этими атрибутами окружающих, служило вполне очевидным целям институализации и обоснования правомочности королевской власти. Бен Джонсон подробно описывает декорации, созданные Джонсом для этой маски: рисованный задник, изображавший основное место действия имитация моря при помощи развевающегося и колышущегося текстильного полотна, расположенные в полотне шесть тритонов, которых играли актеры. Вся сцена была оформлена как имитация морского грота. В целом декорации к данным маскам характеризовались динамичностью и установкой на подвижное взаимодействие частей композиции как единого гармоничного целого, что отличалось от традиции статичных перспективных декораций театра итальянского классицизма. Эта и последующие маски, «Маска красоты» и «Маска королевы», написанные и поставленные при непосредственном участии королевы Анны, также изобиловали античными культурными символами и образами. По свидетельству Бена Джонсона, для оформления нижнего яруса декораций Джонс отобрал скульптурные изображения Гомера, Вергилия и Лукана, знаменовавшими собой определенные вехи греко-римской культуры. Таким образом, античная символика интегрирована в общий, барочный стиль декораций.. Банкетный зал, построенный Джонсом в 1619-1622 г.г. в рамках дворцового комплекса Уайтхолл, характеризуется некоторыми исследователями как своего рода «энигма» [3] творческого наследия Джонса, прежде всего в силу его эклектичного облика, тесного замысловатых барочных элементов декора и традиционно витрувианских архитектурных идеалов. Для адекватного восприятия подлинного значения архитектурного дизайна этого здания необходимо учитывать социально-политический контекст возведения Банкетного Зала. Состоявшаяся в 1614 помолвка принца Чарльза с испанской инфантой открывала перспективы к дальнейшему укреплению связей с этим католическим государством. Это союз, которому активно содействовала Анна Датская, перешедшая в католичество предположительно с 1614 года, означал необходимость продемонстрировать толерантность по отношению к католической церкви. Переговоры, длившиеся несколько лет и увенчавшиеся поездкой принца Чарльза и герцога Бекингема в Мадрид в 1621 г., в итоге не привели к заключению брака. Но эти события вполне явно отразили намерения Джеймса воплощать во внутренней и внешней политике идею имперского единения, межконфессионального и межэтнического. Еще до этого, в 1617 г., Джеймс I предпринял попытки начала религиозной реформы в Англии, а именно унификации англиканской епископальной и пресвитарианской церквей, которое фактически предполагало включение в пресвитерианское богослужение элементов англиканской литургии. Законопроект, сформулированный в форме пяти статей, не прошел утверждения Генеральной ассамблеи, созванной из числа представителей шотландского духовенства. Несмотря на то, что реформу не удалось претворить в жизнь, эта идея не оставляла Джеймса I до конца правления. Юнионистские амбиции Джеймса I касались не только религиозной сферы, но и внутренней, межнациональной политики. К проявлениям тенденций экстенсивного освоения и имперского «собирания» территорий можно отнести и колониализацию Северной Америки, начавшуюся при Джеймсе I, и предпринятую в 1616 г. экспедицию Уолтера Рели в Южную Америку в поисках месторождений золота. Таким образом, в число ключевых задач Иниго Джонса, как придворного архитектора, входила реализация в формах пространственного искусства перекликающейся с идеей межконфессионального единения концепции мира как достижения всеобщей гармонии и справедливости. Эти идеи были реализованы Джонсом и вполне осознанно облечены в визуально-символическую форму. Так, потолочные плафоны внутреннего помещения Банкетинг-хауса, выполненные Рубенсом и являющиеся главной достопримечательностью, символизируют идею британского государства - союза между персонифицированными образами Англии и Шотландии. Эклектичный вид внешнего декора Бакетинг-хаус также необходимо рассматривать в ключе идеи межконфессионального и внутригосударственного единения Британии. В то время, как верхний ярус здания, более «барочный» в своем исполнении, украшенный фризом гирлянд, более изящными ионическими капителями, можно рассматривать как визуальные символы католицизма, минималистские элементы отделки нижнего этажа – рустованная облицовка стен, простое оформление пилястров – являются скорее символической репрезентацией духовных ценностей протестантизма.. Черпая представления об античных идеалах красоты прежде всего благодаря знакомству с трудами представителей Итальянского Ренессанса, Джонс заимствует у Леона Батиста Альберти определение красоты как полной гармонии и пропорционального соответствия каждой части произведения искусства друг другу, когда уже ничего не может быть добавлено, удалено или изменено без нанесения ущерба единому и целостному образу. С этой идеей перекликается и аретологическая концепция «золотой середины» этики Аристотеля, воспринятая Джонсом с большим интересом. В «Никомаховой этике» Аристотель представляет добродетель как умеренное обладание каким-либо качеством, середину между двумя крайностями – избытком и недостатком, в равной степени являющимися пороком. По мнению ряда авторов, именно эти идеи могли лечь в основу архитектурной концепции Банкетного зала, сочетающей в себе разностилевые элементы внешней отделки.. Другой пример подобной репрезентации королевской власти, символизации имперских амбиций - разработанная Джонсом по поручению Карла I теория о римском происхождении Стоунхенджа, являющаяся столь же ярким свидетельством его симпатий к палладианской архитектуре. Исследования Джонса по этому вопросу начались еще в 1621 году, когда по приказу короля Джеймса I Джонс готовил отчет о Стоунхедже. В 1655 году был опубликован тракт «Стоунхедж восстановленный». Вопрос об авторстве Джонса, возникший отчасти и в силу того, что трактат был опубликован через три года после смерти самого Джонса его ассистентом и наиболее известным учеником, Джоном Уэббом, отчасти основывается на традиционном представлении о Джонсе как о придворном архитекторе и сценографе, постановщике развлекательных представлений для знати и мастере визуальных эффектов. Бен Джонсон запечатлел именно такой образ архитектора в своих воспоминаниях. Ввиду того, что трактат обнаруживает недюжинную эрудированность автора и изобилует ссылками на множество исторических и философских трактатов – «Записки о галльской войне» Цезаря, «Естественную историю» Плиния Старшего, «Географию» Страбона, «Историю» Диодора Сицилийского, «Римскую историю» Аммиана Мацеллина, «Историю Англии» Полидора Вергилия и т.д. Цитаты из трудов античных мыслителей приводятся на латыни с переводом на анлийский. Это в первую очередь объясняется тем, что некоторые из цитируемых были доступны только на латыни (трактаты Бернардино Бальди, Уиильяма Мэлмсбериийского, амого Витрувия). Неудивительно, что они цитировались Джонсом на латыни с переводом на английский язык. [2]. Свою гипотезу о том, что Стоунхендж является останками римского храма, Джонс формулирует далеко не сразу. Первая часть трактата посвящена последовательному рассмотрению и аргументированной критике всех наиболее известных теорий происхождения Стоунхенджа. Так, Иниго Джонс опровергает теорию Эдмунда Болтона, выдвинутую в начале 1620-х годов, которая сводится к предположению о том, что Стоунхендж был установлен как надробие Боудикки, предводительницы британского племени иценов, возглавившей восстание против римлян в 61 г. н.э. Эту теорию Джонс отбрасывает, мотивируя это недостаточным развитием в кельтской культуре каменного строительства. В первой части трактата Джонс стремится доказать, что методы строительства, распространенные в британских племенах, исконно населявших территорию острова и неразрывно связанные с их культурными обычаями и обустройством быта, никак не соответствовали витрувианскому архитектурному канону. Анимистические культы деревьев и рощ, отражающие неразрывную связь человека с природой, концентрация любых видов специального знания в узкой прослойке жреческого сословия друидов и длительное отсутствие письменности – огамическое письмо начало использоваться в кельтской культуре лишь с начала IV в. – все это Джонс перечисляет как предпосылки, обуславливающие практически полное отсутствие в кельтской культуре каменного строительства.. Высказанную в работе 1586 года Уильяма Кэмдена «Британия» гипотезу о том, что Стоунхендж не связан своим происхождением с магией Мерлина, а являлся святилищем друидов, возведенным в рамках языческого культа, также опровергается Джонсом. Основные дисциплины и области науки, с которыми должен быть знаком архитектор в витрувианском понимании – чертежное мастерство, геометрия, арифметика, оптика и физика, история и философия – не были знакомы этим народностям. Джонс подчеркивает, что принципы строгой симметрии, намеренной выделенности сооружения из природного ландшафта, реализованные в конструкции Стоунхенджа, абсолютно чужды культуре кельтских народностей, населявших эту местность. Близость друидов природе определяла и созерцательный уклад их жизни «без порядка и искусства». Представляя римский архитектурный идеал как нечто, имманентно отделенное от природы, отличное от нее, и кельтский этос как проявляющуюся в бытовой культуре первобытную дикость, неразрывную связь с хтоническими силами природы, Иниго Джонс формулирует аргумент в пользу собственной теории происхождения Стоунхенджа.. Другая теория происхождения Стоунхенджа, определявшая его как монумент, возведенный Амвросием Аврелианом в память о погибших в сражении с саксами британских военачальников, также опровергается Джонсом. Обращаясь к сохранившимся историческим свидетельствам об Амвросии Аврелиане, Джонс доказывает, что о том, что этот бриттский военачальник не мог иметь отношения к возведению Стоунхенджа, и, кроме того, Стоунхендж не мог являться его могилой. Таким образом, версия о том, что Стоунхендж является памятником, возведенным на месте захоронения, вполне справедливая в отношении многих других мегалитов, категорически отрицается Джонсом.. Гипотеза самого Джонса о том, что Стоунхендж являлся святилищем римского бога неба Урана, или Целума, встраивалась в общую интенцию символической сакрализации королевской власти. При этом ассоциации бога Урана с образом Джеймса I совершенно не случайны. Для коронации Джеймса I было возведено семь триумфальных арок, через которые двигалась процессия, при этом каждая из арок имела свое символическое значение. Арка «Лондиниум» на Ферч-стрит, изображавшая древнеримский прародителя Лондона, была увенчана высказыванием Марциала "Par domus haec Coelo sed minor est domino". По мысли Джонса, в этой цитате должно было содержаться символическое уподобление Лондона небесам, а короля – богу небес, Целуму. В маске Томаса Кэри «Coelum Britannicum» 1634 года, в постановке которой также участвовал и Джонс, также была предпринята попытка отождествления образа короля и бога неба. Эскизы Джонса к декорациям для этой маски явственно напоминают об реконструированной им архитектурной композиции Стоунхенджа. Мотив выстроенных кругом массивных колонн встраивается в общий ландшафт руин какого-то великого города древнеримского периода. Учитывая семиотическую многослойность пространства театральной сцены той эпохи, где каждый элемент был встроен в аллегорический метасюжет действа, это сходство, очевидно, далеко не случайно. Для Джонса останки Стоунхенджа указывали на изначально геометрически пропорциональный и гармоничный вид, упорядоченную структуру. Эта пропорциональность и упорядоченность отсылала исследователя к античному прошлому Англии, а не ко грубым постройкам племен, исторически населявших ту местность.. Изображение Джеймса I на плафонах Банкетного зала, выполненных Рубенсом по эскизам Джонса, так же, как и разработанный Джонсом дизайн катафалка Джеймса I, содержали в себе фигуру короля, размещенную в центре круга лаконичных и грубых колонн тосканского ордера. Тосканский ордер широко использовался Джонсом для символизации особого статуса короля и формирования властного мифа Стюартов, обозначая разрыв Британской империи с Римской как центром зарождения католицизма, разделяя пасторальную простоту протестантизма и пышность католицизма как выражение наследованной от Древнего Рима имперской идеи. Совмещая тосканские колонны с коринфскими при реконструкции собора св. Павла, Джонс примиряет эти две смысловые интенции, обращаясь к осознанно формируемому им образу Джеймса I как царя Соломона, гаранта межконфессионального и внутриполитического согласия Британии. Не случайно король на плафонах банкетного дома изображен в окружении как коринфских, так и тосканских колонн. Пытаясь реконструировать план Стоунхенджа в своих чертежах, Джонс выстраивает композицию, весьма оригинально дополняющую полуразрушенную структуру мегалитов. Во внешнюю окружность кромлеха он вписывает четыре равносторонних треугольника, образующих внутренний ярус в виде шестигранника. В этой конструкции нетрудно узнать витрувианскую концепцию римского амфитеатра, к которой обращается сам Джонс: двенадцать вершин четырех равносторонних треугольников, образующих окружность, отсылают к астрологической символике римского календаря. Расположенная в центре сооружения круглая сцена с полукруглым просцениумом, отсутствие крыши, концентрическая направленность всего сооружения в центр – все это, по мысли Джонса, согласуется с архитектурной концепцией Стоунхенджа. Джонс усматривает во взаимном расположении мегалитов Стоунхенджа подражание расположению звезд, что придавало дополнительный смысл его концепции святилища римского бога неба. Форма созвездия Северная Корона, увековеченного в древнегреческой мифологии и на тот момент уже хорошо изученного, соответствовало, по мысли Джонса, форме сооружения. Для Джонса Стоунхендж был произведением искусства, воплощавшим в себе порядок и пропорции, но возведенный при этом не столько в противостоянии с природой, сколько в рамках извлечения природной гармонии и воплощения ее в рукотворной форме. Это придает гипотезе Джонса о Стоунхендже неоплатонические коннотации. Таким образом, Стоунхендж в его интерпретации должен быть римским не только потому, что этот проект выходит за рамки технологических возможностей и не согласуется с культурным этосом древних племен, населявших территорию Британии, но и в силу его трактовки как выделенного из природы артефакта, предмета искусства. При этом Джонсу не удается предугадать открытое позднее предназначение Стоунхенджа как астрономической обсерватории, он склонен рассматривать Стоунхендж прежде всего как сакральное сооружение и произведение искусства, а не функциональную постройку.. Стремление Джонса реализовать к упрочению власти Стюартов через обращение к античному происхождению их рода явственно выражается в его творчестве. Именно поэтому римское прошлое Британии так интересовало Джонса. На одном из плафонов банкетного дома, символизирующем мифологическое прошлое британского трона, изображен Брут I Троянский, первый король Британии, к которому восходила династия Стюартов. Очевидное указание на античные корни генеалогического древа Джеймса I, дополняется в данном случае аллегорическим уподоблением короля потомку троянского героя Энея, великого героя, объединившего троянцев и латинян и заложившего основы Рима. Образ мифического предка Джеймса I недвусмысленно указывал на его собственную роль гаранта альянса между Англией и Шотландией для британского государства. Концепция римского святилища, возведенного в рамках античного культа бога неба, общий вид конструкции, ее концентрическая направленность к алтарному камню перекликаются с часто встречающимся в работах Джонса изображением короля, сидящего в центре круга римских колонн. Таким образом, трактат о Стоунхендже становится для Джонса еще одной возможностью акцентировать внимание на мифе об античном происхождении власти короля.. Гипотеза Джонса вызвала довольно резкую критику. Одним из самых категоричных противников Джонса был философ и врач короля Карла I Уолтер Чарлтон, который собственную опубликовал работу, посвященную вопросу о происхождении Стоунхенджа «Chorea Gigantum» в 1665 году. Чарлтон утверждал, что Стоунхендж был датского происхождения, доказывая это историческими аргументами и не пытаясь представить реконструкцию памятника. Теория Чарлтона, впрочем, не давала удовлетворительного объяснения того, как древний датский памятник оказался на юге Англии. Полемика Чарлтона и Уэбба, которая велась довольно долгое время, не привела к окончательным выводам и не закрыла путь для дальнейших исследований и обсуждений. В более поздних теориях Стоунхенджу приписывается совмещение сакральных и астрономических функций – например, гипотеза храма-обсерватории Джона Смита, выдвинутая в 1771 году. При всей политической мифологичности гипотезы И. Джонса не стоит пренебрегать значением его трактата для дальнейших исследований Стоунхенджа, прежде всего потому, что Джонс, основательно изучив исторический материал, первым систематизировал и рассмотрел все основные на тот момент теории происхождения сооружения.. .