

## ПРЕДИСЛОВИЕ



та книга — не история садов и не описание отдельных произведений садового искусства. Это попытка подойти к садовым стилям как к проявлениям художественного сознания той или иной эпохи, той или иной страны. Страны и эпохи, разумеется, взяты не все, а только те, что могут помочь что-то объяснить в особенностях русских садов. Поэтому голландской разновидности Барокко уделено больше внимания, чем французскому Классицизму, а Романтизм занимает в книге самое большое место, ибо его значение в русском садовом искусстве было особенно велико.

«Поэзия садов» — что я имею в виду? Есть польская книга со сходным названием «Поэт в саду»,<sup>1</sup> но в данном случае это совсем не то. «Поэт в саду» имеет в виду творчество поэта в саду и о саде. Меня же интересует другой вопрос — как соотносится творчество поэта с садовым искусством, каким общим стилям, каким стилистическим формациям они подчиняются, какие общие идеи выражают, а кроме того, разумеется, какую роль играет садово-парковое искусство в творчестве поэта.

Одним словом: моя книга входит в огромную тему о соотношении искусств.

А соотносятся они главным образом на почве общих стилевых тенденций эпохи — стиля в широком, искусствоведческом понимании этого слова.

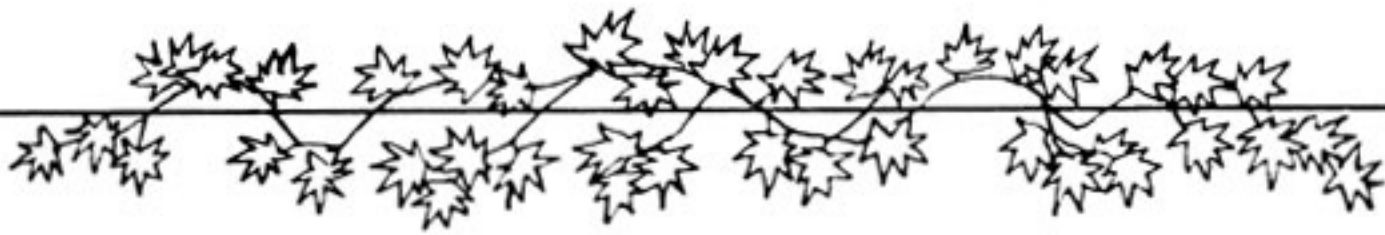
<sup>1</sup> *Maria Eustachiewicz. Poeta u ogrodzie. — Pamiętnik Literacki. Wrocław, 1975, rocz. LXVI, zesz. 3.*

Моя задача состоит в том, чтобы продемонстрировать принадлежность садов и парков определенным стилям в искусстве в целом, через которые и осуществляется связь садово-паркового искусства с поэзией. В каждую эпоху мы можем заметить определенные признаки «стиля эпохи», которые в равной мере сказываются в садах и в поэзии, подчиняются эстетическим идеям эпохи.

В моих занятиях темой садового искусства большую помощь оказывали мне мои дочери искусствоведы — Людмила Дмитриевна и Вера Дмитриевна Лихачевы. Их дружеской придирчивой критике, их светлой поддержке я многим обязан в работе над этой книгой.

Всегда жизнерадостная и энергичная Вера трагически погибла 11 сентября 1981 г. Ее светлой памяти я посвящаю эту книгу.

11 октября 1981 г.



## ВВЕДЕНИЕ



настоящее время садово-парковое искусство изучается в нашей стране по преимуществу историками архитектуры. Семантика садово-парковых произведений обычно не рассматривается.<sup>1</sup> Это сказывается на особенностях наших реставраций садов и парков. Последние часто лишаются своего содержания, поскольку архитекторов интересуют прежде всего зрительные аспекты садов. При этом даже сама зрительная сторона садово-паркового искусства в известной мере сужается, подчиняется современным

вкусам, на первый план выступает интерес к некоей абстрактной «регулярности», понимаемой довольно упрощенно. Сады и парки предстают в основном только как произведения «зеленой архитектуры».

Так, например, Е. В. Шервинский писал: «Садово-парковое искусство представляет собой своеобразный вид архитектуры».<sup>2</sup> Это было написано в статье, посвященной освоению наследия садово-парковой архитектуры, т. е. для садов и парков всех времен и народов. Далее тот же автор и в связи с той же проблемой культурного наследия писал: «Основной задачей садово-парковых композиций является решение территории как в плановом, так и в объемном отношении».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Ср., например, книгу: Архитектурная композиция садов и парков. Под общей редакцией А. П. Вергунова. М., 1980.

<sup>2</sup> Е. В. Шервинский. Проблема освоения наследия садово-парковой архитектуры. — В кн.: Проблемы садово-парковой архитектуры. Сб. статей под общей редакцией комиссии в составе: М. П. Коржева (председатель), Л. Б. Лунц, А. Я. Карра и М. И. Прохоровой. М., 1936.

<sup>3</sup> Там же, с. 81—82.

Далее с некоторой оговоркой автор так обобщает всю историю садово-паркового искусства: все садово-парковые композиции делятся, с его точки зрения, «на две диаметрально противоположные категории:

а) композиции, основанные на принципе геометрических построений, и

б) композиции, характеризующиеся отсутствием „правильности“ и имеющие в своей основе как бы подчинение естественным пейзажам».<sup>4</sup>

Аналогичным образом рассматривает садово-парковое искусство П. А. Косаревский. Он пишет, что книга его в основном посвящена «приемам» формирования паркового пейзажа и «приемам» размещения архитектурных объектов в композиции «паркового комплекса». Художественное достоинство «паркового комплекса» рассматривается в книге главным образом с точки зрения «группирования и увязки древесно-кустарниковых растений между собой, а также с рельефом занимаемой парком территории, формой и размером водной поверхности, архитектурными объектами, планировкой аллей и дорог и другими элементами, входящими в его комплекс» и т. д.<sup>5</sup>

В 1975 г. вышла книга Марии Эустахович «Поэт в саду».<sup>6</sup> В Англии совсем недавно появилась книга о творчестве Александра Попа в соотношении с различными искусствами,<sup>7</sup> где большая часть уделена влиянию А. Попа на садово-парковое искусство и анализируется собственное проектирование А. Попом своего сада в Твикенхеме. Выходили книги о цветах и садах в творчестве Шекспира<sup>8</sup> и многие другие, касавшиеся взаимоотношения творчества поэта и садово-паркового искусства. Таким образом тема взаимоотношения поэта и сада в целом не нова. В данной книге она рассматривается по преимуществу в аспекте общности стилей. Сад «говорит» его посетителю не только значением его отдельных компонентов, но и тем, чем говорит каждый стиль в искусстве: путем создания эстетической системы — системы содержательной, но содержательность которой требует своего совсем особого определения и изучения. Садовое искусство не обладает большим выбором форм. Мотивы са-

---

<sup>4</sup> Там же, с. 82. В. А. Артамонов даже прямо пишет в книге «Архитектурная композиция садов и парков» (М., 1980): «О б щ е п р и з н а н о, что основными видами пространственного построения парка являются регулярное и пейзажное. С первым из них связано понятие о геометрическом, формальном стиле (здесь и выше подчеркнуто мною, — Д. Л.) планировки, а второе — о живописном, свободном» (с. 177 и след.).

<sup>5</sup> П. А. Косаревский. Искусство паркового пейзажа. М., 1977, с. 4.

<sup>6</sup> Maria Eustachiewicz. Poeta u ogrodzie. — Pamiętnik Literacki. Wrocław, 1975, rocz. LXVI, zesz. 3.

<sup>7</sup> Morris R. Brownell. Alexander Pope and the Arts of Georgian England. Oxford, 1978.

<sup>8</sup> См.: Henry N. Ellacombe. The Plant-Lore and Garden-Craft of Shakespeare. London, 1896. О садах времени Шекспира см. «Agriculture and Gardening» в первом томе «Shakespeare's England», Oxford, 1917.

дового искусства в большинстве случаев повторяются и если исчезают, то только на время, чтобы потом вновь появиться. Меняется же эстетическое значение отдельных форм и мотивов в соответствии с «эстетическим климатом» эпохи.

Здесь следует учитывать и эмблематическое содержание отдельных элементов садового искусства, и их «психологическое содержание». Первое может быть рассказано, второе только охарактеризовано. Статуя Меланхолии может быть «рассказана», но меланхолическое настроение, создаваемое в романтическом парке, — только охарактеризовано.

Говоря о садово-парковом искусстве, мы будем прежде всего не рассказывать устройство и описывать отдельные элементы различных садов, а характеризовать их в связи с «эстетическим климатом» эпохи.

«Эстетический климат» эпохи состоит в эстетических идеях, излагаемых философами, в эстетическом мировидении, сказывающемся в других искусствах и больше всего в поэзии.

Высокая семиотичность садов Средневековья, Ренессанса и Барокко затем падает в садах Романтизма, заменяясь их интенсивной эмоциональностью.

С середины XIX в. в садах резко уменьшается и то, и другое. Сады начинают восприниматься как архитектурные сооружения, способные возбуждать по преимуществу архитектурные же впечатления. Поэтому садовое искусство, ограниченное пределами возраста деревьев и кустов, постепенно теряет свои связи с эстетическими формациями прошлого в руках реставраторов и практикующих садоводов. Последние не всегда стремятся «прочитать» сады как иконологические произведения и восстанавливают их как формальные наборы различных элементов «зеленой архитектуры».

Потеря умения «читать» сады как некие иконологические системы и воспринимать их в свете «эстетического климата» эпохи их создания находится в связи с тем, что за последние примерно сто лет резко упала способность иконологических восприятий и элементарные знания традиционных символов и эмблем вообще. Не будем здесь касаться вопроса о том, почему произошло это падение, но на одну из причин легко указать: это сокращение классического и теологического образования. Восприятие же иконологической системы садов особенно трудно потому, что (в садах чаще, чем в других искусствах, давала себя знать скрытая символика, скрытые иконологические схемы. Возьмем хотя бы такой пример. Всем известны радиальные построения аллей, знаменитая трехлучевая композиция садов Версаля. Но очень редкому посетителю Версальского парка известно, что это не просто архитектурный прием, раскрывающий внутренние виды в саду и вид на дворец, а определенная иконологическая система, связанная с тем, что Версальский парк был посвящен прославлению «короля-солнца» — Людовика XIV. Аллеи символизировали собой солнечные лучи, расходящиеся от центра дворца,

точнее — от спальни короля, от его ложа, или от площади со статуей Аполлона — некоей ипостаси не только солнца, но самого «короля-солнца».

Цветы ничего не возбуждают в нас, кроме зрительных и, очень редко, обонятельных ощущений. Их символика нечасто и то только попутно вспоминается нами. Статуи в садах для нас только молчаливые и ничего не говорящие красивые украшения. Встретив в саду статую Вольтера, мы не придали бы никакого значения тому, что она поставлена в саду и непременно в гроте. Может быть, увидев статую Флоры, мы бы догадались, что она имеет отношение к саду, к его растительности, но не смогли бы в совокупности оценить смысл садовых скульптур. Редкий посетитель Петергофа придаст большое значение тому, что самый большой и мощный фонтан изображает библейского Самсона, раздирающего пасть льву, и заинтересуется тем, какое отношение имеют к нему остальные скульптуры каскада. Наше художественное мышление разучилось не только понимать, но и интересоваться символическими и аллегорическими значениями цветов, деревьев, кустов, скульптур, фонтанов, смыслом аллей, дорожек, «зеленых кабинетов», аллегорическим значением прудов, их форм и расположения. Именно поэтому при упрости-тельном архитектурном переустройстве в г. Пушкине Старого сада в 60-х и 70-х гг. нашего века с такой легкостью расстались с Трехлунным прудом, освободили Верхнюю ванну от тесно окружавших ее деревьев и в произвольном сочетании расставили старые статуи, не считаясь со смыслом, который они должны были выражать.

Насколько «тематическими» были иногда устройства садов, показывает деятельность Н. А. Львова. А. Глумов в своей книге о Н. А. Львове пишет: «Одной из ранних архитектурных работ Львова была „Александрова дача“ в Павловске. Устройство дачи для своего малолетнего внука Александра Екатерина II поручила его воспитателю А. А. Самборскому, лицу, близкому Безбородко. Обширный сад дачи был задуман в виде своеобразной иллюстрации к нравоучительной сказке о царевиче Хлоре, написанной самой императрицей. На берегах пруда перегороженной речки Тызвы, умело используя особенности участка, Львов построил павильоны, мостики и другие сооружения, посвящая каждое из них отдельным эпизодам сказки и таким образом развивая ее содержание. В 1782 году Екатерина II подарила Н. А. Львову перстень в две тысячи рублей „за сделание им очень красивых кораблей и других небольших работ для великих князей“. О кораблях, сделанных наподобие судов Петра I для „Александровой дачи“, говорится в поэме Джунковского, а на гравюрах, иллюстрирующих эту поэму, изображены и сами корабли».<sup>9</sup>

<sup>9</sup> А. Глумов. Н. А. Львов. М., 1980, с. 37. «Александрова дача» строилась Львовым в начале 80-х гг.

Сад воспринимался как большая книга, как учебное помещение, своего рода «классная комната». Пустой сад не изображался и не воспринимался как эстетическое явление. Сад был всегда «действующим». В этом его разительное отличие от архитектурных сооружений, которые часто ценны сами по себе и, в противоречие со своим практическим назначением, с особенной обостренностью воспринимаются зрителем в тишине, вне городского транспорта и движения пешеходов, вне городского быта: например, в Ленинграде в белые ночи.

Необходимость изучать семантику садово-паркового искусства в широком плане и в связи с другими искусствами (в частности с поэзией) и философией будет ясна из последующего.

Существует два типа семантики садов. Первый тип значения садов может быть почти адекватно выражен или объяснен словами. Это различные аллегории, символы определенных понятий, событий, людей, богов, обычно выражаемые в скульптурных или чисто архитектурных памятниках, но и прямо словами — в надписях и подписях. Второй тип значения — это общее примыкание элементов садового искусства к тому или иному понятийно-стилистическому строю. Таковы стиль сада или его части, общее настроение, создаваемое садом или его отдельными элементами, открывающимся видом, растительным и архитектурным окружением, возбуждаемые садом ассоциации. Этот второй тип семантики сада требует значительно более сложного анализа и описательного искусства со стороны искусствоведов.

Смысловое содержание имеет сама форма произведения искусства. Так, Филиппино Липпи помещал голубя Святого духа в точке схождения перспективных линий, а в более раннее время в эпоху Средневековья внутренние монастырские сады не случайно делились аллеями крестообразно на четыре «зеленых кабинета», а в центре схождения аллей (т. е. в центре креста) ставился либо фонтан, символизировавший собой жертвенную жизнь Христа, либо сажался куст роз, символизировавший Богоматерь.

Не все, конечно, в садах является «носителем значений», есть и утилитарные объекты. Однако соотношения, связи, семиотическая роль утилитарных элементов в садах — все это далеко не случайно и также диктуется особенностями мировоззрения эпохи. Даже «отсутствие мировоззрения» есть мировоззренческий факт, тесно связанный с «эстетическим климатом» и идейными течениями эпохи.

Обращаясь к этим лишенным иконологического значения архитектурным элементам сада, мы должны и в них находить особый мировоззренческий смысл. Ни в одном произведении подлинного искусства нет ничего, что бы, так или иначе не обладая иконологическим смыслом, было бы одновременно случайным, не связанным со своим временем. В этом отношении мы должны были бы сказать, что в произведении искусства даже сама «случайность» не случайна, подчиняясь известным

законам ее появления, а «отсутствие смысла» есть в какой-то мере смысловое явление.

«Случайности» в произведении Барокко иные, чем в произведении Романтизма, как и сама невыдержанность стиля в какой-то особой плоскости оказывается его выдержанностью. В этой связи стоило бы сказать и о том, что бездарный творец произведения Барокко бездарен иначе, чем бездарный реалист. Это не всегда видно современникам автора, но зато хорошо улавливается по мере отступления стиля в прошлое. Вот почему антикварная ценность произведения искусства часто значительно выше, чем его ценность как чисто эстетического объекта. Это же побуждает нас хранить малейшую особенность старого сада, которая при отсутствии исторической точки зрения на нее могла бы показаться пустой и ненужной.

Можно сказать, что в садовом искусстве есть значения всех характеров: есть надписи, иногда поэтические, есть скульптура, изображающая определенные мифологические и исторические персонажи, архитектурные сооружения, посвященные тому или иному понятию, явлению, лицу (например, обелиски или храмы, посвященные тому или иному богу, памяти умершего или какой-либо добродетели), есть фонтаны со значением или без значения в первом типе, но с непременным смыслом во втором, стилистическом типе, есть гроты и эрмитажи, различные по смыслу, есть даже пруды-памятники, есть исторические и поэтические воспоминания, связанные с садом, но не задуманные самим садоводом, а явившиеся результатом событийного обогащения сада, т. е. появления в саду мест, связанных с какими-то происшедшими в нем событиями, есть отмеченные названием или каким-либо памятным знаком места (рощи, поляны), и т. д. и т. п. Можно сказать, что по характеру своей семантики «муза садоводства» (одна из трех новых, придуманных в XVIII в. в Англии Горацием Волполом) наиболее многоречива и многоязычна.

В своей поэме «Сады» Жак Делиль прямо заявляет, что сады «говорят», «вещают», «ведут разговор», «дают уроки»:

К урокам высшим нам уж время поспешить,  
Не взору одному, и сердцу говорить.  
Познал ли ты между бездушными вещами  
И одаренными душою существами  
Невидимую связь? Внимал ли разговорам,  
Витийству без речей воды, лесов и гор?  
Употреби же их...<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Перевод «Садов» Делиля А. Воейкова появился впервые в 1814 г. и был широко распространен в России. Цитирую этот перевод по изданию: Сады, или Искусство украшать сельские виды. Сочинение Делиля. Перевел Александр Воейков. СПб., 1816. с. 25. Ниже все ссылки на страницы этого издания даются в тексте в скобках.



Вот почему в дальнейшем будут особенно интересовать нас связи садово-паркового искусства с искусствами словесными, и в частности с поэзией, тем более что многие мировые поэты были одновременно и садоводами, а другие испытывали особенное влечение к памятникам садово-паркового искусства, «читали» сады, видели в них книгу, все виды поэтических жанров от оды до элегии и идиллии.

Список поэтов нового времени, оказавших решительное влияние на садово-парковое искусство, может быть открыт Петраркой, который не только дал в своих произведениях программу садоводства, но был и садовником-практиком. Садоводом-практиком был Джозеф Аддисон, создавший сад в Билтоне и печатавший свои эссе в «Зрителе», оказавшие влияние на изменение вкусов в области садоводства.<sup>11</sup> Садоводом-практиком был и А. Поп, чей знаменитый сад в Твикенхеме открыл новую эру в садовом искусстве. Закончен этот список в основном может быть великим Гете, устроившим Герцогский сад в Веймаре. Однако поэтов и писателей, с особенным вниманием относившихся к садам и оказавших влияние на садово-парковое искусство, вообще чрезвычайно много. Напомним, что и Н. В. Гоголь устраивал свой сад в Васильевке, зарисовывал садовые постройки в записной книжке и описывал сады в своих произведениях.<sup>12</sup>

Садовая скульптура, тематика фонтанов, посвящения храмов и памятников, деревья, посаженные в честь того или иного лица или события, аллеи и пруды, посвященные тем или иным героям, — все это «говорило», представляло какие-то необходимые или излюбленные сюжеты. В Средние века, а частично позднее, сады бывали наполнены различными символами. Символами являлись в садах цветы и кусты, деревья и даже населявшие сад птицы и домашние животные.

Вот почему ничто не могло быть произвольно передвинуто со своего места и ничто из скульптур не могло служить простым, «внесюжетным» украшением. Ж. Делиль в своей поэме «Сады» требует точного соответствия скульптуры месту, где она помещена:

Пусть бронза чувствует и мрамор оживет!  
Да не вступает бог в права другого бога:  
Пан любит жить в лесу, не требуя чертога.  
Почто сей Нил, вотще венчаный осокóй,  
На суше с урною разбитой и пустой?  
Почто встречаются Тритоны и Няды  
В безводном месте, где стоять должны Дриады?

(с. 138)

<sup>11</sup> Дж. Аддисон, как и Стиль, высмеивал регулярные сады и способствовал развитию пейзажных садов (об этом ниже).

<sup>12</sup> Об этом см.: А. П. Белецкий. Исследование и восстановление усадьбы Н. В. Гоголя в Полтавщине. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия, 1983 (печатается).

Узкоархитектурный подход современных специалистов по садам и паркам изгнал из них в значительной мере историю изменений эстетических представлений — историю стилей во всяком случае. К тому же сады утратили свое органическое родство с поэзией, с которой они всегда были тесно связаны.

Для работ на русском языке, написанных с такой чисто «архитектурной» точки зрения, характерно объединение всех регулярных садов Западной Европы в одну манеру без попыток различить в ней местные стили и изменения. При этом образцовыми садами «регулярной манеры»<sup>\*</sup> обычно считаются французские. Равным образом все нерегулярные сады объединяются в понятие «пейзажных», без попыток увидеть в них какие бы то ни было различия, даже национальные (иногда, впрочем, выделяются русские пейзажные сады как отражающие русскую природу).

Эти представления до крайности упрощают историю садово-паркового искусства Нового времени. Исключение составляет лишь небольшая книга А. Д. Жирнова «Искусство паркостроения» (Львов, 1977), где делается попытка увязать искусство паркостроения со сменой великих стилей.<sup>13</sup>

На самом деле садово-парковое искусство остро откликается на все те изменения в эстетических представлениях, которые охватывают всю культурную ситуацию каждой из эпох в развитии человечества. Во всяком случае мы можем говорить о садах периода романского стиля (в Англии его называют еще «норманским»), готического, о садах Ренессанса, Барокко, Романтизма. Но в этом ряду очень часто почему-то выпадает Рококо и французский Классицизм, который не следует смешивать с Барокко, и многие из национальных вариантов каждого из перечисленных выше стилей.

Западноевропейские исследования садов регулярного стиля обращают внимание на отличительные черты итальянских садов, голландских, французских...

Так, например, по определению Эдварда Хайамса, голландские регулярные сады отличаются интимностью, уютностью и обилием цветов. Французские регулярные сады величественны, используют большие массы деревьев и вьющиеся вечнозеленые растения и в гораздо меньшей степени цветы.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> К сожалению, текст этой книги слишком краток. Будем надеяться, что в будущем на русском языке появится более обширный труд, посвященный истории европейского искусства садов и парков, где будет более четко отделена историческая часть от практических архитектурных советов по современному садоустройству. Ср. также книгу: *Любен Ив. Стойчев. Парковое и ландшафтное искусство. София, 1962, с. 52—57; досадно, однако, что очень существенное для садового искусства голландское Барокко вообще не рассматривается в книге Л. И. Стойчева.*

<sup>14</sup> *Edward Hyams. Capability Brown and Humphry Repton. London, 1971, p. 3.*

Есть еще одна особенность в развитии стилей садово-паркового искусства, о которой следует сказать в самом начале. Между стилями в садовом искусстве нет таких резких переходов, какие существуют в других искусствах: деревья растут медленно, их сажают «на вырост», с расчетом на будущее, иногда далекое, и площадь для садов и парков по большей части «традиционна»: она связана с уже существующими на ней зданиями и постройками, а потому с трудом поддается переустройству.

Новый стиль в садовом искусстве возникает не «рядом» со старым, как в большинстве искусств, а приходит на смену ему на том же участке земли. К старым же насаждениям во все века существовало бережное отношение: деревья ценились, и особенно самые старые; сохранялась старая планировка садов, старые строения. Поэтому смены совершались медленно. Сады не только строились, а и преобразовывались из старых.

Еще одна особенность садово-паркового искусства, о которой забывают вовсе. Сады и парки были теснейшим образом связаны не только с идеями и вкусами общества, но также с бытом их хозяев, с укладом жизни современников. Сады устраивались для размышлений, для поэтических мечтаний, для ученых занятий, в Средние века — для молитв и благочестивых бесед, в Новое время — для приема гостей, их узкого круга или широкого, для празднеств, иногда для официальных приемов послов (как в Англии),<sup>15</sup> иногда для любовных утех и интимных свиданий, в период Романтизма — для меланхолических прогулок и т. д. и т. п.: в каждую эпоху по-своему.

Сады Ренессанса возрождали античные сады Лицея или Академии, в них собирались по преимуществу ученые и художники. Вместе с тем Ренессанс создавал сады для знати; эти сады отвечали потребностям быта аристократии: в них устраивались приемы и дружеские собеседования. Сады должны были соответствовать темам этих собеседований — преимущественно ученых, философских.

В поздний период Средних веков и в эпоху Ренессанса обязательным было музицирование в садах, танцы и игры. Немногочисленные хозяева и их гости должны были иметь возможность срывать с деревьев и кустов плоды, украшать себя сорванными цветами, находить в садах молитвенное или философское уединение.

В садах Барокко была усилена их семантическая сторона и элемент иронии.

---

<sup>15</sup> В статейном списке Ф. А. Писемского описано, как его принимали королева Елизавета на охоте в садах Виндзора, а затем лорд-канцлер Англии сэр Томас Бромлей в Ричмонде (Статьейный список Ф. А. Писемского. — В кн.: Путешествия русских послов XVI—XVII вв. Статейные списки. М.—Л., 1954, с. 100—154).

Сады эпохи просвещенного абсолютизма во Франции, а частично и в Англии, прославляли монарха аллегорическими изображениями, фонтанными группами и скульптурами. Сады Версаля были, например, насыщены солнечной символикой, ибо прославляли «короля-солнце» — Людовика XIV.

От садов не отделимы, как отделяются сейчас, — оранжереи, парники, иногда молочные фермы, банкетные киоски и концертные залы, «эрмитажи», купальни. Одним словом: сад в каждую из эпох охватывал ту или иную территорию, тот или иной круг бытовых объектов. И он настолько тесно был связан с социальным устройством общества, что о полном восстановлении сада на ту или иную дату, особенно дату его закладки (к тому же закладывался сад с расчетом на будущее), нечего и помышлять. В современных условиях не только невозможно собрать сотни садовников, садовых рабочих, как их собирали в свое время из крепостных или солдат, но невозможно восстановить и те здания, и представления о природе, которые существовали у посетителей сада в свое время и воздействовали на их эстетическое восприятие сада, побуждали собирать в саду типичные для своего времени «редкости», в настоящее время благодаря упростившимся отношениям между странами в большинстве случаев переставшие быть таковыми. Сейчас разведение многих редчайших растений (редчайших для XVII и XVIII вв.) в эстетических целях могло бы показаться неуместным и бессмысленным чудачеством, но сбросить его со счетов садово-паркового искусства прежних веков никак нельзя.

Из этого следует, что полная реставрация садов в том их эстетическом и познавательно-идеологическом аспекте, который был действителен в свой век и в своих условиях, просто невозможна. И отдых был разный в различные эпохи, и «садовый быт» был каждый раз иным, тесно связанным с социальным строем эпохи, с тем кругом людей, для которых сад предназначался, с культурными запросами и эстетическими представлениями своего времени. Садовое искусство меньше других поддается реставрации, если под реставрацией понимать законченное восстановление сада в его действительной и адекватной эпохе эстетической форме.

Но к этому мы еще вернемся.

Итак, сад — не мертвый, а функционирующий объект искусства. Его посещают, в нем гуляют, отдыхают, размышляют, развлекаются — во всякую эпоху по-своему. Он не может быть музеефицирован в той мере, в какой эта музеефикация возможна для архитектурного объекта.

В домик Петра Великого на Петроградской стороне в Ленинграде можно водить посетителей только для его осмотра, но находящийся на противоположной стороне Невы Летний сад не является только музейным объектом: в него приходят дети и взрослые как для осмотра, так и для «эстетического отдыха». Разделять посетителей на «отдыхающих» и на интересующихся музейностью нельзя: красота способствует отдыху.

«Садовый быт» в отличие от городского был сам по себе явлением эстетическим.

Сад и парк — это живые, действующие результаты деятельности людей и условий природы. Природа изменялась садоводами различных эстетических вкусов и различных по мировоззрению. Различными были их отношения к природе и сама природа в разные эпохи.

Каждый сад, как мы уже отметили, должен был изумлять посетителя какими-либо редкими, экзотическими растениями, птицами, животными — особенно начиная с XVI в. Поэтому при садах вплоть до XIX в. делались обширные оранжереи, парники, вольеры, зверинцы. И эти оранжереи, парники, вольеры и зверинцы отнюдь не были «подсобными» помещениями — помещениями второстепенного значения. Хотя часть растений и переносилась из них на лето в сад, а звери могли летом свободно гулять по лужайкам, — все эти помещения были главной гордостью их хозяев. В них приводили гостей, их показывали, ими «угощали». Они поднимали престиж владельцев, свидетельствовали об их знаниях и интересах, об их вкусе, а поэтому на них затрачивались огромные средства и при них держали огромную массу садовников и садовых рабочих. И часто воздвигали не на задворках, а на парадных местах.

Эстетизации подвергались не только растительные «редкости», экзотические цветы и деревья, но и хозяйственные постройки — фермы, молочни, оранжереи, лаборатории, обсерватории, кухни, купальни, гимнастические площадки, лужайки для игр. В эстетику сада входили даже самые одежды прогуливающихся и принимающих участие в садовых празднествах.<sup>16</sup>

К этому положению, равно значимому для всех эпох, что сад есть совокупность не только растений, увеселительных строений, ландшафта, дорожек и т. д., но также и утилитарных построек — от помещений для

---

<sup>16</sup> Так, например, в Большом Петергофском дворце при Елизавете на торжественных выходах и балах дамы и кавалеры должны были надевать особые «петергофские платья», гармонирующие с наружной окраской дворца и зеленым и белым цветами сада с фонтанами. Дворец в соответствии с темной зеленью сада и белизной фонтанных струй также красился при Елизавете в зеленый и белый цвета. В камер-фурьерском журнале под 28 мая 1752 г. читаем, например: «... посланы придворные лакеи с письменным объявлением, что ея императорское величество соизволила высочайше указать — объявить обер-гофмейстерине, гофмейстерине, статс-дамам, фрейлинам, придворным кавалерам с фамилиями, а генералитету первым четверем классам с фамилиями ж, во время высочайшего ея императорского величества в Петергофе присутствия, в куртажные дни иметь платье: да ма м кафтаны белые тафтяные, обшлага, опушки и гарнитуровые зеленые, по борту тонкий позумент серебряный, на головах иметь обыкновенные папельон, а ленты зеленые, волосы вверх гладко убраны; к а в а л е р а м: кафтаны белые же, камзолы, да у кафтана обшлага маленькие разрезные и воротники зеленые, кто из какой материи пожелает, с вкладкою серебряного позумента около петель, чтоб кисточки серебряные ж, небольшие, как оные прежде сего у петергофского платья бывали» (А. И. Успенский. Императорские дворцы, т. II. М., 1913, с. 47).

скота до астрономических и химических лабораторий, библиотек и пр., — мы будем неоднократно возвращаться.

Историки «зеленой архитектуры» часто произвольно противопоставляют сады утилитарного значения садам как произведениям искусства. Достаточно бывает обнаружить в саду на каком-либо из его участков плодовые и ягодные растения, как он объявляется не заслуживающим внимания, как бы выпадающим из рассмотрения искусствоведа. Особенно досадно, когда сады целых эпох относятся к садам утилитарным и, следовательно, не интересующим искусствоведов. Так, например, все древнерусские сады объявляются «утилитарными» садами, садами только хозяйственными, и таким образом садоводство Петра представляется как бы начинающимся в России от нуля. Больше того: плодовые и ягодные участки садов XVIII в. объявлялись как бы простой данью старой традиции, а на этом основании не подлежащими реставрации подобно кухонным или аптекарским огородам. Так обычно предполагается поступать при реставрации садов Петергофа (Петродворца), Царского Села (г. Пушкина), Летнего сада и пр.

Хотя сады «кухонные», овощные огороды, существовали всегда и их, конечно, не следует в обособленном виде включать в рассмотрение истории садов, тем не менее также всегда существовало и представление о том, что истинный сад должен удовлетворять всем человеческим чувствам: не только зрению, но и вкусу (откуда необходимость и плодово-ягодных растений в саду), слуху (отсюда забота о птицах, шумящих водопадах, эоловых арфах, садовых концертах), обонянию (поэтому постоянное то более, то менее настойчивое требование сажать душистые цветы, душистые травы, цветущие деревья и кустарники), ощущениям (стремление к удовлетворению последнего выразилось в садах наиболее сложно: нужно было учитывать перемены погоды, сезонные перемены, необходимости прогулок и пр. — так, чтобы все это доставляло человеку в саду наибольшее наслаждение).

Достаточно убедительное поэтическое осмысление плодовых садов дает В. Капнист в своей поэме «Обуховка»:

Я вижу скромную равнину  
С оградой пурпурных кустов:  
Там Флора, нежна мать лугов,  
Рассыпала свою корзину,  
Душистых полную цветов.

Там дале, в области Помоны,  
Плоды деревья тяготят;  
За ними Вакхов вертоград,  
Где, сока нектарного полны,  
Янтарны гроздия блестят.

Но можно ль все красы картины,  
Всю прелесть их изобразить?

Там дальность с небокругом слить,  
Стадами тут устлав долины,  
Златою жатвой опушить? <sup>17</sup>

Сады, таким образом, создает не одна только богиня Флора, но и Помона, и Вакх...

Наконец, вместе с желанием заставить сад наибольшим образом воздействовать на все человеческие чувства, устроители садов во все века стремились именно в садах дать человеку повод для глубоких философских размышлений, раздумий, настроений и поэтических мечтаний.

Сад — это подобие Вселенной, книга, по которой можно «прочитать» Вселенную. Вместе с тем сад — аналог Библии, ибо и сама Вселенная — это как бы материализованная Библия. Вселенная своего рода текст, по которому читается божественная воля. Но сад — книга особая: она отражает мир только в его доброй и идеальной сущности. Поэтому высшее значение сада — рай, Эдем. Сад можно и должно «читать», и поэтому главное занятие в саду — чтение книг.<sup>18</sup> Это представление о саде как о рае остается надолго — во всех стилях садового искусства Средних веков и Нового времени вплоть до XIX в.

\* \* \*

Френсис Бэкон (1561—1626), хотя и принадлежал сам к эпохе Барокко, наилучшим образом выразил в своем эссе «О садах» (1625)<sup>19</sup> наиболее общие требования, предъявлявшиеся к садам во все обозримые для исследователя садового искусства эпохи. Его эссе начинается с утверждения: «Всемогущий бог первым насадил сад». Иначе говоря — сад должен быть раем, Эдемом. Далее Бэкон утверждает: «И действительно, это самое чистое из всех человеческих наслаждений. Оно более всего освежает дух человека; без него здания и дворцы всего лишь грубые творения его рук; и можно будет увидеть, что с течением времени, когда разовьется цивилизация и вкус к изящному, люди научатся скорее строить красиво, чем насаждать прекрасные сады; получается, что разведение садов — более тонкое занятие и требует большего совершенства».<sup>20</sup>

Итак, сад — рай, но поскольку в раю были плодовые деревья (яблоком или виноградом соблазнил «змей-искуситель» первых насельников

<sup>17</sup> Русская поэзия XVIII века. М., 1972 (Серия «Библиотека всемирной литературы»), с. 404.

<sup>18</sup> Ср. об этом уже в книге: *John Parkinson. Paradisi in sole, Paradisus terrestris* (London, 1629), где Паркинсон, аптекарь короля Джеймса (James), описывает его «говорящий сад» — или сад приятных цветов, его огород (*Kitchen garden*) и его фруктовый сад.

<sup>19</sup> Ф. Бэкон. О садах. — Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1978.

<sup>20</sup> Там же, с. 453.

рая — Адама и Еву), — плодовые деревья обязательны в каждом саду. Это в равной степени относится к Средневековью, к Западу и Востоку Европы, к эпохам Ренессанса и Барокко, Классицизма и Романтизма.

Вот примерный состав растительности королевского сада, предлагаемый Ф. Бэконом: «Я считаю, что когда король повелевает разбить парк и сад, то они должны быть устроены таким образом, чтобы каждый месяц в году в них цвели какие-либо прекрасные растения, для которых наступил сезон. Для декабря, января и конца ноября необходимо выбирать такие растения, которые зелены всю зиму: остролист, плющ, лавр, можжевельник, кипарис, тис, сосна, ель, розмарин, лаванда, барвинок белоцветный, пурпурный и голубой, дубравка, ирисы, апельсиновые деревья, лимонные деревья и мирт, если их поместить в оранжерею, и сладкий майоран, тепло укрытый. За ними в конце января и феврале идут: германская камелия, которая тогда и зацветает, крокус весенний, как желтый, так и серый, примулы, анемоны, ранние тюльпаны, гиацинт восточный, камаирис, кудрявка. В марте наступает пора фиалок, особенно одноцветно голубых, которые являются самыми ранними, желтых нарциссов, маргариток, миндального дерева, персикового дерева, кизилового дерева, сладкого шиповника. В апреле следуют: махровая белая фиалка, желтофиоль, левкой, баранчик, ирисы и лилии всех видов, цветы розмарина, тюльпаны, махровые пионы, дикий нарцисс, французская жимолость; цветут вишневое дерево, сливовое дерево, сирень, покрывается листьями белый боярышник. В мае и июне распускаются гвоздики всех видов, особенно красная гвоздика; розы всех видов, за исключением мускусной, которая расцветает позже; жимолость, клубника, боярышник, водосбор, ноготки (*flos aegyptiacus*); плодоносят вишня, смородина, фиговое дерево; расцветает малина, виноград, лаванда, сладкий белоцветный кукушник, *herba muscaria*, *lilium convallium*, яблоня. В июле: левкой всех видов, мускусные розы, цветет липа, плодоносят ранние груши и сливы, появляются ранние зеленые яблоки. В августе: сливы всех сортов, груши, абрикосы, барбарис, фундук, мускусные дыни, аконит всех цветов. В сентябре: виноград, яблоки, маки всех цветов, персики разных сортов (*peaches*, *melocotones*, *nectarines*), кизил, груши зимних сортов, айва. В октябре и начале ноября: рябина домашняя, мушмула, дикие сливы, розы срезанные или вырытые из грунта, чтобы они расцвели позднее, мальвы и тому подобное. Все эти растения, которые я называю, подходят для климата Лондона, но я пытаюсь показать, что можно иметь *ver perpetuum* (вечную весну, — Д. Л.) в том виде, как это позволяет природа данной местности».<sup>21</sup>

Но дело обстоит не только в «вечной» красоте цветочного сада, но и в его семантике. Цветочные сады символизируют жизнь человека. В статье А. Болотова «О садах частных и частных» в монологе посе-

<sup>21</sup> Там же, с. 453—454.



тителя цветочного сада, в котором этот посетитель меланхолически размышляет о своей юности, есть такое рассуждение: «Однако жизнь не что иное есть, как цветочная сцена: все находится в ней в движении; все начинает разворачиваться, зеленеть, цвести, вянуть и паки распускаться. И позднее лето и самая осень наших дней имеют еще свои цветы: они цветут сильнее; они цветут долее, нежели ранние воспитанники весны. Щастлив, кто в каждом годовом времени жизни умеет находить цветы его! Щастлив и блажен муж, который в безопасности от обуреваний мира вечером дней своих в спокойном цветочном садике наслаждается мудростию; то паки оживляет, что от отцветающей фантазии начинает уже вянуть».<sup>22</sup>

О рассаживании фруктовых деревьев Ф. Бэкон пишет: «Большинство аллей должно быть обсажено разнообразными фруктовыми деревьями, как по внешнему краю, так и во внутренних рядах. Здесь следует обычно соблюдать следующее правило: участок, на котором вы сажаете свои фруктовые деревья, должен быть просторным и светлым, с пологим склоном, засаженным красивыми цветами, но редким и тонким слоем, чтобы не вредить деревьям. В конце каждого бокового участка я насынал бы небольшую красивую возвышенность, чтобы стена ограждения сада доходила до груди человека; с этой возвышенности можно было бы смотреть из сада в поля».<sup>23</sup>

В этом описании Ф. Бэконом «королевского сада» обращают на себя внимание следующие остающиеся для всех веков неизменными идеи: цветы и плоды равно красивы (перечисляя растения, Ф. Бэкон перемешивает те и другие — как бы в дополнение одного вида красоты другим), ценен, кроме того, запах растений, и сад должен быть красив во все времена года, причем оранжереи — это не подсобное помещение для садовых работ, а часть сада, в которой должны быть свои, доставляющие наслаждения для всех органов чувств растения.

О запахе садовых растений Ф. Бэкон пишет: «А поскольку дыхание цветов гораздо более приятно, когда цветок находится на растении (ибо тогда его дыхание распространяется в воздухе подобно волнам музыки), а не когда его сорвали и держат в руке, постольку ничто так не способствует получению этого наслаждения, как знание того, какие цветы и растения испускают наилучший аромат вокруг себя. Розы дамасские

<sup>22</sup> Экономический магазин, М., 1787, ч. XXXII, с. 11.

<sup>23</sup> Ф. Бэкон. О садах, с. 458—459. Рекомендуемая Ф. Бэконом возвышенность, в которую упирался бы садовый участок с фруктовыми растениями, была устроена в свое время и в Нижнем парке Петергофа около Марли. Возвышенность защищала фруктовые деревья от холодных ветров с моря, и с нее открывался обширный вид на Финский залив. Фруктовые деревья в саду около Марли сохранялись вплоть до Великой Отечественной войны, но после посадки их не была возобновлена, хотя фруктовый сад был бы одной из самых характерных черт петровского замысла Петергофа.

и красные неохотно расстаются со своим ароматом, так что можно пройти мимо целого ряда этих роз и не почувствовать их сладости, даже если это будет утром по росе. Лавр также во время своего роста испускает мало запаха; очень немного — розмарин и майоран. Цветок, который сильнее всех других испускает аромат, — это фиалка, особенно белая махровая, цветущая дважды в год, примерно в середине апреля и около дня св. Варфоломея.<sup>24</sup> За ней следует мускусная роза; затем вянущие листья клубники, которые испускают совершенно превосходный сильный запах; затем цветок винограда, напоминающий облачко пыли, похожее на цветок полевицы, который замечен на кустиках сразу же при его появлении; затем сладкий шиповник; затем желтофиоль, которая доставит огромное наслаждение, если высадить ее под окнами гостиной или спальни на первом этаже; затем гвоздики и левкой, особенно турецкая гвоздика, смешанная с обыкновенной; затем цветы липы; затем жимолость, так что надо высаживать ее где-нибудь подальше. Я ничего не говорю о цветах горошка, потому что это полевые цветы. Есть и такие цветы, которые в отличие от остальных наиболее сильно и приятно пахнут не тогда, когда проходишь мимо них, а тогда, когда на них наступают ногой и давят; таких растений три, а именно: бедренец, дикий тимьян и водяная мята. Поэтому нужно засеять ими целые аллеи, чтобы вы могли получать удовольствие во время прогулок по ним».<sup>25</sup>

Во все эпохи садово-паркового искусства существенным компонентом их эстетического воздействия на человека была и музыка. Прежде всего это касалось певчих птиц. Птицы, содержимые в клетках или привлекаемые в сад кормом, устройством гнезд и т. д., были особенно характерны для садов Средневековья.<sup>26</sup> В Древней Руси устраивались, как мы увидим, большие шелковые клетки для особенно ценимых за свое пение соловьев и перепелов. Птицы присутствуют в средневековых миниатюрах, изображающих сады, причем не только певчие, но и красивые по раскраске: павлины, фазаны и пр.

Но уже в средневековых садах ценилась также инструментальная музыка и человеческое пение. На одной миниатюре XIV в. в Библиотеке Estense, Modena, изображен сад, огороженный стеной с двумя воротами. По середине сада — бассейн-фонтан. Слева помещается небольшой оркестр, справа — хор из трех молодых людей, поющих по нотам. Впереди изображен молодой человек, играющий на струнном щипковом инструменте. Тут же бочки с вином, накрытый стол с едой, корзины с фруктами и пр.

---

<sup>24</sup> День св. Варфоломея — 24 августа.

<sup>25</sup> Ф. Бэкон. О садах, с. 454—455. Отметим, что Петр I специально для дорожек выписывал душистые травы, особенно мяту и ромашку.

<sup>26</sup> Помещать в садах птиц в клетках рекомендует в своем эссе «О садах» Ф. Бэкон (с. 456).

В эпоху Барокко и при Классицизме стала сочиняться специальная садовая музыка. Напомню о придворном композиторе Людовика XIV — Жане Батисте Люлли (1632—1687) — создателе специального «версальского стиля» в музыке. Люлли писал музыку для садовых придворных празднеств, балетов, пантомим, шествий, пасторалей, идиллий и прославлений Людовика XIV. Известна его знаменитая «Версальская эклога» — «*Eclogue de Versailles*» (1687).<sup>27</sup>

Музыка Люлли — типичная музыка Классицизма с его строгой упорядоченностью и симметрией.

Иное музыка Моцарта, также писавшего для садового исполнения на открытом воздухе. Большинство его дивертисментов и серенад было создано в Зальцбурге. Одно из популярнейших произведений в этом «садовом» роде — «Маленькая ночная серенада» — «*Eine kleine Nachtmusik*» (1787).

Концертные залы, музыкальные салоны устраивались и в Павловске и в Царском Селе. Там же давались концерты духовых оркестров. В помещичьих садах заводилась роговая музыка. Не случайно знаменитые концерты, на которых дирижировали Д. С. Бортнянский, Й. Герман, И. Штраус, а в XX в. — Н. Малько и другие, давались в Павловском вокзале.<sup>28</sup>

Слуховым впечатлениям служили не только концертная музыка, золотые арфы и звучащие фонтаны с их плеском и шумом струй, но и звуки, создаваемые простым динамическим действием воды: например, стеклянными колокольчиками, начинавшими звенеть при действии фонтана. Существовали и звукоподражающие устройства, как, например, в Петергофском парке, где в одном из самых ранних фонтанов Рококо крикали уточки и лаяла гоняющаяся за уточками по кругу собачка.

В садах Рококо и Романтизма было особо ценимо звучание водопадов, ручьев и эхо, которое организовывалось специально (в Сан-Суси — «звучащие скамейки»; эхо устраивал и А. Болотов в саду в Богородицке).

На всем протяжении своего развития, при всех сменах стилей сады всегда, как уже было сказано, ассоциировались с раем на земле — Эдемом и потому должны были заключать в себе все, что мог заключать в себе и сам Эдем. Это не означает, что история садового искусства во всех изложенных выше принципах садового искусства как бы застыла. Напротив, каждый из означенных принципов, остающийся неизменным

---

<sup>27</sup> Б. В. Асафьев. Люлли и его дело. — В кн.: *De musica*, вып. 2. Л., 1926; Т. Н. Ливанова. История западноевропейской музыки до 1789 г. М., 1940, с. 260—272.

<sup>28</sup> Слово «вокзал» первоначально означало помещение для музыкальных концертов в саду по типу лондонского «Воксхолла» (Vauxhall). В Павловске к такому Вокзалу была в 1837 г. проведена первая железная дорога, откуда название «вокзал» перешло на все станционные помещения. См. подробнее: А. С. Розанов. Музыкальный Павловск. Л., 1978.

в основном, постоянно меняется в своих проявлениях. Меняется отношение к выбору растений, к их распределению по временам года, к душистым травам и цветам, и сам принцип «садового разнообразия» (*variety of gardens*), с которым считались садоводы всех времен, в каждую из эпох развития искусства понимается по-разному. При этом границы эстетически организованного сада и хозяйственного огорода никогда не могут быть точно определены, так как полезное и красивое в каждую из эпох соотносятся по-разному и само понимание «полезности» красоты также постоянно меняется.

Особенно разнообразно проявляется предназначенность сада для философских размышлений. Как мы увидим в дальнейшем, связь сада с определенным философским и поэтическим восприятием мира обязательна, но сами философские и поэтические идеи различны. Сад отражает изменения философского и поэтического понимания мира.

\* \* \*

Садовое искусство всегда было своеобразным соединением различных искусств — собственно садоводства, архитектуры, живописи и поэзии.

Из всех искусств садово-парковое искусство, пожалуй, теснее и постояннее всего связано именно с поэзией.

Пейзажные парки в особенности были созданием поэтов по преимуществу. Поэты выступали не только идеологами новой концепции садового искусства, но и непосредственными создателями садов — как Александр Пон, а впоследствии И. В. Гете.

П. Б. Шелли писал: «Поэзия всегда оказывается современницей других искусств, способствующих счастью и совершенствованию людей».<sup>29</sup>

Между садом и поэзией протягиваются двойные связи. Первая связь состоит в том, что и поэзия, и садово-парковое искусство в каждую отдельную эпоху имеют общие стилистические принципы, общую идейно-философскую основу. А вторая связь основана не столько на общности всех искусств, в том числе искусства садов и парков, с одной стороны, и поэзии — с другой, сколько на их различиях, заставляющих их сближаться в поисках «эстетического восполнения».

Сад «говорит», но он вместе с тем «немой». Он говорит стилистической системой, символикой своих украшений (киосков, садовых построек разного типа и садовой архитектуры), в нем есть подиумы и надписи (на монументах, вратах, «храмах» Дружбы, Любви и пр.), но ни одно из этих «говорящих» элементов садов, не исключая и надписей на мемориальных сооружениях, не может высказаться до конца. А вместе с тем

---

<sup>29</sup> П. Б. Шелли. Письма, статьи, фрагменты. Изд. подгот. З. Е. Александрова, А. А. Елистратова, Ю. М. Кондратьев. М., 1972 (Серия «Литературные памятники»), с. 418.

сложность садово-паркового строя постоянно требует объяснений, догадок, ответных чувств, к которым «взывают» его пейзажи и напоминания. Сад нуждается в том, чтобы кто-то (поэт, прозаик) стал за него говорить. Сад весь поэтому обращен к творчеству, к размышлению (при этом в известной мере самостоятельному). Поэтому в саду делались и эрмитажи, устраивались библиотеки, строились места и дорожки для уединенных размышлений или для бесед с друзьями. Сад устремлен к слову. В разные эпохи в зависимости от господствующего стиля, от господствующей философии способы обращения к слову, молчаливые напоминания о слове были различны. Сад «просил» о различном, подсказывал различные размышления и предоставлял для этого различный же материал, различную организацию материала, особенно в тех случаях, когда этот материал был близок. Сад мог требовать от своего посетителя то шутки, то меланхолии, то удивления перед богатством и разнообразием мира, то религиозного восторга, то радовал его простой живописностью открывающихся видов.

Последний из поэтов, уделявших в своей поэзии много места садам и паркам, — А. А. Ахматова также ассоциировала сад с Эдемом — местом счастливого творчества. Сад в поэзии Ахматовой — символ иного, настоящего и счастливого бытия:

Вновь подарен мне дремотой  
наш последний звездный рай —

. . . . .  
Там, за пестрою оградой,  
У задумчивой воды,  
Вспоминали мы с отрадой  
Царскосельские сады.

(«Вновь подарен мне...»,  
Севастополь, 1916)

Что мне до них? Семь дней тому назад,  
Вздыхнувши, я прости сказала миру.  
Но душно там, и я пробралась в сад  
Взглянуть на звезды и потрогать лиру.

(«Ночью», 1918)

Заболеть бы как следует, в жгучем бреду  
Повстречаться со всеми опять,  
В полном ветра и солнца приморском саду  
По широким аллеям гулять.

(«Заболеть бы как следует», 1922)

Прощай, прощай, будь счастлив, друг прекрасный  
. . . . .  
А я иду владеть чудесным садом,  
Где шелест трав и восклицанье муз.

(«Пусть голоса органа снова грянут»,  
1921)

Одно проникновение в сад переворачивает мир души:

Все мне видится Павловск холмистый,  
Круглый луг, неживая вода,  
Самый томный и самый тенистый,  
Ведь его не забыть никогда.  
Как в ворота чугунные въедешь,  
Тронет тело блаженная дрожь,  
Не живешь, а ликуешь и бредишь  
Иль совсем по-иному живешь.

(«Все мне видится...», 1915)

Счастье, сон и воспоминания звучат и в известных стихах Ахматовой «Летний сад» (1959):

Я к розам хочу, в тот единственный сад,  
Где лучшая в мире стоит из оград  
. . . . .  
И замертво спят сотни тысяч шагов  
Врагов и друзей, друзей и врагов.

Из всего сказанного должно быть ясно следующее: в садово-парковом искусстве «зеленая архитектура» не только не является единственным слагаемым, но даже не доминирующим. Устроители садов и парков стремятся воздействовать на все человеческие чувства, создавать некие эстетические комплексы, которые могут быть классифицированы только в связи с «большими стилями», с «культурными формациями» в целом. Но если пытаться все же выделить основное, наиболее значительное в садах, — то это конечно их семантика; и семантика сближает садово-парковое искусство прежде всего с поэзией. И именно здесь обнаруживаются наиболее значительные и значащие связи.

\* \* \*

Приступая к рассмотрению семантики произведений садово-паркового искусства, необходимо прежде всего обратить внимание на сравнительно малочисленность составляющих его основных компонентов. Аллеи, цветочные клумбы, лабиринты, эрмитажи присутствуют в каждом из садовых стилей. Разнообразие создается различиями в назначении, многообразием самого «зеленого материала» (для каждой из эпох характерны свои типичные растения — кусты, деревья, цветы и их расположение).

Аллеи то открывают виды на дворец, то служат переходами из одной изолированной части сада в другую, то назначаются для прогулок, да и сами прогулки делятся на утренние, полуденные, вечерние, и каждый из маршрутов этих прогулок должен учитывать особенности освещения, теней, утренних, дневных или вечерних ароматов, отражений в воде,

разное направление солнечных лучей утром, днем и вечером, и т. д., и т. п.

Садово-парковое искусство — это искусство прежде всего бесчисленных комбинаций и назначений более или менее постоянных элементов, создающих индивидуальность каждому саду, особенности каждому стилю.

Но помимо общих элементов есть и некоторые общие присутствующие во всех стилях принципы.

Устроитель каждого сада в любом из стилей озабочен прежде всего разнообразием — тем, что англичане зовут «variety of gardens».

Что такое «разнообразие» и как оно понималось в XVIII в., поясняет В. Хогарт в своем трактате «Анализ красоты».

Хогарт пишет: «Как велика роль разнообразия в создании красоты, можно видеть по природному орнаменту. Форма и окраска растений, цветов, листьев, расцветка крыльев бабочек, раковин и т. п. кажутся созданными исключительно для того, чтобы радовать глаза своим разнообразием. . .

Здесь, как и везде, я имею в виду организованное многообразие, ибо многообразие хаотическое и не имеющее замысла представляет собой путаницу и уродство».<sup>30</sup>

В другой главе В. Хогарт пишет: «...искусство хорошо компоновать — это не более чем искусство хорошо разнообразить».<sup>31</sup>

Разнообразие садов выражается, например, в отступлениях от симметрии. Сады все, включая и сады романтические, в той или иной степени симметричны, но не до конца. Симметрия постоянно нарушается. Поиски ее как бы дразнят воображение посетителя, и тем острее выступает на фоне этих поисков разнообразие сада. Это одна из основ подлинного садового искусства во всех его стилях без исключения. Об этом в свое время хорошо писал автор первой русской монографии по истории садово-паркового искусства В. Я. Курбатов: «... строго гармоничное и строго рациональное сооружение будет непременно и скучным и безжизненным. Нужны некоторые, обыкновенно очень незначительные, отклонения от правильности и иногда почти неуловимая диссимметрия, чтобы произведение оживило. Вот почему план и строгий чертеж не дают ясного представления о красоте предмета, и нет возможности передать математически пропорции, действительно важные для красоты данного произведения. Настоящий зодчий работает всегда чутьем, и это объясняет нам, как без математических расчетов архитекторы Реймса и Нотр Дам нашли размеры, кажущиеся и теперь головокружительно смелыми».<sup>32</sup>

До каких пределов допустимы нарушения симметрии и каковы принципы этих нарушений?

<sup>30</sup> В. Хогарт. Анализ красоты. М.—Л., 1958, с. 144.

<sup>31</sup> Там же, с. 167.

<sup>32</sup> В. Я. Курбатов. Сады и парки. Пг., 1916, с. 137.

Ответ на этот вопрос дает ученик Леблона — Даржанвиль.

Автор книги «Теория и практика садоводства» (1709) Даржанвиль утверждает (в изложении Майлза Хадфильда): «Когда главные границы и основные аллеи проложены и партеры и сооружения по сторонам и в центре расположены так, как это более всего подходит к рельефу местности, тогда оставшаяся часть сада должна быть снабжена многочисленными садовыми созданиями вроде высоких рощиц, уединенных дорожек, различными оживляющими деталями: галереями, зелеными кабинетами, зелеными беседками, лабиринтами, булингринами<sup>33</sup> и амфитеатрами, украшенными фонтанами, каналами, статуями и т. д., — всеми теми сооружениями, которые выделяют сад очень сильно и в высокой степени способствуют тому, чтобы сделать его великолепным.

Планируя сад и распределяя его отдельные части, следует всегда заботиться о том, чтобы они были противопоставлены друг другу, как например лесок партеру или булингрину, и ни в коем случае не размещать весь лес по одну сторону, а все партеры — по другую. Не следует также размещать булингрин против бассейна, так как тем самым мы помещаем одно углубление симметрично к другому, чего следует избегать, помещая склон холма напротив свободного пространства и высокие сооружения против плоских, чтобы создавать тем разнообразие.

Разнообразия следует всегда добиваться не только в генеральном плане сада, но и в деталях, так что, если две рощицы находятся со стороны партера и хотя их внешние формы и размеры одинаковы, то для разнообразия вы не должны повторять их рисунок в обеих, но каждую должны сделать так, чтобы они различались внутри, так как было бы крайне неприятно, если бы вы увидели одну рощу, а в другой ничто не пробудило бы вашего любопытства, чтобы осмотреть ее. Такой сад с повторениями будет не более чем половиной своего плана, разнообразие плана будет уменьшено вдвое, тогда как величайшая красота садов состоит в их разнообразии.

Так же точно следует разнообразить каждую часть каждого куска. Если пруд круглый, то дорожка, которая его окружает, должна быть октогональной, и то же самое следует заметить о каждой лужайке или булингрине, которые расположены посредине рощи.

Одинаковые сооружения не должны быть расположены по обеим сторонам центральной оси за исключением открытых мест, где взор может охватить их разом, сравнивая их между собой, и судить о них как о едином произведении — как например на партерах, булингринах, рощицах, открытых в небольших посадках или в посадках деревьев в шахматном порядке. Но в таких рощах, которые окружены палисадниками

---

<sup>33</sup> Французские *boulingrins* (от английского *bowling green*) не имели ничего общего с игрой в *bowls*, как это обычно считается. Просто это были слегка углубленные партеры.



или состоят из высоких деревьев, рисунок их и наружные части всегда должны различаться, но, хотя они и должны быть различны, все же они всегда будут иметь между собой такие взаимоотношения и согласованность друг с другом в линиях и размерах, чтобы делать открытые места, на которых они расположены, прогалины и перспективы, правильными и приятными».<sup>34</sup>

\* \* \*

Стремление к «садовому разнообразию» выразилось, в частности, и в том, что садоводы всех времен заботились о разведении редких сортов цветов, кустов и деревьев. Их привозили из разных стран — в том числе из восточных, южных, а впоследствии из американских.

Увлечение экзотическими и дорогими цветами было вполне естественно, если принять во внимание, что сад всегда был неким микромиром и должен был давать представление о богатстве Вселенной. В средневековых садах Западной Европы появлялись цветы и растения, ввезенные крестоносцами с Ближнего Востока, в садах Англии появлялись тогда же растения Средиземноморья, а в эпоху Ренессанса и Барокко увлечение экзотическими растениями приобрело характер почти что мании.

Начиная с эпохи Ренессанса богатство сада постепенно становилось престижной необходимостью для всех представителей имущих классов, включая и королевские семейства.

Английская королева Елизавета I принимала даже послов в своем саду в Уайтхолле. Принимали в саду и русских послов, что было для них непривычно и казалось им обидным для их престижа.

Естественно, что такой «официальный» сад должен был быть особенно разнообразен и богат редкими растениями. «В Килингвортском парке фруктовые деревья, растения, травы, цветы, переливы цвета, щебетание птиц, струи фонтанов, плавающие рыбы — все в большом разнообразии напоминало о рае», — писал в 1575 г. Роберт Лейнам (Robert Laneham).<sup>35</sup>

Любовь к цветам отмечена еще в поэме Чосера «Легенда о добрых женщинах». Там, кстати, любимая англичанами «дэйзи» (маргаритка) фигурирует как эмблема безупречной женственности. Любовь англичан к цветам зафиксирована в поэзии Шекспира<sup>36</sup> и Спенсера.

<sup>34</sup> *Miles Hadfield. Gardening in Britain. London, 1960, p. 162.*

<sup>35</sup> См.: *Ellen C. Eyles. Early English Gardens and Gardens Books. Virginia, 1972, p. 20—21.*

<sup>36</sup> Цветы и сады в творчестве Шекспира изучены в упомянутой уже выше монографии Henry N. Ellacombe «*The Plant-Lore and Garden-Craft of Shakespeare*» (1896). Разведение цветочных садов стало в XVI в. очень популярным искусством, и специальные книги о садах и их разведении появлялись довольно часто: *Thomas Hill. A Most Brief and Pleasant Treatise Teaching How to Dress, Sow and Set a Garden* (1563) (семь изданий ее вышли после под названием «*The Profitable Art of Gardening*»). Он же выпустил «*The Gardener's Labyrinth*» (1577).

«Theatrum botanicum» (1640) английского садовода Джона Паркинсона содержит описание 3800 различных садовых растений. Другой садовод Джон Ри (John Rea) в книге «Флора» (1665) объявляет: «... избранная коллекция живых красот, редких растений, цветов и фруктов деревьев составляет несомненно богатство, славу и отраду сада». В регулярном саду в Канонз в Миддлсексе согласно описанию 1722 г. были «желуди, ввезенные из Легхорна, цветочные семена из Алеппо, черепахи с Майорки, особые утки, аисты, дикие гуси, вишневые деревья с Барбадоса, свистящие утки и фламинго... Там были страусы, голубые макао, домашние птицы из Виргинии и певчие птицы, и наконец, орлы, которые пили из специальных подогреваемых бассейнов».<sup>37</sup> Газон в этом же саду постригался дважды или трижды в неделю и полылся ежедневно.<sup>38</sup>

Выводить новые сорта растений или ввозить редкости из других стран было для богатых садов почти что обязательным.

Делиль требует выводить самому какие-либо редкости в своем саду и в крайнем случае привозить их из других стран:

Когда же выше сил покажется сей труд,  
Тебя сокровища других климатов ждут;  
Присвой себе их все!

(с. 65)

В саду сэра Матью Беккера в Ричмонд Грине был в 1720 г. выращен в Англии первый ананас. Художник Теодор Нетшер изобразил его на картине и дал к ней большую доску с мемориальной надписью.<sup>39</sup>

Совершенно очевидно, что стремление насадить как можно больше редкостей в саду делало необходимым устройство больших и разнообразных оранжерей.

Огромное число растений так и оставалось в оранжереях, куда приходили ими любоваться хозяева, куда приводили гостей, где отдыхали и размышляли. Оранжереи становились одним из самых «престижных» участков сада, а сад «рекомендовал» вкус и богатство своих хозяев.

Стремление к устройству богатых оранжерей было чрезвычайно существенно и в русских садах Барокко, а затем и Романтизма.

Садовые редкости прямо указывают на «идеологическое» значение садово-паркового искусства. Садоводы не ограничивались в выборе растений тем архитектурным эффектом, который они могли создавать. Важна была редкостность, дороговизна растений, вызываемое ими чувство удивления и новизны.

<sup>37</sup> См.: *Miles Hadfield. Gardening in Britain*, p. 165.

<sup>38</sup> Отмечу попутно, что стволы деревьев в Царском Селе мылись мылом, дорожки выравнивались после каждого дождя, а за газоном был не меньший уход еще в середине XIX в.

<sup>39</sup> *Miles Hadfield. Gardening in Britain*, p. 176.

«Еще в ранний период строительства Царского Села в 1710 г., — пишет Т. Б. Дубяго, — была построена первая деревянная оранжерея на 5 000 растений, а в 1722 г. — каменная оранжерея близ юго-восточного угла зверинца. Она имела в длину 20 саженей и сооружалась под руководством садового мастера Яна Роозена. Постройка большой каменной оранжереи на участке между Большим и Малым Капризами относится к 1744 г. Эта оранжерея в 1771 г. была снесена в связи со строительством пейзажной части парка. С этого времени главной оранжереей парка стало большое каменное здание, расположенное против Старого сада на нынешней Комсомольской улице. В этих оранжереях выращивалась богатейшая коллекция южных растений, плодовых деревьев и цветов».<sup>40</sup>

Любопытные сведения о садовнике Генрихе Эклебене были опубликованы П. Столпянским. Садовник Эклебен выращивал в императорских садах самые разнообразные редкости. В 1764 г. он вырастил необычайную пшеницу.<sup>41</sup>

Согласно данным, опубликованным П. Столпянским, садовник Эклебен добился и других выдающихся успехов в выращивании в императорских садах различных редкостей. Он в 1758 г. разводил к столу императрицы Елизаветы Петровны бананы в оранжереях Летнего дворца. Культура бананов продолжалась и при Екатерине II. Последнее известие об их разведении относится к 1771 г. Затем он разводил финики (первое известие о них относится к 1767 г.). Разводились также шпанские вишни, поспевавшие зимой наряду с огурцами. Разводилось сибирское «гороховое дерево» (акация) и другие редкости. Эклебен не был простым огородником. Он был садоводом высокого класса с чином титулярного советника, имел учеников и, очевидно, занимался планировкой садов, поскольку его ученикам в саду Лабиринта полагались «рисовальные инструменты», бумага и карандаши, краски.<sup>42</sup>

Редкие растения и цветы продолжали оставаться главным элементом садов и в XIX в. П. Шторх пишет о Павловском «саде»: «К саду принадлежат обширные оранжереи, длиною в 400 сажен. Самая малая часть

<sup>40</sup> Т. Б. Дубяго. Русские регулярные сады и парки. Л., 1963, с. 226.

<sup>41</sup> М. В. Ломоносов сообщал об этой пшенице: «В здешнем императорском саду, что у Летнего дворца (стоял на месте Михайловского замка в Петербурге, — Д. Л.), старший садовник Эклебен прошлаго года посеял на небольших полосках пшеницу и рожь на пробу искусства своего в размножении разнаго севу. Сие так ему удалось, что почти всякое зерно возшло многочисленными колосами, наподобие кустов. В одном из оных содержалось 43 колоса спелых, да 5 недошлых, из коих в одном начтено 81 зерно, а всех вышло 2 375 зерен, весом  $9\frac{3}{8}$  золотника. В другом кусте начтено 47 колосов спелых да 12 неспелых, из коих один колос состоял из 62 зерен, а всех в целом кусту было 2 523 зерна, весом  $10\frac{1}{2}$  золотника. Пшеничный куст, из одного зерна происшедший, состоял из 21 колоса, из коих один был в 61 зерно, а всех зерен 852, весом  $7\frac{3}{4}$  золотника». См.: П. Столпянский. Садовник Эклебен и первая школа садоводства в С.-Петербурге. Отд. отт., [Б. м., б. г.], с. 25 (из этой же статьи в дальнейшем и остальные данные о садовнике Эклебене).

<sup>42</sup> Там же, с. 26.

отведена для плодовых деревьев, а наибольшая вмещает в себе цветы и редкие растения, числом всего до 6 000 пород».<sup>43</sup>

О «Птичнике» там же говорится: «К строению примыкают с обеих сторон теплицы, ограничивающие собою небольшой сад, где летом выставляются с большим умением разные здесь редкие растения чужих краев».<sup>44</sup>

В Павловском парке находился еще «Ботанический сад», устроенный в 1815 г. К 1843 г. в нем было до 2 000 пород растений, «зимою не укрываемых».<sup>45</sup> Кроме всего этого в Павловском парке был еще «Плодовый и овощной сад» «на половине дороги от Старого Шале к Елисаветскому павильону».<sup>46</sup> Был еще и «Зверинец» около Александровского дворца.<sup>47</sup>

Не случайно также посередине Собственного садика в Павловске, где были собраны редчайшие растения, стояла статуя Флоры. Сад во все времена и во всех стилях должен был быть музеем живой природы.<sup>48</sup>

Приводимые А. Н. Бенуа описи «спецификации» растений, выращившихся в оранжереях в 1748 и 1767 г., поражают экзотичностью того, что в оранжереях росло, и «географической широтой». Среди растений юга были и американские, и африканские, и индийские, и арабские, и испанские. Считавшиеся редкостью в Англии в XVIII в. ананасы росли здесь в 100 горшках. Были здесь кофейные деревья, различные кактусы<sup>49</sup> и т. д.

Редкости растительного и животного мира сочетались в садах с редкостями минералогическими, с редкими и ценными античными скульптурами, подлинными остатками средневековых зданий и т. д.

Кроме того, важны были какие-то элементы садового искусства других стран: в Англии, например, сады арабских народов (в частности испанских мавров), китайские, итальянские и пр. Сады как бы заменяли собой путешествия по другим странам, а с другой стороны, служили собраниями различных меморий о уже проведенных их хозяевами путешествиях, о местах их детства и т. д.

У А. Попа в его саду в Твикенхеме был грот. Его друзья со всех концов света присылали ему образцы редких камней, и Поп годами конструировал свой «cabinet de curiosités». Здесь были германский шпат, кремнь, куски лавы из Везувия, ядро шпата в кристалле, различные ока-

<sup>43</sup> Путеводитель по саду и городу Павловску, составленный П. Шторхом, с двенадцатью видами, рисованными с натуры В. А. Жуковским, и планом. СПб., 1843, с. 13.

<sup>44</sup> Там же, с. 24—25.

<sup>45</sup> Там же, с. 48.

<sup>46</sup> Там же, с. 49.

<sup>47</sup> Там же, с. 51.

<sup>48</sup> См.: Достопамятности Санктпетербурга и его окрестностей, Павла Свиньина, гетр. I. СПб., 1816, с. 94—96, а также: Briefe über den Garten zu Pawlowsk, geschrieben in Jahr 1802, von Storch. St. Petersburg, 1804.

<sup>49</sup> А. Н. Бенуа. Царское Село в царствование императрицы Елисаветы Петровны. СПб., 1910, с. 161—162.

менелости; самородок из перуанских копей, серебряная руда из Мексики, окаменелое дерево, камни из Бразилии, большие глыбы аметиста, кораллы, окаменелый мох и пр.

Разумеется, многие из редкостей прошлых веков сейчас уже не являются редкостями, и поэтому не могут производить того впечатления, которое производили когда-то и воспринимались как редкости и роскошь, но в свое время богатство и разнообразие было в садах почти что обязательной «деталью» их устройства.

\* \* \*

В европейских садах всех эпох и стилей вплоть до, примерно, середины XIX в. существенной их частью, помогающей преодолеть однообразие слагаемых частей и достичь предельно возможного разнообразия на крайне ограниченной площади, были лабиринты. Лабиринты устраивались в средневековых монастырских садиках, в садах Ренессанса, Барокко, Рококо и Классицизма. Продолжали они существовать и в садах Романтизма. Различие заключалось в их назначении, в особенностях их семантики.

В средневековых монастырских садиках лабиринты символизировали собой сложную и запутанную жизнь человека. Семь смертных грехов и семь добродетелей встречали человека на этом пути. Лабиринты могли означать и крестный путь Христа.

В своей известной монографии «Сады и парки» В. Я. Курбатов так пишет о средневековых лабиринтах: «Одна деталь убранства садов появилась, вероятно, в эпоху средних веков и впоследствии была широко распространена. Это — лабиринты или дворцы Дедала, т. е. участки сада, прорезанные хитро сплетенным рисунком дорожек с одним или немногими выходами. Первоначально лабиринты изображались на стенах церквей (например, на колонне в портике Луккского собора) как символы тех противоречий, к которым приходит ум человека, не озаренный св. Писанием. После их выкладывали мозаикой на полу храмов (в Шартре — 1225 г. и в Реймсе — 1250 г., — *Д. Л.*), и по извилам их проползали на коленях богомольцы, заменяя этим далекие обетные паломничества. Наконец, тот же мотив начали применять в садах, так как на небольшом сравнительно пространстве получалось много места для прогулок. Впоследствии не только все средневековые сады, но и большинство садов Ренессанса, особенно по сю сторону Альп, было украшено лабиринтами. В Италии же они сравнительно редки (лабиринт имеется в саду Стра между Падуей и Венецией)».<sup>50</sup>

Петр I устраивал лабиринты во всех своих наиболее значительных петербургских садах, неизменно украшая их скульптурными группами

<sup>50</sup> В. Я. Курбатов. Сады и парки, с. 19.

на темы басен Лафонтена. Он сам иногда объяснял гуляющим значение каждой группы, содержание басен. Лабиринты носили при Петре просветительский характер: Петр обучал своих подданных светской европейской культуре, необходимой русским для свободного общения с образованными иностранцами. Но уже при Петре лабиринты имели и другое назначение — увеселительное. Петр любил завести в лабиринт своих гостей и заставить их самих из них выбираться. В эпоху Рококо увеселительное значение лабиринтов, пожалуй, осталось единственным, в эпоху же Романтизма лабиринты служили способом удлинения прогулочного пути и в этом отношении стали уступать свое место парнасам, которые не только позволяли совершать длинную прогулку, взбираясь на холм по окружающей тот холм дорожке, но и любоваться непрерывно сменяющимися видами на окрестности.

\* \* \*

Итак, для каждого стиля в садах были характерны свои растения, свои способы их посадки, расположения, сочетаний. Свою особую семантику имели в каждом стиле фонтаны, каскады, ручейки, пруды, оранжереи, расположенные в садах лаборатории, вольеры, фермы, аптекарские огороды и, как мы видели только что, лабиринты. Садовые постройки даже, казалось бы, совершенно определенного назначения в каждом стиле получали свою особую семантическую окраску. Приведем еще один пример, чтобы показать, как достигались в садовом искусстве различные смысловые эффекты: эрмидажи.

В семантической системе различных садовых стилей эрмидажи имели самое разнообразное назначение, подчас очень отдалявшееся от своего основного: служить местом обитания отшельника (эрмита).<sup>51</sup> Эрмидажи служили некими символами сада в целом. Они ставились и в XVII в., и в XVIII в. обычно на самой границе или за границей *hortus conclusus* («сада огражденного») — за пределами изгороди сада, там, где сад сменялся дикой местностью, и обычно в лесистом уголке, в тени, вдали от солнца,<sup>52</sup> и всегда бывали некоторой неожиданностью для гуляющих.

---

<sup>51</sup> Джон Диксон Хант (John Dixon Hunt) в книге «The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century» (London, 1976) пишет: «Ни один из пейзажных парков восемнадцатого века не был полным без эрмидажа и даже его отшельника» (р. 1).

<sup>52</sup> Томас Вортон (Thomas Warton) в стихотворении «Приятности меланхолии» («Pleasures of Melancholy») пишет о пребывании «размышляющего отшельника» («musing Hermit»):

Thro' silent church-yards, where the sable yews  
Spred kindred gloom, and holy musings raise...

(«Чрез тихий церковный двор, где черные тисы бросают подходящую ему, отшельнику, тень и влекут его к святым размышлениям...»).

Для большего впечатления от эрмитажей отшельников даже нанимали. Джон Диксон Хант приводит условия, которым должен был следовать нанятый Чарльзом Гамильтоном «отшельник» в «Paine's Hill» в графстве Сарри (Surrey): он обязан был провести в эрмитаже семь лет «с Библией, с очками, с ковриком под ногами, с пучком травы в качестве подушки, с песочными часами, водой в качестве единственного напитка, и едой, приносимой из замка. Он должен был носить власяницу (camel robe) и никогда, ни при каких обстоятельствах не стричь волос, бороды, ногтей, не бродить за пределами владений Гамильтона или разговаривать со слугами».<sup>53</sup> Не случайно, я думаю, что нанятый на таких условиях «отшельник» прослужил у Ч. Гамильтона только три недели. Зато второй, который к тому же обязался не принимать милостыни от гостей, даже «полкроны», и вести себя «как Джордано Бруно» (!), «прослужил» отшельником целых четырнадцать лет.

Эрмитажи бывали самых различных типов, и каждый из типов имел свое символическое значение, которое передавалось всему саду: эрмитаж был эмблемой и «девизом» сада, рядом с которым он находился.

Джон Диксон Хант в уже цитированной книге приводит несколько эмблематических типов эрмитажей. Наиболее традиционный тип эрмитажа, ведущий свое начало еще от Средневековья, — это обиталище христианина, монаха-отшельника. Другой тип — место уединенного размышления светского посетителя сада. Конечно, практически немногие из владельцев садов предавались уединенным размышлениям в такого рода эрмитажах. Скорее всего, эти эрмитажи служили символом, эмблемой сада, и в них изредка могли гуляющие укрываться от непогоды, темноты, бури. Об этом пишет Самюэль Джонсон: «Грот имел несколько помещений, предназначенных для различного употребления, и часто служил укрытием для путников, которых заставляла темнота или гроза».<sup>54</sup>

О том, что эрмитажи не использовались по своему, казалось бы, прямому назначению, в частности даже для «конкретных» уединенных размышлений, а имели развлекательное значение, мы можем судить по следующим стихам Томаса Вортона:

A place — for holy meditation,  
For solitude, and contemplation;  
Yet what himself will rarely use,

---

Томас Парнелл (Thomas Parnell) пишет то же в опубликованном в 1722 г. произведении «Отшельник» («The Hermit»):

The Moss his bed, the Cave his humble Cell,  
His Food the fruits, his Drink the Crystal well.

(«Мох его постель, пещера его скромная келья, его пища фрукты, его питье — из кристально чистого родника»).

<sup>53</sup> Цит. по кн.: *John Dixon Hunt. The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century*, p. 8.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 3.

Unless to conn his weekly news;  
Or with some jovial friends, to set in,  
To take his glass, and smoke, and spit in.<sup>55</sup>

(«Место для благочестивого размышления, для уединения и размышления; даже если он им редко пользовался, только чтобы обдумать свои недельные заботы или с веселыми друзьями посидеть в нем, выпить, покурить и просто плюнуть».)

Так же точно, разумеется, употреблялись не по прямому своему назначению храм друидов с соломенными крышами в садах Ричмонда (1748), эрмитажи в арабском стиле с арабскими надписями, с тростниковыми крышами в «китайском вкусе», нарисованные для Ричмонда Эдвардом Стивенсом в 1740 г., эрмитажи в стиле, который должен был служить для садов со значением «Аркадия», Эдем, — а для того, чтобы предаваться удовольствиям меланхолии (меланхолию должны были навевать приятные думы о бренности всего существующего, символизированного развалинами античных зданий), наводить ум на размышления о единении с природой (этому служили гроты, часто строившиеся в склоне горы), «театрализовать» пребывание в саду и т. д.

Русские эрмитажи в Петербурге, в Царском Селе и Петергофе не были похожи по своему эмблематическому значению на описанные у Джона Диксона Ханта. Никаких отшельников в них не поселялось, и они откровенно предназначались для развлечений и для приятного времяпрепровождения. В этом отношении характерны петровские эрмитажи в Петергофе — Монплезир и Марли. Петр построил их — один для отдыха, другой для развлечений. Характерно, что Монплезир был украшен картинами с изображением моря и кораблей. Здесь сказались не только личные вкусы Петра, но и обязательное условие небольших загородных домов для отдыха: украшать их картинами, сюжетно близкими окружающей местности. Монплезир стоял на самом берегу моря вблизи морского фарватера, этим и определялся по преимуществу выбор висевших в нем картин.

В Царском было два эрмитажа: Эрмитаж, построенный Растрелли, и Грот. Грот должен был служить символом связи с местностью, а также символом уединенных размышлений. Был здесь и свой «эрмит»: о размышлениях напоминал сам Вольтер; именно здесь при Екатерине II стояла посередине центрального помещения грота, на самом видном месте знаменитая мраморная скульптура сидящего Вольтера работы Гудона, ныне — одна из драгоценностей в экспозиции Ленинградского Эрмитажа. Труднее найти аналогии для Эрмитажа Растрелли. Это необычайно пышное здание, не похожее ни на один из типов эрмитажей, описанных Джоном Диксоном Хантом. Предложу следующую гипотезу. Голландские

<sup>55</sup> Ibid., p. 8. Стихи из «Приятностей меланхолии» Томаса Вортона.



сады по своему типу были гораздо более «утилитарны», чем итало-французские. По-видимому, утилитарное значение — служит местом развлечений — отодвинуло эмблематическое значение Эрмитажа. В сущности, эмблематическое значение эрмитажей не было воспринято и Петром. Петр пользовался своими эрмитажами для частных развлечений. Петербургский Эрмитаж при Екатерине II служил тому же назначению: развлекать царицу среди произведений искусства, но семантическая связь с садом в эмбриональной форме сохранилась: на уровне второго этажа в петербургском Эрмитаже появился «висячий сад» — род *hortulus conclusus*, типа монастырского, с большим количеством искусственных гнезд для птиц, которые своим пением и воркованием, вместе с благоуханием пахучих трав и цветов, должны были напоминать о самом главном семантическом прототипе всех европейских садов вообще — Эдеме.

\* \* \*

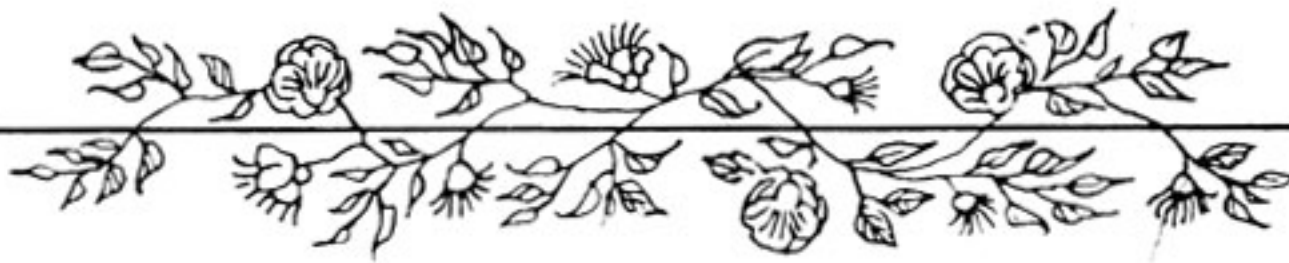
Наконец, следует сказать о некоторых специальных трудностях, связанных с основным назначением книги: увидеть в садовом искусстве проявление великих стилей. Некоторые из стилей трудно определимы в садовом искусстве. Так, например, очень трудно отделить в садах Барокко от Маньеризма. Понятие маньеризма вошло в искусствоведческую литературу очень давно: едва ли не первым, введшим это понятие, был Г. Вельфлин.<sup>56</sup> Спустя 23 года его стал употреблять К. Буссе,<sup>57</sup> Э. Паннофски<sup>58</sup> и мн. др. Но понятие маньеризма и его отличия от Барокко остались тем не менее неясными и до сих пор. Выделить маньеризм в садовом искусстве не удастся. Неясными остаются в садовом искусстве и границы между Рококо, Предромантизмом, Сентиментализмом. Такими же неясными они остаются, впрочем, и во многих других искусствах.

---

<sup>56</sup> *H. Wölflin. Renaissance und Barock. München, 1888.*

<sup>57</sup> *K. H. Busse. Manierismus und Barockstil. Leipzig, 1911.*

<sup>58</sup> *E. Panofsky. Idea. Leipzig—Berlin, 1924.* См. также: *N. Pevsner. Gegenreformation und Manierismus. — In: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1925, S. 243 ff.* Подробнее о маньеризме см.: *Giuliano Briganti. Der Italienische Manierismus. Dresden, 1961.*



# I

## САДЫ ДРЕВНЕЙ РУСИ И ЗАПАДНОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ



аспространено представление, что в Древней Руси существовали только хозяйственные, утилитарные сады.<sup>1</sup> Такое представление укреплялось мнением, вернее предрассудком, что плодовые деревья и кусты не могли служить украшением и наличие их в старых садах представлялось указанием на то, что эти сады были преимущественно хозяйственными.

Между тем еще в начале XIX в. память о великоколесных московских садах сохранялась в полной мере. Переводя поэму Деллиа «Сады», А. Воейков

<sup>1</sup> Мнение это закреплено благодаря наиболее авторитетному исследованию регулярных садов Т. Б. Дубяго «Русские регулярные сады и парки» (Л., 1963). Т. Б. Дубяго считает, что плодово-ягодные насаждения в садах XVIII в. — это дань национально-русской традиции предшествующего периода. Она пишет: «Принцип утилитарного использования насаждений садов и парков, столь характерный для предшествующего периода (русского XVII в., — Д. Л.), сохранился и в XVIII в.» (с. 29). Однако не только термин «утилитарное использование» неверен, так как плоды и ягоды выращивались в дворцовых садах не на продажу, а в основном из эстетических соображений. Самый принцип насаждения плодов и ягод в парадных садах был в той же мере характерен для России, как и для Западной Европы. В качестве примера таких традиционных представлений приведу цитату из недавно вышедшей книги А. Н. Петрова «Город Пушкин. Дворцы и парки» (Л., 1977). Здесь на с. 88, открывающей раздел «Ансамбль Екатерининского парка», читаем: «Строительство парков было новшеством для России рубежа XVII и XVIII столетий. ... Русские сады XVII в. и европейские сады имели утилитарный характер. В них выращивались плодовые деревья, ягодные кусты, цветы и травы. И на Сарской мызе, в первые годы после ее перехода в собственность Екатерины I, выращиванию фруктов, ягод, овощей (!) уделялось наибольшее внимание. Лишь после перепланировки в 1720-х гг. сад получил новое оформление — в нем появились крытые аллеи, трельяжные беседки, декоративные водоемы».

поместил от себя в описание лучших садов мира специальный раздел о садах Москвы:<sup>2</sup>

Старинные сады, монархов славных их  
Останки славные, почтенны ввек для них,  
Вельмож, царей, цариц святятся именами,  
И вкуса древнего им служат образцами.  
Увеселительный Коломенский дворец,  
Где обитал Петра Великого отец  
И где Великий сей младенец в свет родился,  
И в Вифлеем чертог царя преобразился;  
На берегу Москвы обширный сад, густой,  
Лип, вишен, яблонь лес, где часто в летний зной,  
Любя прохладу вод и тени древ густых,  
Честолюбивая покоилась София.<sup>3</sup>

Впрочем, уже во второй половине XIX в. существовало представление, что в Древней Руси сады имели только утилитарное назначение и садового искусства как такового не было. Это представление не могли рассеять даже обстоятельные работы И. Забелина о русских садах XVII в., поскольку И. Забелин только публиковал некоторые материалы без попыток обобщить их искусствоведчески.

Прежде всего следует обратить внимание на существовавшее градостроительное законодательство в Древней Руси, воспринятое от Византии. В этом отношении очень важный материал опубликован Г. В. Алферовой в исследовании «Кормчая книга как ценнейший источник древнерусского градостроительного законодательства. Ее влияние на художественный облик и планировку русских городов».<sup>4</sup>

Я не буду вдаваться сейчас во все детали этого интереснейшего законодательства. Важно отметить только, что древнерусским строительным законодательством предусматривались вслед византийскому разрывы между зданиями, достаточные для устройства садов, и, самое главное, запрещалось кому бы то ни было загораживать вид на окружающую природу: В древнерусских иконах XV—XVII вв. изображения зданий

<sup>2</sup> А. Воейков в примечаниях к своему переводу пишет: «Я предлагаю здесь отрывок о лучших русских садах, написанный мною, как легко усмотреть могут читатели, для соблюдения общего тона от лица французского поэта» (Сады, или Искусство украшать сельские виды. Сочинение Делиля, перевел Александр Воейков. СПб., 1816, с. 163). Выражая далее сожаление, что не может сказать о многих других садах, кроме им описанных, А. Воейков добавляет: «...которые природою и искусственными украшениями не уступают ни английским, ни французским, ни итальянским» (там же).

<sup>3</sup> Здесь А. Воейков имеет в виду сад XVII в. «в селе Софьино, в 40 верстах от Москвы по Коломенской дороге» (там же).

<sup>4</sup> Византийский временник, т. 35, 1973, с. 195—225. Укажу дополнительно к материалам Г. В. Алферовой на существование в Древней Руси практики озеленения улиц. См., например, следующее известие новгородских летописей под 1465 г.: «Начаша тополци садити на Славкове улице» (Полное собрание русских летописей, т. IV, ч. 1. Новгородская четвертая летопись, вып. 2. Л., 1925, с. 446).

очень часто даются в обрамлении деревьев, деревья выступают из-за кровель строения или находятся рядом с ним. Этим одним уже подчеркивается связь архитектуры и садов. Нужно поэтому думать, что сады в древнерусских городах имели не только утилитарную, но и эстетическую функцию. Что касается до вида на окружающую город природу, который не следовало по закону загораживать, то это правило, конечно, имело главным образом эстетическую функцию и было в Древней Руси очень важным.

\* \* \*

Обычно природа в Средневековье — и в Древней Руси и на Западе выступает как фон для сцен из человеческой жизни, портретов, изображений. Это же характерно и для эпохи Возрождения. В этом, очевидно, сказывалось представление о природе как о служанке человека, ее полезности для человека и о символическом значении отдельных явлений природы. Вместе с тем в Средние века природа выступает в литературе и фольклоре и как действующее начало: сочувствующее человеку или нечто символизирующее в его жизни и в отношении к нему Бога.

Отсутствие статических описаний природы или описание только «полезной» для человека стороны природы в хождениях в Палестину (например, в «Хождении игумена Даниила») не служит еще основанием предполагать, что в Древней Руси не было эстетического отношения к природе и не было потребности в садах. Статических описаний природы не было, как не было вообще статических описаний одежды, быта, социального устройства и т. д. Внимание писателя было обращено исключительно на изменения, на события. Замечалась динамика, а не статика. В литературе преобладал рассказ над описанием. Характерно в этом отношении «Слово о полку Игореве», где о природе говорится только в случае ее участия в судьбе русских людей, где нет никаких описаний — даже битвы Игоревы войска с половцами, а есть только взволнованное повествование о событиях и лирические отклики на эти события с минимумом описательности. Что же касается до того, что в хождениях описываются по преимуществу «полезные» стороны природы (плодородие земли, приносимые ею плоды), то в этом именно выражалась одна из важнейших сторон средневековой эстетики: эстетическое не было отвлеченно просто «красивым», — красивым признавалось не только то, что было красивым зрительно, но что могло услаждать также слух (пение птиц, игра на различных инструментах и пр.), вкус (редкие плоды), обоняние (отсюда обычное требование к цветам и садам в целом — благоухание).

Аналогичное явление мы можем наблюдать и в средневековой литературе Запады. Вильгельм Турский в своей истории крестовых походов так же, как и игумен Даниил, обращает внимание на плодородие почвы, на изобилие плодов, даже на вкус воды, удобство расположения мест-

ности. Такими замечаниями сопровождается он рассказ о Босфоре, Дураццо, Тире, Антиохии и пр. Аналогичные впечатления отличают и другие западные описания стран Ближнего Востока Буркада Монте-Спона, Епифания, Ульриха Лемана и мн. др.

О внимании к природе, к ландшафту мы можем судить не столько по литературе, сколько по тому, как строились города, как выбиралось для них место, в каких местах ставились церкви и основывались монастыри.

В Древней Руси ценили пейзаж и подчиняли его собору, монастырю, городу. Блестящим образцом организации огромного пространства служил Новгород. От центра Новгорода, от храма Софии расходились административные «концы» Новгорода с радиальными улицами. Этим «концам» были подчинены все владения Новгорода — одного из самых больших государств Европы. Улицы, расходившиеся от центрального храма в разные стороны, обычно заканчивались воротами, за пределами которых они продолжались дорогами. Новгород был окружен Красным полем, застроить которое решились только в самое последнее время не слишком озабоченные изучением и сохранением старой планировки современные нам архитекторы. А Красное поле по горизонту было окружено великолепным хороводом или ожерельем (и тот, и другой образ одинаково удачен) церковей и монастырей. Строения «бежали» по горизонту, кружились вокруг города. Это было действительно драгоценное ожерелье — ожерелье, в которое вплетались такие жемчужины древнерусского искусства, как Нередица, Ковалево, Волотово, Михайло-Сковородский монастырь. Вся страна как бы входила в организованное Новгородом пространство.

Планировка древнего Новгорода предусматривала широкий вид на Ильмень-озеро. Напомню, что в былинне о Садко, записанной в сборнике Кирши Данилова, Садко прямо из ворот города (Детинца) кланяется Ильмень-озеру и передает ему поклон от Волги-реки.<sup>5</sup>

Строительство любого нового города, монастыря или церкви сопровождалось выездом на место князя или святого, и место выбиралось «красное», т. е. красивое. Об этом есть многочисленные свидетельства агнографической литературы и летописей. Ср., например, описание основания города Каменца в Ипатьевской летописи.<sup>6</sup>

Краткость описаний природы и сосредоточенность этих описаний только на изменениях в природе (на смене времени дня или времен

---

<sup>5</sup> Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. Изд. подгот. А. П. Евгеньева, Б. Н. Путилов. М.—Л., 1958, с. 184.

<sup>6</sup> Ипатьевская летопись (СПб., 1871) под 1276 г.: «И посла Володимир мужа хитра, именовань Алексу, иже бяше при отце его многы города рубя, и посла и Володимер с тоземьци в челнох, возверх реки Лосны, абы кде изнайти таково место город поставити: се же изнашед место таково, и приеха ко князю и нача поведати. Князь же сам еха, с бояры и слугами, и улюбн место то над берегом реки Лысны, и отереби е; и истом срубн на немь город и нарече имя ему Каменець зане бысть земля камена».

года) характерна и для Западной Европы. В частности для Песни о Нибелунгах.

Наконец, это же «динамическое» отношение к природе характерно и для «Александрии» в обеих ее редакциях и на всех европейских языках, где бы она ни появлялась. Всюду в «Александрии» описывается природа в действии и в ее отличиях от привычной для ее автора и редакторов-переписчиков.

Наиболее подробно, однако, средневековые авторы останавливаются на одном сезонном периоде и на тех изменениях, которые этот сезон вносил: на описаниях весны — вернее, не весны самой по себе, а тех элементов воскрешения природы после зимней омертвелости, которые имели для средневековых книжников (и русских и западноевропейских) особенно большое символическое значение. Весна в целом была символом величайшего христианского праздника — Воскресения. Именно поэтому ей уделяет особенное внимание и Кирилл Туровский в своем «Слове на первую неделю по Пасхе». Правда, Кирилл Туровский следует в этом описании за отцами церкви, но это, в сущности, ничего не меняет. И описание весны у Кирилла закономерно напоминает описание весны у Готтфрида Страсбургского в начале его поэмы «Ривалин и Бланши-флур».<sup>7</sup>

Весна играет в изображении природы первостепенную роль в поэзии миннезингеров. Вальтер фон дер Фогельвейде (XIII в.) в стихотворении «Весна и женщина» сопоставляет весну и прекрасную девушку.

Средневековье видело в искусстве второе Откровение, обнаруживающее в мудрости, с которой устроен мир, ритм, мудрость, гармонию. Эта концепция красоты мироустройства выражена в ряде произведений Средних веков — у Эригены, в «Шестодневах» Василия Великого и Иоанна Экзарха Болгарского, в «Поучении» Владимира Мономаха на Руси и мн. др. Все в мире имело в той или иной мере многозначный символический или аллегорический смысл.

Если мир — второе Откровение, то сад же — это микромир, подобно тому, как микромиром являлись и многие книги. Поэтому сад часто в Средние века уподобляется книге, а книги (особенно сборники) часто называются «садами»: «Вертоградами», «Лимонисами» или «Лимонарями», «Садами заключенными» (*hortus conclusus*) и пр. Сад следует читать как книгу, извлекая из него пользу и наставление. Книжки носили также название «Пчел» — название, опять-таки связанное с садом, ибо пчела собирает свой мед с цветов в саду.

Древнейшее уподобление литературного произведения саду есть у Платона в «Федре». Здесь Сократ говорит о «садах из букв и слов», которые насаждает писатель для собственного удовольствия («сад Адо-

<sup>7</sup> Приведено в кн.: А. Бизе. Историческое развитие чувства природы. СПб., 1890, с. 81—82.

писа»). Сократ считает, что это пустое занятие, — он выдвигает на первое место с точки зрения полезности устное поучение оратора.

Разбирая памятники, в названиях которых есть слово «сад» (или другое слово того же семантического ряда), следует помнить о шкале символических значений — от «полезности» до «наслаждения» (что связывается с вечным спором о роли искусства). Сочинение-сад открыто для всех, и каждый находит там то, что ищет. Эти мотивы нашли отражение и в риторике.

В Средние века на Западе были распространены названия со словом «*silva*» (значения: лес; дрова; переносно — в риторике — «запас слов, понятий, ораторских формул, приемов и т. п.»).

Труд писателя на Западе в Средние века уподобляется труду садовника, который высаживает цветы. В польской литературе XVII в. такие уподобления обыкновенны.

«Цветочная» символика литературы связана со средневековой идиллией, с топосом «*locus amoenus*» — с «садом любви» и «закрытым садом», т. е. с мотивами, которые развивало средневековое искусство. Отсюда — «Цветочки св. Франциска Ассизского». Возможно, имелись и восточные влияния (например, «Гюлистан» — «Розовый сад» и «Бустан» — «Сад Саади; эти влияния шли через крестоносцев, через мавританскую культуру Испании и т. д.).<sup>8</sup>

Сад на Западе был частью дома, монастыря. Он родился из античного атриума — «бескрышной комнаты», двора для жизни в нем. В западноевропейских средневековых монастырях монастырский дворик стал помещением монастыря для благочестивых размышлений и молитвы.

Как правило, монастырские дворы, заключенные в прямоугольник монастырских строений, примыкали к южной стороне церкви. Монастырский двор, обычно квадратный, делился узкими дорожками крестообразно (что имело также символическое значение) на четыре квадратные части. В центре на пересечении дорожек сооружался колодец, фонтан, небольшой водоем для водяных растений и поливки сада, умывания или питья воды. Часто устраивался и небольшой пруд, где разводилась рыба для постных дней. Этот небольшой сад во дворе монастыря имел обычно небольшие деревья — фруктовые или декоративные и цветы. Однако фруктовые сады, аптекарские огороды и огороды для кухни устраивались обычно за пределами монастырских стен. Фруктовый сад часто за-

---

<sup>8</sup> Элементарные сведения о западноевропейских монастырских садах имеются во многих работах по садово-парковому искусству, в частности в монументальном труде В. Я. Курбатова «Сады и парки» (Пг., 1916). Однако в данном случае я воспользовался книгой: *Maria Eustachiewicz. Poeta u ogrodzie. — Pamiętnik Literacki. Wrocław, 1975, rocz. LXVI, zesz. 3.* Конспективный перевод дал мне А. М. Панченко, которого я сердечно за это благодарю. Об арабско-мусульманском влиянии на садовое искусство западноевропейского средневековья кратко сказано в книге А. Д. Жирнова «Искусство паркостроения» (Львов, 1977, с. 38—40).

ключал в себе и монастырское кладбище. Аптекарский же огород располагался вблизи монастырской больницы или богадельни. В аптекарском огороде выращивались и растения, которые могли дать красители для иллюминации рукописей.

Насколько большое внимание уделялось в Средние века садам и цветам, свидетельствует рескрипт 812 г., которым Карл Великий распорядился о тех цветах, которые необходимо сажать в его садах. В этот рескрипт было включено около 60 названий различных цветов и орнаментальных растений. Этот список Карла Великого переписывался и распространялся затем по монастырям всей Европы.

Сады культивировали даже нищенствующие ордена. Францисканцы, например, до 1237 г. по своему уставу не имели права владеть землей, за исключением участка при монастыре, который нельзя было использовать иначе, как под сад. Другие ордена специально занимались садоводством и огородничеством и славились этим.

Чисто декоративным монастырским садом был «вертоград», восходящий к античному «*sacrum aedium*». «Вертоград», единственный из средневековых садов, композиционно был связан с окружающими его монастырскими постройками. Вписанный в четырехугольник монастырских галерей, он был окружен дорожками (дорожки пересекали его и крестообразно — по осям либо по диагоналям). В центре находились колодец, фонтан (символы «вечной жизни»), дерево или декоративный куст. Иногда «вертоград» носил названия «рай», «райский двор».

Картезианские монастыри и монастыри камедулов были «особножительскими», в них до минимума ограничивалось общение монахов. Отсюда особое устройство монастырей этих орденов. Строения образовывали правильный четырехугольник. В середине находился большой «вертоград» с кладбищем. С одной стороны были церковь, собственно монастырь (главное здание), дом приора и хозяйственные постройки. Три оставшиеся стороны большого «вертограда» занимали «скиты» — каждый с особым цветником, за которым ухаживал монах, проживающий в «ските».

Наряду с декоративными «вертоградами» при монастырях существовали утилитарные сады, огороды и травники. Они находились вне монастырских построек, но окружались общей стеной. Планировка их такова: они делились на квадраты и прямоугольники. Со временем на этой основе возникает ренессансный декоративный парк.

Особый характер имели сады в замках. Они были обычно под особым наблюдением хозяйки замка и служили маленьким оазисом спокойствия среди шумной и густой толпы жителей замка, наполнявшей его дворы. Здесь же выращивались как лекарственные травы, так и ядовитые, травы для украшений и имевшие символическое значение (кстати, символика растений и их лекарственный смысл часто соединялись: символ сердца служил средством от сердечных заболеваний, символ здоровья должен был укреплять здоровье вообще, и т. д.). Особое значение придавалось



душистым травам. Одной из причин этого было то, что замки и города были полны дурных запахов, объяснявшихся плохими санитарными условиями. В садах этих пестовали декоративные цветы и кусты, особенно вывезенные крестоносцами с Ближнего Востока розы (отсюда название — «розовый сад»), иногда здесь росли деревья — липы, дубы. Вблизи оборонительных укреплений замка устраивались «луга цветов» — для турниров и светских забав. «Розовый сад» и «луг цветов» — один из мотивов средневековой живописи XV—XVI вв. (чаще всего изображается мадонна с младенцем на фоне сада).

В средневековой символике *hortus conclusus* (древнерусское «сад заключенный») имеет два значения: 1. Богоматерь (непорочность); 2. рай, символизировавший вечную весну, вечное счастье, обилие, довольство, безгреховное состояние человечества. Это последнее и позволяет объединить образ рая с образом Богоматери. Каждая деталь в монастырских садах имела символическое значение, чтобы напоминать монахам об основах божественного домостроительства, христианских добродетелях и т. п. Внутренние дворики старинных английских колледжей Оксфорда и Кембриджа, большинство которых (колледжей) было по своему происхождению «учеными монастырями», отчасти продолжают традиции этих монастырских садов в клуатрах, но отличие в том, что сейчас эти внутренние дворики колледжей содержат по преимуществу только аккуратные газоны и некоторые элементы символического убранства (например, статую основателя колледжа,<sup>9</sup> колодец и пр.). Рай как творение противопоставляется природе, праформе и хаосу. С символикой «закрытого сада» нужно связывать и светские (с оттенком греховности) представления о «садах любви», «садах наслаждений». Нужно учитывать также, что в Средние века весьма распространенными были «травники», аптечные огороды. «Полезность» и «красота» и наставительность были в средневековых представлениях очень часто прочно соединены.

Земной рай у Данте также соединяет в себе все компоненты, воздействующие на различные человеческие чувства. Рай — не только услаждение для глаз, но в такой же мере — для слуха, обоняния, вкуса, для ума и высоких эмоций.

Сквозь сумму метафизических образов, символов и абстракций в изображении Рая у Данте сквозят реальные черты вечной весны, обилия и разнообразия.

И свет предстал мне в образе потока,  
Струится блеск, волшебною весной  
Вдоль берегов расцвеченный широко.  
Живые искры, взвившись над рекой,  
Садилась на цветы, кругом порхая,

<sup>9</sup> В Виндзоре статуя основателя Итон-колледжа в его внутреннем дворике — короля Генриха VIII пользуется до сих пор ритуальными привилегиями: ее можно обходить только справа.

Как яхонты в оправе золотой;  
 И словно хмель в их запахе вшивая,  
 Вновь погружались в глубь чудесных вод;  
 И чуть одна нырнет, взлетит другая.  
 «Порыв, который мысль твою влечет  
 Постигнуть то, что пред тобой предстало,  
 Мне тем милей, чем больше он растет.  
 Но надо этих струй испить сначала,  
 Чтоб столь великой жажды зной утих».  
 Так солнце глаз моих,<sup>10</sup> начав, сказало;  
 И вновь: «Река, топазов огневых  
 Взлет и паденье, смех травы блаженный —  
 Лишь смутные предвестья правды их.  
 Они не по себе несовершенны,  
 А это твой же собственный порок,  
 Затем что слабосилен взор твой бранный».<sup>11</sup>

Сады и в древнерусских представлениях были одной из самых больших ценностей Вселенной. Обращаясь к своему читателю и риторически спрашивая его, для кого созданы в свете наилучшие явления, Иоанн Экзарх в прологе к «Шестодневу» на одном из первых мест после неба с его солнцем и звездами указывает сады: «И како не хотят радоватися, възыскающии того и разумевше, кого дея есть небо солнцем и звездами украшено, кого ли ради и земля садом и дубравами и цветом утворена и горами увяста...».

Образ сада постоянен в православных хвалебных жанрах, в гимнографии — в применении к Богородице и святым. «Что ты именую, о престолюбнице? Сад нетления, корень благочестия, древо послушания, ветвь чистоты». В Изборнике 1076 г. говорится о садах, стоящих в «славе велице» (л. 269 об.—270 об.). Образы сада и всего того, что саду принадлежит (цветы, благородные деревья и пр.), часто встречаются в древнерусской литературе и всегда в «высоком» значении. Эти образы принадлежали к первому ряду в иерархии эстетических и духовных ценностей Древней Руси.<sup>12</sup>

Среди реальных садов Древней Руси, как и на Западе в Средневековье, особенное значение имели монастырские сады.

В «Слове о погибели Русской земли» в кратком перечислении красот, которыми «украсно украшена» была Русская земля, говорится и о «виноградах обительных», под которыми несомненно следует иметь в виду монастырские сады.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Имеется в виду Беатриче.

<sup>11</sup> Данте Алигьери. Божественная комедия. Пер. М. Лозинского. Изд. подгот. И. Н. Голенищев-Кутузов. М., 1968 (Серия «Литературные памятники»), с. 447—448 («Рай». Песнь тридцатая).

<sup>12</sup> См. подробнее: Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 1-е — М., 1967; изд. 2-е — Л., 1971; изд. 3-е — М., 1979. Раздел «Литературный этикет».

<sup>13</sup> Первое значение «виноград» — «фруктовый сад», см.: Словарь русского языка XI—XVII вв., вып. 2. М., 1975, с. 185. Другое значение «виноград» — плод от расте-

Сады в Троице-Сергиевом монастыре упоминаются в Житии Никона — ученика Сергия Радонежского. Есть упоминания садов и в других житиях святых.

Монастырские сады были трех типов: хозяйственные, которых мы здесь не касаемся, те, что помещались в ограде монастыря и служили как бы образами рая, и те, что помещались чаще всего за монастырской оградой и связывались с представлениями о священных рощах.

Монастырские сады, которые символизировали рай, отнюдь не имели утилитарного значения, но они обязательно должны были иметь «райские деревья» — яблони, затем цветы, по преимуществу душистые, и привлекать к себе птиц. Именно таким «обильным» во всех отношениях, действующим на все человеческие чувства и представляли себе в Древней Руси рай, в котором Бог согласно книге Бытия насадил «все дерева». Он должен был услаждать зрение, вкус (образ трапезы или съедобных плодов) и слух (пение птиц). Такое представление мы встречаем и на Западе, и в применении к барочным садам Москвы (к этому мы еще вернемся). Еще одна черта была характерна для этих «райских» садов — ограда. (Необходимость ограды) подчеркивается в одном из названий сада — «виноград» и другом, синонимичном, — огород. Изображения садов в миниатюрах XVII в. обычно представляют их с высокими оградями.

В образах райского сада, встречающихся в гимнографии, часто говорится о саде «огражденном». Это объясняется тем, что ограда ассоциировалась со спасением, с изолированностью от греха. Изгнание из рая Адама и Евы представлялось обычно как выдворение их за пределы райской ограды, лишение их спасения. Впрочем, если сад располагался внутри монастыря, то монастырские стены служили одновременно и оградой сада.

В развитии монастырских садов в России, возможно, существовал перерыв, который падает на период XIV—XV вв., когда под влиянием идей исихазма получило распространение стремление к отшельничеству, скитническому монашеству и стали распространяться монастыри вдали от мирской суеты среди дикой природы.

Дело в том, что противопоставление природы как беспорядка человеку как представителю порядка и культуры — типичное противопоставление Нового времени. Для Средних веков природа — это прежде всего организованный Богом мир, мир, который несомненно выше человека, «учит» человека, подает человеку добрый пример праведной жизни. На этой идее построены такие авторитетные произведения Средних веков, как «Шестоднев» Иоанна Экзарха Болгарского, «Физиолог» и др. Эта же идея ска-

---

ния и виноград-ягода не могли быть здесь употреблены по двум соображениям: 1) этому препятствует эпитет «обительный», который в таком случае следовало бы рассматривать как сорт («монастырский») и 2) невозможность произрастания винограда на севере Руси, где было создано «Слово о погибели» (известны безрезультатные попытки разводить виноград в Кремлевских садах Москвы; об этом ниже).

зывается в «Поучении» Владимира Мономаха и великом множестве других сочинений. После основания Сергием Радонежским Троицкого монастыря, когда скитничество стало развиваться, а от Троице-Сергиева монастыря стали отпочковываться многочисленные бедные монастыри по преимуществу на Севере, исчезла идея внутримонастырского сада. Из житий основателей монастырей этого времени известно, какое большое значение придавалось выбору красивого места будущего монастыря — в лесу на берегу озера или реки, среди холмов и т. д. Мир природы — это мир святости, уход из «человеческого мира» — это прежде всего уход от греха в богоустановленный порядок не испорченной грехом природы. При таком отношении к окружающей монастырь природе естественно было не придавать особого значения саду внутри монастыря. Сады устраивались по преимуществу для утилитарного их использования. Они не были символами рая небесного или рая земного — Эдема. Рай — это окружающая, не измененная греховным человеком природа. Святой и праведник должны жить среди праведной же природы. Только в XVI в. с развитием огромных общежительных монастырей вновь возродилась идея внутримонастырского сада, но нет никаких указаний на то, что внутримонастырские сады больших общежительных монастырей (Троице-Сергиева, Кирилло-Белозерского, Соловецкого, Толгского и мн. др.) понимались в символической системе, сходной с символической системой средневековых монастырских садов Запада. Это значительно способствовало секуляризации садового искусства России в XVI и XVII вв.

\* \* \*

Однако между монастырскими садами Древней Руси и западноевропейскими монастырскими садами были и различия.

Первое и несомненное заключалось в том, что в русских монастырских садах символической «оградой рая» служили монастырские стены. Не только сад, но и весь монастырь был, таким образом, символом рая. Монастырские стены не только служили оборонным целям, но и символизировали собой райскую замкнутость монастырской жизни в самой себе. Поэтому все, что было в пределах монастырской ограды, было раем. Особую роль в русских монастырях играла соборная площадь, которая и украшалась деревьями (по преимуществу райскими яблонями и, где это оказывалось возможно, виноградом). В западноевропейских же монастырях, как мы видели, сады устраивались в окружении монастырских строений, в клуатрах, отчасти под влиянием римских атриумов.

Второе отличие западноевропейских монастырских садов от древнерусских заключалось в том, что для монастырских садов Запада, как мы указывали уже, обязательными были розы. Роза — католический символ Богородицы. Сад был также символом Богородицы. Как было уже сказано, культ розы как Богородицы начался со времени крестовых походов,

когда рыцари, возвращаясь домой с Востока, приносили с собою розы.<sup>14</sup> Россия не участвовала в крестовых походах, и в русских садах, по свидетельству иностранцев, даже в XVI в. роза отсутствовала. Имелась лишь дикая роза — шиповник. Символом Богоматери (среди многих других) в Древней Руси была белая лилия.

Третье отличие заключалось в следующем. В западноевропейских садах, как мы видели, довольно часто устраивался лабиринт. Нет никаких указаний на то, что лабиринты были известны на Руси до XVII в., тем более что некоторые из богословских образов этих лабиринтов на Руси вообще отсутствовали (например, крестный путь Христа).

С раем в Древней Руси ассоциировались не только монастырские сады, но и загородные местожительства князей. Так, например, загородное место под Киевом, называвшееся Раем, было у Андрея Боголюбского; у Даниила Галицкого и Владимира Васильковича Волынского был на горе на берегу озера город Рай.<sup>15</sup> «Красный» (т. е. красивый) сад упомянут в Ипатьевской летописи под 1259 г.: князь Даниил Галицкий «посади же и сад красен».<sup>16</sup>

Сады имели не только декоративные растения, но и плодовые, ибо рай — это место, где нет труда, где обилие всего, где поют птицы и цветы не только украшают, но и распространяют благоволие.

Цветы постоянно изображаются на иконах там, где изображаются и сады. Характерно, что иконные цветы XVI—XVII вв. носят обычно самые фантастические формы. Этому соответствуют в XVII в. поиски редкостных цветов и растений, о чем я еще буду говорить особо в дальнейшем.

Об отношении в Древней Руси к цветам говорит и следующее сравнение казанских татар в Казанской истории. Здесь описываются разбогатевшие татары, ходившие в «красных ризах, и в зеленых, и в багряных, и в червленых, одеявшись щаствовати пред катунами (женами, — Д. Л.) своими, яко цветы полские (выделено мною, — Д. Л.), различно красящися, друг друга краснея и пестрее».<sup>17</sup>

Из монастырских садов, располагавшихся еще в XVI в. за пределами монастырских стен, сведения сохранились по преимуществу о Кедровой роще Ярославского Толгского монастыря.

Вот некоторые выписки из литературы о монастыре: «К юго-восточной стене монастырской ограды примыкает кедровый сад, обнесенный с трех сторон каменною же оградой, вышиною в 5 аршин, толщиною в аршин с четвертью... Вся садовая ограда с башнями имеет в окруж-

<sup>14</sup> Растения приносили с собой с Ближнего Востока тамплиеры («рыцари св. Иоанна»). См.: The hon. Alice Amherst. A History of Gardening in England. London, 1896, p. 30—31.

<sup>15</sup> Ипатьевская летопись. СПб., 1871, с. 549, 593, 596.

<sup>16</sup> Там же, с. 559.

<sup>17</sup> Полное собрание русских летописей, т. XIX. СПб., 1903, с. 24.

ности 220 сажен, а именно: 83 сажени с востока, 83 с запада и 54 с юга. Вся же ограда монастыря вместе с садовою имеет 550 сажен... Могучие вековые кедры Толгского сада — сибирской породы и в настоящее время (1913 г., — *Д. Л.*) значительно устарели. Время насаждения их неизвестно; преданием же относится к последней четверти XVI века, когда здесь игуменом был Феодосий, впоследствии архиепископ астраханский. Здесь на одном из кедров в особой часовенной пристройке помещается Толгская икона Божьей матери (XIII в.; ныне в Гос. Третьяковской галерее, — *Д. Л.*). По преданию, на этом кедре найдена была чудотворная икона после бывшего в монастыре пожара... Для питания сада водою между кедрами, насаженными полуциркулем аллею в два ряда, выкопан пруд длиною 145 и шириною 5 сажен... Запах цветущих растений и кедровой смолы наполняют воздух особенным здоровым ароматом».<sup>18</sup>

Ныне роща Толгского монастыря не существует. Представляло бы очень большой интерес археологическое исследование территории этой знаменитой рощи с целью установить, какую планировку имела она в конце XVI в., а может быть, и раньше. В частности, интерес представляет пруд: гидротехническими сооружениями увлекались в XVI в. игумен Соловецкого монастыря Филипп Колычев, епископ Вассиан Рыло (прозвище «Рыло» — от «рыть, копать, строить пруды»), Пафнутий Боровский и др.

Сам тип монастырских садов с большими деревьями вне монастыря восходит, по-видимому, к языческим священным рощам. Оправдывалось их существование тем, что в этих рощах являлись чудотворные иконы (обычно Божьей матери): Толгской, Тихвинской, Сосновской и прочие, находящиеся на стволах деревьев.<sup>19</sup>

\* \* \*

О существовании на Руси садов внутри монастырских стен мы отчасти можем судить по условным изображениям монастырей на иконах. Следует только принять во внимание, что изображения монастырей на иконах появились относительно поздно — не ранее XV в. Отчасти мы можем

---

<sup>18</sup> *Дм. Орлов*. Ярославский первоклассный Толгский монастырь, 1314—1914. (Историко-статистический очерк). Ярославль, 1913, с. 65—66 (глава XIII «Монастырская ограда и сад»). См. также: *Нерумов*. Ярославский Толгский монастырь. Изд. 2-е. Ярославль, 1898, с. 12 и др.; *А. Крылов*. Описание Ярославского первоклассного Толгского мужского монастыря. Ярославль, 1860, с. 27—28; Празднование 600-летнего юбилея первоклассного Толгского монастыря, 1314—1914. Ярославль [б. г.], с. 25, 34 и др. Литература о Кедровом саде Толгского монастыря указана мне М. В. Рождественской. Есть гравюра А. Ростовцева 1731 г. «Изображение Толгского монастыря и рощи». Сохранились росписи в Введенском соборе Толгского монастыря — 29 чудес. Среди чудес — изображение рощи. Собор построен при известном митрополите Ионе Сысоевиче в 1681—1683 гг.

<sup>19</sup> Нахождение иконы в языческой роще, по-видимому, было связано со стремлением церковных властей христианизовать языческие поклонения в этих рощах.

судить о наличии монастырских садов по символическим иконам, где также встречается изображение сада как символа рая, Богоматери и т. д. Упомянем некоторые из этих изображений по «Каталогу древнерусской живописи» Третьяковской галереи.<sup>20</sup>

1. Икона «О тебе радуется» (№ 148) второй половины XIV в. псковской школы. «В верхней половине композиции в арке, образуемой полукругом белого небосвода, с зелеными райскими деревьями, с красными плодами и красными порхающими птицами, высится пятиглавый храм оливкового цвета с красными и синими куполами». В каталоге есть иллюстрация.

2. Икона «О тебе радуется» (№ 157) конца XV в. В арке по сторонам пятиглавого собора видны райские деревья и ветви. На райских деревьях плоды.

3. Икона «Страшный суд» (№ 64). Середина XV в. Богоматерь изображена в раю в круге с ангелами по сторонам. На поле райские цветы и ветви.

4. Икона «Уверение Фомы» (№ 282). Предположительно Дионисия. Конец XV—начало XVI в. За полусферической оградой (ограда, как мы уже указывали, важнейший атрибут сада) видны верхушки деревьев сада.

5. Икона «О тебе радуется» (№ 280). Предположительно Дионисия. Начало XVI в. По краям полукруга над пятиглавым собором райские деревья, кусты, цветы, ветви.

6. Икона «О тебе радуется» (№ 640). Середина XVI в. В круге пятиглавый собор, по бокам собора и над куполами собора райские деревья и ветви деревьев с плодами. Между деревьями стебли с цветами.

7. Икона «О тебе радуется» (№ 569). Вторая половина XVI в. В круге пятиглавый собор, по краям круга и над собором райские деревья и ветви.

8. Икона «Троица ветхозаветная с бытнем» (№ 389). Вторая половина XVI в. Клеймо «Сотворение Адама и Евы». Адам и Ева лежат под райскими деревьями, на ветвях которых сидят птицы. Изображены также травы и цветы.

9. Икона «Страшный суд» (№ 381). Вторая половина XVI в. В круге Богоматерь с ангелами в раю. Рай представляют раскиданные по светлому фону цветы и цветущие ветви.

10. Икона «Хвалите Господа с небес» (№ 1006). Вторая половина XVII в. Изображена вселенная в виде рая. Изображены фантастические деревья и птицы на ветвях.

11. Икона (створка алтарных врат) «Благородный разбойник Рах в раю» (№ 984). Середина XVII в. Верхнее Поволжье. Фигура благородного разбойника на фоне райских вьющихся цветов и плодов. Рах стоит на зеленой пышнолиственной траве. Среди ветвей видны белые райские птицы.

12. Икона «Уар воин и Артемий Веркольский» (№ 954) второй половины XVII в. Изображен город у реки с мостом и мельницами. Видны деревья.

13. Икона «Иоанн Предтеча. Ангел пустыни с житием» (№ 995). Последняя четверть XVII в. Изображен город. За деревянной оградой города — сад. За башнями и куполами церквей — кусты деревьев.

14. Икона «Иоанн Предтеча. Ангел пустыни с житием» (№ 997). Конец XVII в. Изображена «пустыня» — некий образ рая. Деревья с плодами, кустарник, среди деревьев и кустарника бродят львы, зайцы, олень, медведь, лань, верблюды.

15. Икона «Чудо от иконы Тихвинской Богоматери» (№ 969). Около 1700 г. В одном из клейм изображен Успенский Тихвинский монастырь (1560 г.), огражденный стеной с башнями. За основными строениями несколько деревьев — очевидно, монастырский сад.

16. Икона Никиты Павловца «Вертоград заключенный» (№ 892) (символ рая и Богоматери) около 1670 г. Изображен «сад четырехугольной формы с травами и

<sup>20</sup> В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи. М., 1963, т. 1.

цветами, насаженными параллельными рядами. Золотая изгородь с серебряными точеными балясинами украшена золотыми вазами с тюльпанами и гвоздиками. Такие же вазы с цветами стоят в саду, около водоема. За садом светло-зеленые холмы. Редко растущие деревья и кусты мягко отмечены золотыми и серебряными бликами». К этому тексту каталога имеются два примечания, которые приводим здесь полностью: «Вертоград (сад) заключенный — образ рая. Ранее обычно изображался (в страшных судах) в виде круга, с Богоматерью, сидящей на престоле, в центре, без младенца, с двумя ангелами по сторонам, на фоне растений (см.: Н. П. Кондаков. Русская икона, т. IV, ч. 2. Текст. Прага, 1933, с. 297)». Второе примечание гласит: «Здесь (в иконе, — Д. Л.), несомненно, отразились впечатления от реально существовавших в то время садов, где увлекались разведением ввезенных на Русь садовых цветов — тюльпанов, гвоздик».<sup>21</sup>

Представленный список — небольшая часть икон Третьяковской галереи, где могут быть отмечены изображения садов. Иконы «О тебе радуется» того же музея могут быть отмечены под №№ 148, 157, 640, 569, 280. «Страшный суд» — №№ 64 и 381, «Иоанн Предтеча в пустыне» — №№ 995, 997, 926, 927.

Большое количество икон с изображением садов или части садов имеется и в собраниях Русского музея в Ленинграде. Так, в фондах Русского музея могут быть отмечены следующие иконы на сюжет «О тебе радуется всякая тварь» с изображением райских садов: № 2137 начала XVI в.; № 1818 XVI в. с записями XIX в., № 235 круглая табличка — фрагмент иконы XVI в.; № 1305 в антикварной записи начала XX в. и др.

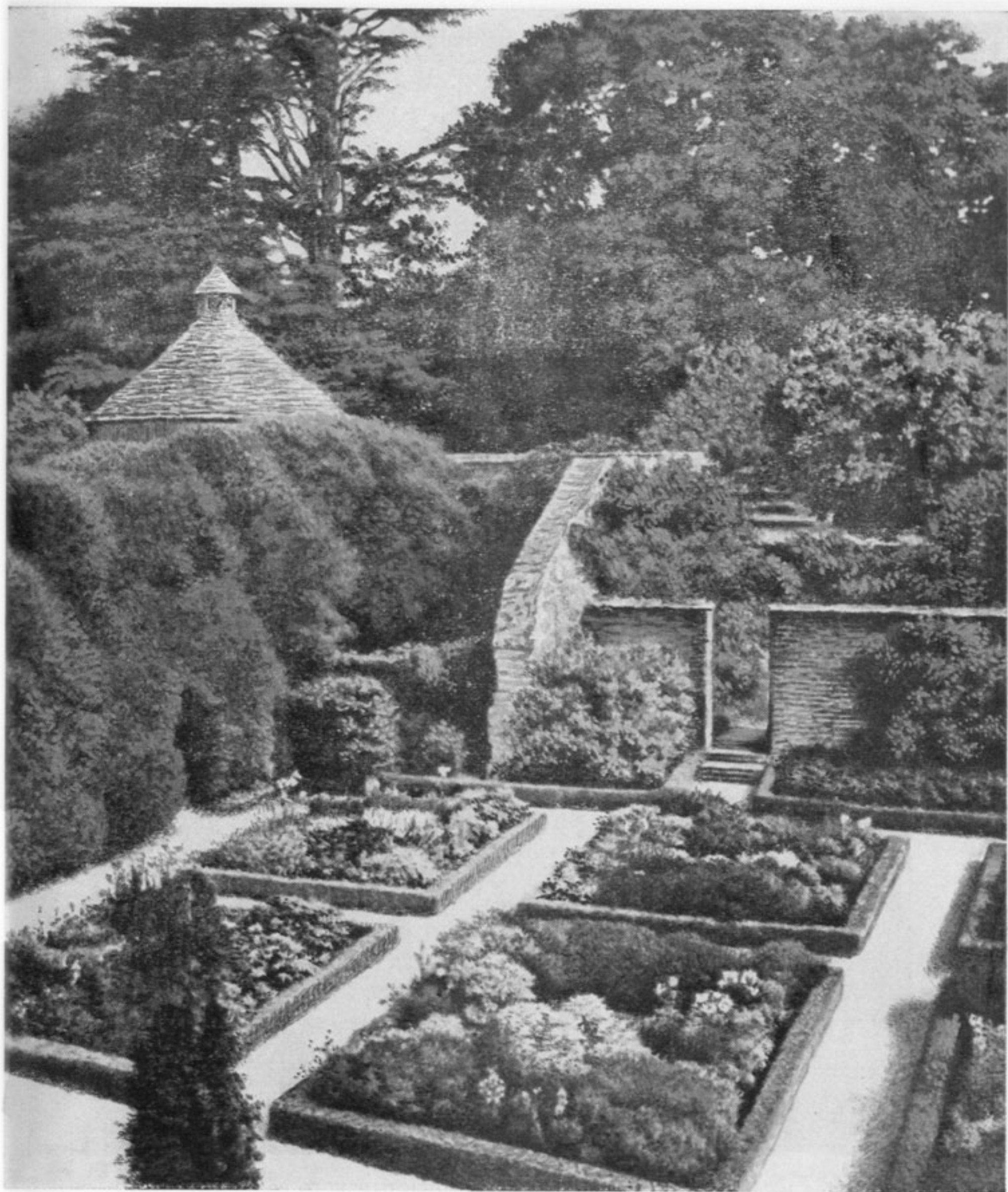
Большой интерес представляет нижнее клеймо «И жизни будущего века» иконы «Символ веры» (№ 2773) конца XVII в. из церкви Григория Неокесарийского в Москве, на котором изображен райский сад, огражденный четырехугольной оградой, данной в перспективе. Посредине сада изображен Христос. Надпись гласит: «Бог посреде его и неподвижен...». Перед Христом в молитвенных позах справа и слева в два ряда стоят святые. За ними параллельно — ряды каких-то зданий, невысоких домов. Внутри ограды повсюду цветы. Над верхней левой башней ограды на горках — Иоанн со свитком и ангел господень.

Отметим следующие общие черты для всех русских изображений садов: сады находятся либо внутри монастырских оград, либо ограждены особыми красивыми стенами; ограда — существенный элемент садов. Наряду с цветами в древнерусских садах существенное значение имеют плоды, птицы и звери.

Наконец, отметим еще одну характерную черту изображений монастырей: последние очень часто окружены рощами, горами и озерами.

<sup>21</sup> И. Забелин. Московские сады в XVII столетии. — В кн.: Опыты изучения русских древностей и истории, ч. 2. М., 1873, с. 266—321. Воспроизведение этой иконы см.: Федоров-Давыдов. Русский пейзаж XVIII—начала XIX века. М., 1953, с. 16, табл. 1; Древнерусская живопись в собрании Государственной Третьяковской галереи. Альбом. М., 1958, с. 11, табл. 65. (Примеч. составителей «Каталога древнерусской живописи»).



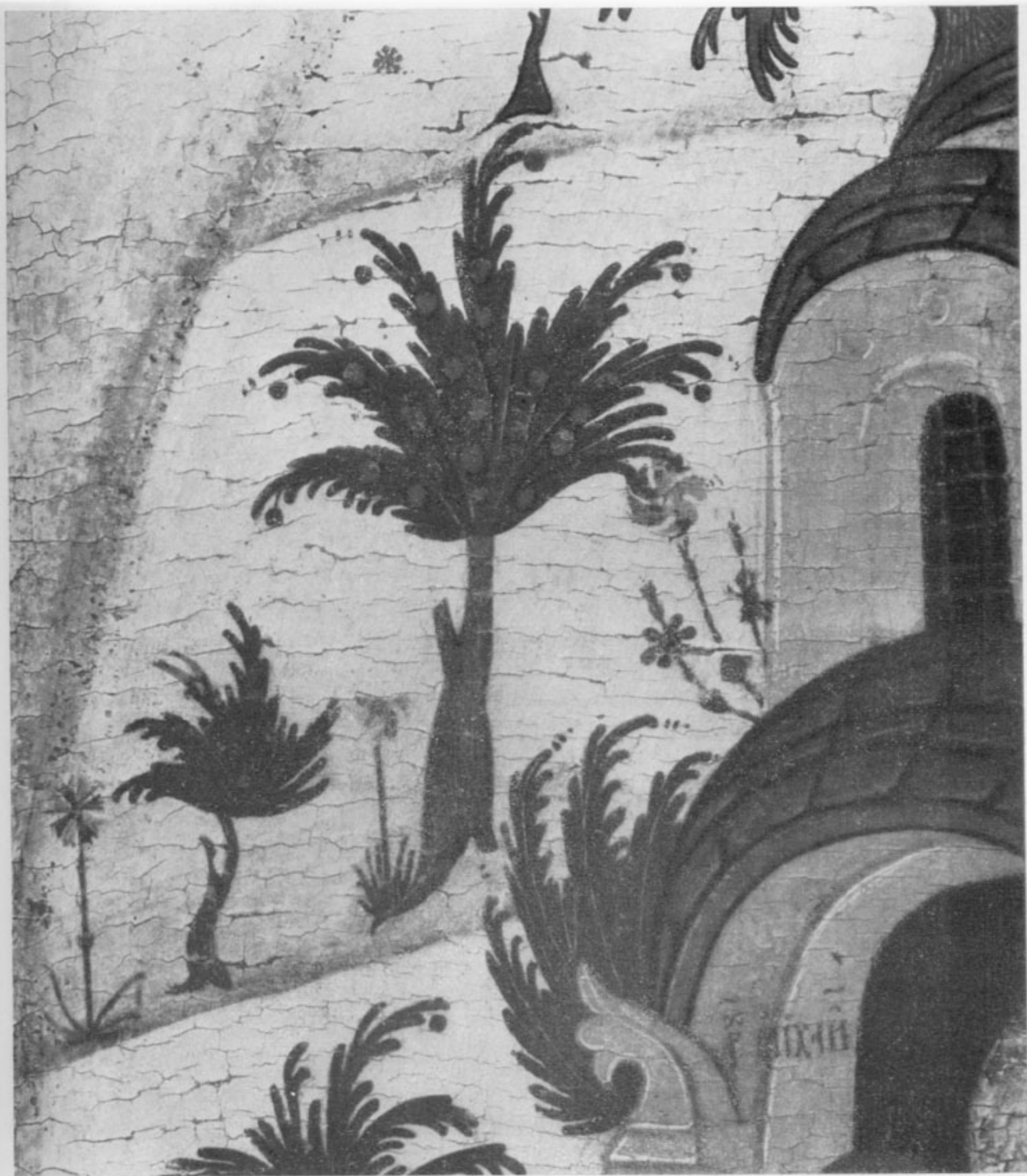


Остатки планировки внутримонастырского западноевропейского сада.



Условное изображение древнерусского монастырского сада. Гос. Исторический Музей. Собрание Е. Барсова.

Луцидарий. Лицевой сборник конца XVII в. Фотография с репродукции в кн.: Отчет имп. Российского Исторического музея за 1914 год. М., 1916, рис. 25.



Деревья в сочетании с храмами. Деталь иконы «О тебе радуется» начала XVI в. Художник круга Дионисия. Из Успенского собора г. Дмитрова. Гос. Третьяковская галерея. Реставратор П. П. Суслов. Инвен. № 28640.



Деревья. Деталь той же иконы.



Деревья и цветы. Деталь той же иконы.

Это касается таких монастырей, как Нилова пустынь,<sup>22</sup> Соловецкий монастырь, Тихвинский монастырь и др.

(Начиная с XIV в.) помимо устройства садов внутри монастырей огромное значение приобрел сам выбор местности для монастыря среди дикой, девственной природы — в лесах, на берегу рек и озер. Этот выбор диктовался развившимися в XIV в. на Руси представлениями, что только первозданная природа безгреховна, упорядочена самим Богом, гармонирует со стремлением к совершенствованию монахов. У Григория Нисского, особенно популярного на Руси с XIV в., есть «Слово о первозданной красоте мира». Оно объясняет нам, почему ценилась в Древней Руси дикая, безгреховная природа, устроенная самим Богом без последующего вмешательства человека. Нетронутая природа знаменует собой порядок и благообразие, гармонирующие с подвижнической жизнью отшельника, желающего себя посвятить Богу. Поэтому монастыри ставились не только в красивой, но и в безлюдной местности. Поэтому же (развивается скитническое монашество), строительство монастырей уходит все дальше и дальше в нетронутые рукой человека места на севере. Сам Троице-Сергиев монастырь, построенный первоначально в дикой местности, постепенно с ростом окружающего и своего собственного населения воспитывает церковных ревнителей, которые основывают все новые и новые монастыри. Жития русских святых — основателей монастырей полны описаний выбора места для будущей обители среди дикой природы.

Таким образом, с развитием представлений о божественной мудрости мироустройства сам монастырь переместился в природу и главной заботой строителей и устроителей монастырей стал выбор места для построения монастыря среди нетронутых человеком, а следовательно, особенно «разумных» лесов, и т. д. Поддерживались эти представления и учением исихастов, стремлением к уединенной жизни и уединенной молитве, особенно в учении Нила Сорского.

С XVI в. начинается период вмешательства человека в окружающую природу: Пафнутий Боровский, Филипп Колычев на Соловках, Никон в Ферапонтовом монастыре и др. Это преобразование и освоение окружающей монастырь природы особенно распространяется в монастырях, так или иначе следующих религиозным концепциям Иосифа Волоцкого. Сперва благоустройство окружающей природы носит художественно-утилитарный характер (эстетический момент, как мы уже замечали, неот-

---

<sup>22</sup> Д. С. Лихачев. Икона Нила Столобенского из частного собрания. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия, 1983 (печатается). Среди неизданных материалов по монастырским садам см. «Альбом рисунков и чертежей монастырских зданий» не позднее 1745 г., хранящийся в Загорском музее. Всего 46 листов, из которых 28 опубликованы Е. Е. Голубинским (Преподобный Сергей Радонежский и созданная им Троицкая лавра. — Чтения в Обществе истории и древностей российских, кн. 3. М., 1909. Ссылки на альбом см.: И. В. Трофимов. Памятник архитектуры — Троице-Сергиева лавра. М., 1961, с. 13—14 и сноска 74 на с. 226.

делим от утилитарного: строительство плотин, садков для рыбы, каналов, устройство огородов и фруктовых садов и пр.), но при Никоне в XVII в. появляются устройства чисто эстетические и символические: в Ферапонтовом монастыре на Бородаевском озере Никон строит остров в форме креста — как бы христианизирует природу, не удовлетворяясь теми символами и поучениями человеку, которые природа согласно «физиологу» и другим древнерусским «природоведческим» сочинениям естественно содержит ему в назидание.

Но преобразования Никона в садовом искусстве были в значительной мере связаны с усиленными проявлениями западного влияния в XVII в. Поэтому, прежде чем обратиться к русским садам XVII в., особенно в Москве и Подмосковье, необходимо, хотя бы в самом кратком виде, охарактеризовать стили садового искусства на Западе, появившиеся в Новое время.

## САДЫ ЗАПАДНОГО ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Между садами Средневековья и садами Нового времени в Западной Европе существовал некий промежуточный этап, которого не было на Руси, — это сады позднего Средневековья и сады Ренессанса.

(В позднее Средневековье появились «сады любви»: сады, предназначенные для любовных уединений, свиданий любящих, а также просто для отдыха от шумной придворной жизни.) Здесь занимались музицированием, рассказывали различные истории, читали книги, танцевали, играли в различные игры, среди которых выделялись шахматы и «марелль» (эта последняя игра была распространена по всей Европе, была известна и в Новгороде Великом, где при раскопках были найдены доски, одна из них хранится в Новгородском музее, точь-в-точь соответствующая изображенной на шпалере начала XVI в. № ОА 9407, хранящейся в Лувре).

Такие замковые сады имели (посередине небольшие бассейны для купаний.) Хорошее изображение такого «сада любви» сохранилось в итальянской рукописи в Библиотеке Estense, Modena. Молодые люди купаются в Фонтане Юности, пьют вино и наслаждаются музыкой. Совместное купание в небольших бассейнах мужчин и женщин довольно часто изображается на средневековых миниатюрах: по-видимому, в этом не было ничего удивительного в тесных условиях жизни средневековых замков и городов, где уединение было желанным, но не всегда доступным.

Устраивались в садах и (небольшие травяные площадки для танцев и игр.) Сады в позднем Средневековье разнообразились (павильонами, холмами, с которых можно было смотреть на окружающую жизнь за пределами садовых стен — как городскую, так и сельскую. Стали устраиваться и лабиринты, которые раньше были обычно только для внутренних по-





Райский сад. Верхнерейнский мастер XV в. Иллюстрация к переводу Чосера  
«Романа о розе», ок. 1340—1400 гг.



Миниатюра, изображающая сад удовольствий, в котором мужчины и женщины купаются в фонтане любви. Иллюстрация из рукописи XV в. библиотеки Estense, Modena.

мещений (как, например, в Шартрском соборе). В связи с этим появилась возможность (ограждать дорожки лабиринтов стенками или кустарниковыми насаждениями.)

Судя по частым изображениям садовых работ, сады тщательно возделывались, грядки и клумбы заключались в каменные защитные стенки, сады окружались либо деревянными оградами, на которых иногда писались красками изображения геральдических знаков, либо каменными стенами, в которых устраивались и двери и роскошные ворота.

Растительность садов и цветочные уборы в позднее Средневековье значительно обогатились благодаря участвующим сношениям с Средиземноморьем и Ближним Востоком. Купцы и крестоносцы привезли огромное количество новых растений, обладание которыми служило обычно предметом особой гордости хозяина сада.

Сохранилось изображение «Райского сада», или «Сада Марии», неизвестного рейнского мастера XV в., полное христианской символики. Это «сад огражденный» (*hortus conclusus*), символизирующий своей огражденностью непорочность Девы Марии и опирающийся в этом своем значении на главу 4 «Песни песней» Соломона: «Запертый (огороженный) сад — сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатанный источник». Мария, «Царица Небесная», сидит на подушке, читая, в то время как сын ее играет на земле. Его царственные одежды из дома Давидова украшены ирисами, имеющими царственное значение. (Непорочность Марии символизируют белые лилии, а любовь к Богу — красные розы. Вишни означают небесную радость, плоды земляники — справедливость, а ее тройные листья — Троицу, виноград, растущий поблизости, — древо познания добра и зла. На столе — яблоки, символизирующие падение первых людей и их спасение Христом. Вода в колодце символизирует собой «живую воду», представляющую собой Богоматерь, а щеглы на ограде — страдания Христа, ибо они имеют пурпурные пятна в своей окраске и питаются зернами терния.)

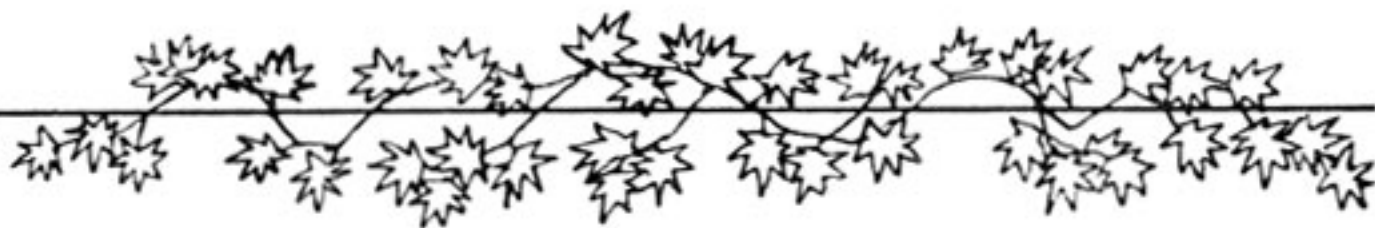
Сохранилось прекрасное описание позднесредневекового сада в Третьем дне «Декамерона» Боккаччо. Первое издание «Декамерона» вышло, как известно, в 1471 г., но события, к которым приурочен «Декамерон» (чума, заставившая веселую компанию уединиться и рассказывать забавные истории, чтобы отвлечься от мыслей о чуме), относятся к 1348 г. Как известно, компания уединилась в холмах Фьезоле, и, возможно, Боккаччо имел в виду виллу Пальмиери. Таким образом, описываемый в этом Третьем дне сад представляет собой переход от садов Средневековья к садам Ренессанса. Вот это описание, отлично рисующее не только его устройство и фауну, но и «садовый быт»: «... велел открыть себе сад, находившийся возле дворца и со всех сторон окруженный стеной, вошли в него; при самом входе он в целом поразил их своей чудной красотой, и они принялись внимательно осматривать его в подробностях. Вокруг него и во многих местах посредине шли широкие дорожки, пря-

мые как стрелы, крытые сводом виноградных лоз, показывавших, что в этом году урожай будет хороший; в то время они были в цвету и издавали по саду такой аромат, смешанный с запахом многих других растений, благоухавших в саду, что им казалось, будто они находились среди всех пряных ароматов, какие когда-либо производил Восток. По бокам аллеи шла изгородь из белых и алых роз и жасминов, почему не только утром, но и когда солнце было уже высоко можно было всюду гулять в душистой и приятной тени, не подвергаясь солнечным лучам. Сколько и каких было там растений и как расположенных, — долго было бы рассказывать, но не было столь редкого, которое, если только выносило наш климат, не находилось бы там в изобилии. Посредине сада (что не менее, а может быть, и более замечательно, чем все другое, что там было) находился луг, покрытый мелкой травой, столь зеленой, что он казался почти темным, испещренный тысячами разных цветов, окруженный зеленеющими, здоровыми апельсинными и лимонными деревьями, которые, отягченные спелыми и незрелыми плодами и цветами, не только давали прелестную тень глазам, но доставляли удовольствие и обонянию. Посредине этого луга стоял фонтан из белейшего мрамора с чудесными изваяниями; в центре его поднималась на колонне статуя, высоко выбрасывавшая к небу — естественной или искусственной струей, не знаю, — столько воды, падавшей впоследствии с приятным шумом обратно в прозрачный фонтан, что мельница могла бы работать, и при меньшем ее количестве. Вода эта — я говорю о той части, которая, переполняя фонтан, оказывалась лишней, — выйдя скрытым ходом из луга и затем обнаружившись вне его, обтекала его кругом красивыми и искусно устроенными ручейками, а далее распространялась такими же ручейками по всем сторонам сада, собираясь под конец в одной его части, где и выходила из него, спускаясь прозрачным потоком в долину и, прежде чем достигнуть ее, вращая две мельницы с большой силой и немалой пользой для владельца. Вид этого сада, прекрасное расположение его, растения и фонтан с исходившими от него ручейками — все это так понравилось всем дамам и трем юношам, что они принялись утверждать, что если бы можно было устроить рай на земле, они не знают, какой бы иной образ ему дать, как не форму этого сада, да, кроме того, и не представляют себе, какие еще красоты можно было бы к нему прибавить. Так, гуляя по нем в полном удовольствии, плетя красивейшие венки из веток разных деревьев и в то же время слушая, пожалуй, двадцать напевов птичек, певших точно взапуски друг с другом, они заметили нечто восхитительное, чего не видели раньше, будучи увлечены другим. И в самом деле, сад представился им наполненным красивыми животными, может быть сотни пород, и они стали показывать на них друг другу: тут выходили кролики, там бежали зайцы, где лежали дикие козы, где паслись молодые олени. Кроме них, еще много других, словно ручных, безвредных зверей гуляло на воле. Все это к другим удовольствиям прибавляло

еще большее. Погуляв достаточно, насмотревшись на то и на другое, они велели поставить столы у красивого фонтана и здесь, пропев наперед шесть песенок и исполнив несколько танцев, по благоусмотрению королевы, пошли к трапезе. Им подали, в большом и прекрасном порядке, тонкие и хорошо изготовленные кушанья; развеселившись, они встали и снова предались музыке, песням и танцам, пока королева не решила, что при наступившей жаре пора кому угодно пойти и отдохнуть. Из них кто пошел, другие, увлеченные красотой местности, не захотели пойти и, оставшись тут, принялись кто читать романы, кто играть в шахматы и шашки, пока другие спали. Когда прошел девятый час, все встали и, освежив лицо холодной водой, пошли, по желанию королевы, к фонтану и тут, рассевшись в обычном порядке, стали поджидать начала рассказов на сюжет, предложенный королевой».<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Джованни Боккаччо. Декамерон, кн. I. Минск, 1953, с. 184—187.



## II

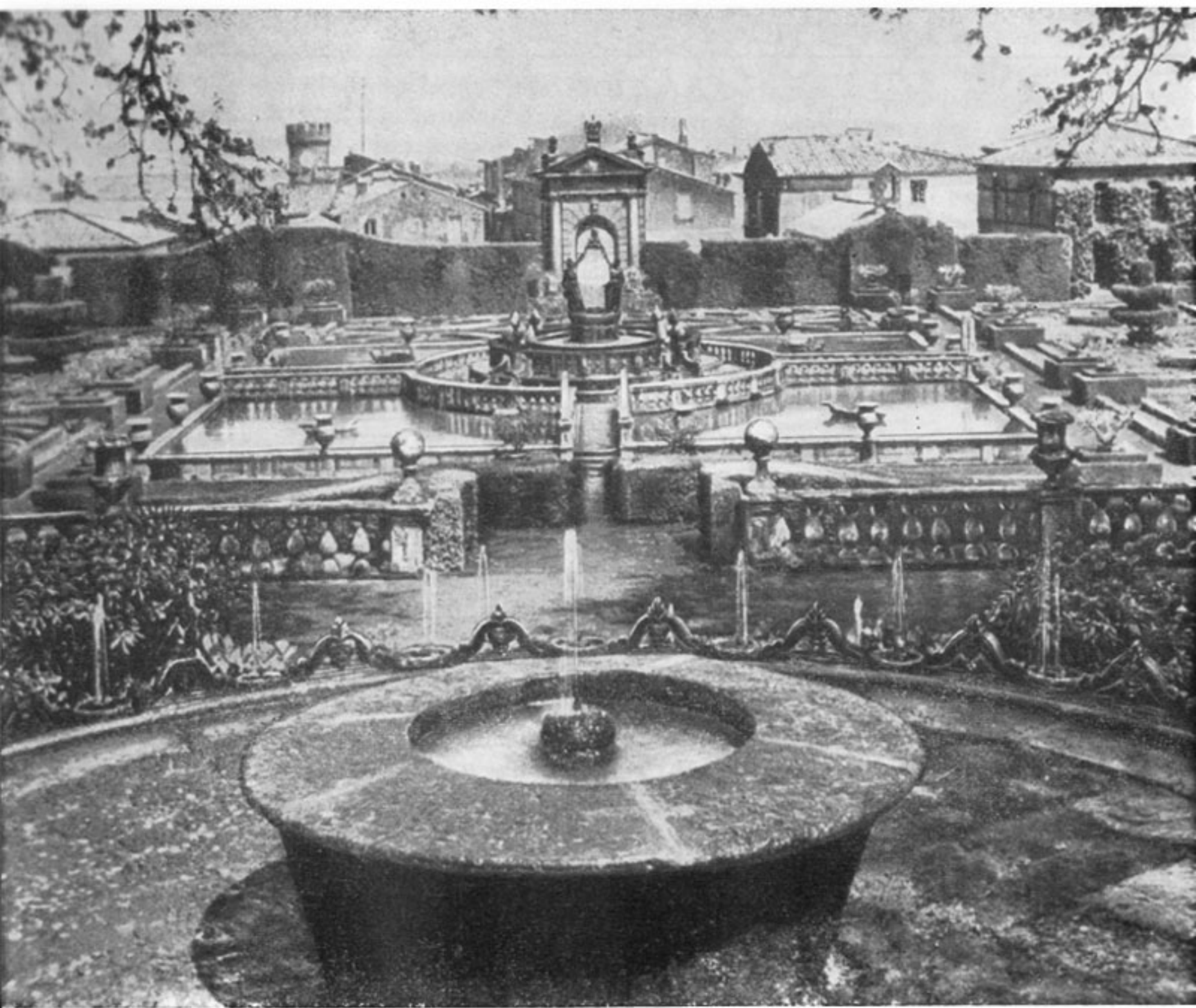
### САДЫ РЕНЕССАНСА



сли русские монастырские сады до XVII в. представляли собой за некоторыми исключениями стилистическую параллель к западноевропейским монастырским садам в силу, с одной стороны, их общего происхождения от античных садов, а с другой стороны, в силу общности средневековых эстетических представлений, то развитие русских садов в XVII в. в значительной мере находилось под воздействием других культурных явлений, из которых одно — влияние западноевропейского садового искусства — заставляет нас обратиться к более или менее подробному рассмотрению идейно-эстетической стороны западноевропейского садового искусства XV—XVII вв.

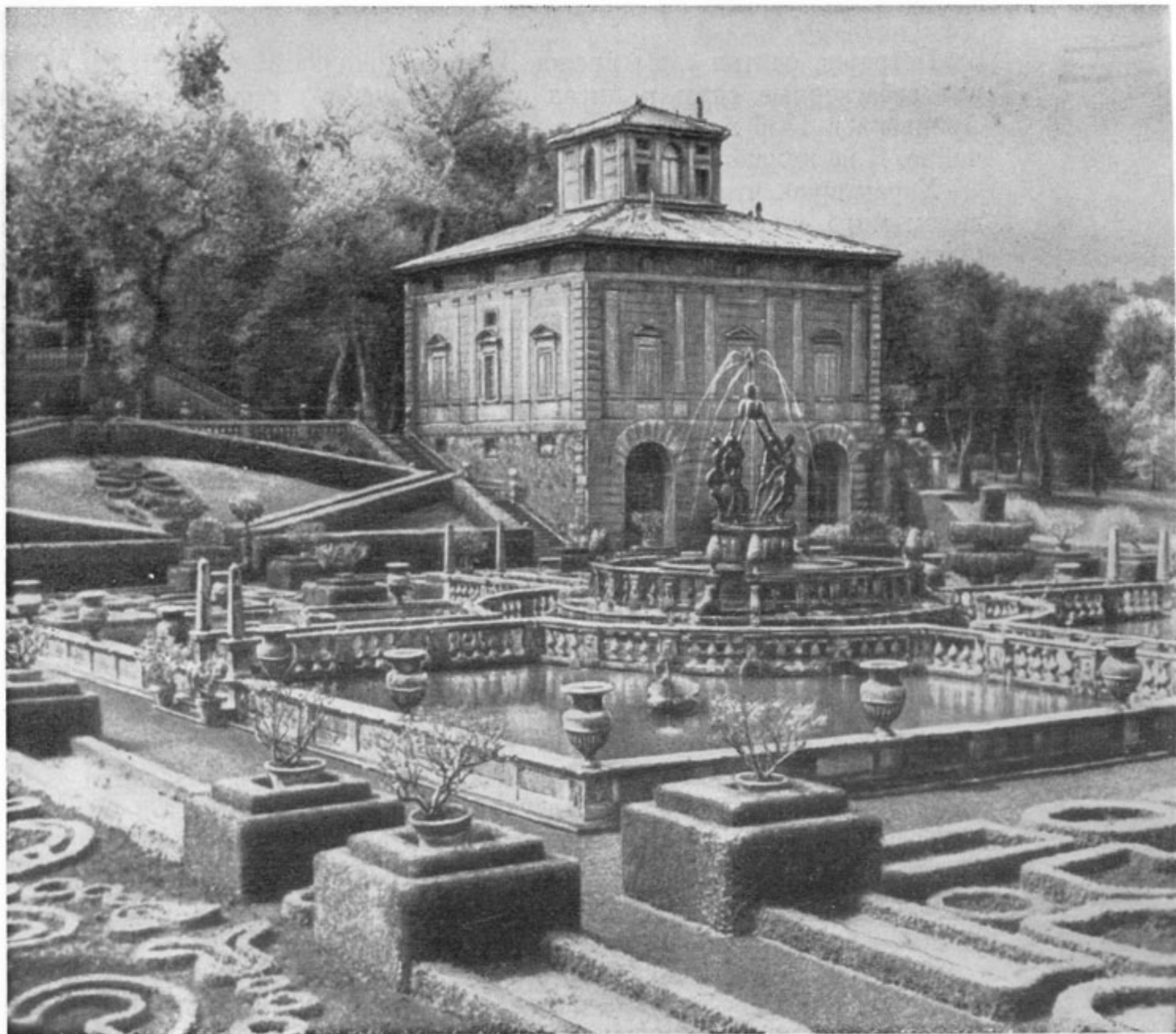
Понять русское садовое искусство эпохи русского Барокко (XVII в.) помогает в первую очередь наблюдение над теми идейными и стилистическими различиями, которые наблюдаются между Барокко и садовым искусством Ренессанса. В русской литературе, да и в иностранной, различия между Барокко и Ренессансом не были проведены с достаточной четкостью, и в целом оба они крайне неточно объединялись в понятии «регулярного садоводства».

Ренессанс по-своему снял противоречие между человеком и природой. В садах Ренессанса воплотилась преобразованная природа с преобразованным в ней и освобожденным человеком. В садах Ренессанса главным стал человек в подчиненной ему и его разуму природе. Человек не только идеализировал природу, но и считал себя способным улучшать ее, выявляя в ней ее идеальные свойства. Геометрические формы сада создавали возможности видеть сад в линейной перспективе, как



Сад виллы Ланте. Современный вид.

в той же мере создавала эти возможности ренессансная архитектура. В садах Ренессанса создавались неподвижные видовые точки, откуда посетитель сада мог любоваться открывающейся перспективой. Эти возможности создавались террасами, где с верхних площадок открывался вид на нижележащие; балюстрадами, позволявшими подойти к самому краю террасы, чтобы смотреть на нижний «зеленый кабинет»; оградами, намечавшими четкие геометрические контуры сада; воротами, бравшими в рамку открывающийся вид; относительно узкими аллеями, намечав-



Сад виллы Ланте, состоящий из нескольких террас. Современный вид.

шими неподвижные границы перспективы. В садах Ренессанса отразилась «наивная целостность бытия, не знающая противопоставления разных его частей — мира и человека, тела и духа, чувственности и разумности...».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Лекции по истории эстетики. Под ред. проф. М. С. Кагана. Кн. 1. Л., 1973, с. 79.



Петрарка считал сады прежде всего источниками радости. Он создавал собственные сады и писал своему другу из своей ссылки вблизи Авиньона в 1336 г.: «Я создал два сада, которые нравятся мне чрезвычайно. Я не думаю, что им были равные в мире».<sup>2</sup>

Характерно, что Петрарка, гуляя за пределами сада, воодушевлялся видом мира с высокой горы, чтобы размышлять о своей жизни, о прошлом и внутреннем своем мире. Петрарка первый из поэтов совершил восхождение на гору со специальной целью полюбоваться видом. Сама природа стала для него не только поучением, но и источником удовольствия. Может быть, именно поэтому так часты в итальянском Возрождении изображения людей на фоне далеких гор и широкого ландшафта. Ассоциации, возбуждаемые этими пейзажами, должны были вознести изображение человека над его повседневными заботами.

(Козимо Медичи) (1389—1464), наследовав виллу и сад в Careggi вблизи Флоренции в 1457 г., стал благоустраивать в нем сад с помощью флорентийских архитекторов, скульпторов и златокузнеца Микелоццо. Он хотел иметь привлекательное место, где могли бы собираться писатели и философы, чтобы беседовать в духе Платоновской академии.

Можно утверждать, что гуманистическое движение эпохи Ренессанса началось в садах, которые организовывались на основании тех сведений, которые стали известны о садах древнего Рима.<sup>3</sup> Эти сады сочетались с классическими проходами между колоннами. Лавры, самшитовые кусты, мирты, кипарисы были посажены вдоль аллей в сочетании с розами, фиалками, лавандой и другими ароматными цветами и травами.<sup>4</sup>

Козимо Медичи воздвиг также виллу и сад в Cafaggiolo, и именно здесь внук Козимо — (Лоренцо) (1449—1492) увлекся широким устройством садов и цветами. Аристократы и гуманисты стали подражать Медичи в своем пристрастии разбивать пышные сады.

Одна из существеннейших сторон античных садов, возрожденная в эпоху Ренессанса, заключалась в том, что они часто соединялись с учебными и учеными учреждениями.<sup>5</sup>

Как известно, в эпоху Ренессанса возрождается интерес к Платоновской академии. В флорентийской Академии огромную роль играли «Сады Медичи» при монастыре Сан-Марко. В Платоновской академии Лоренцо

<sup>2</sup> См.: *F. R. Cowell. The Garden as a Fine Art from Antiquity to Modern Times. London, 1978, p. 138.*

<sup>3</sup> В 1419 г. более 200 писем молодого Плиния были открыты, и находившиеся в них описания его Лаурентийской виллы цитировались и вдохновляли Альберти (1404—1472) в Венеции в его сочинениях по архитектуре.

<sup>4</sup> *F. R. Cowell. The Garden as a Fine Art from Antiquity to Modern Times, p. 139.*

<sup>5</sup> Традиция соединять учебные и ученые учреждения с садами сильна и до сих пор в Англии, где она восходит к Средним векам, — вспомним знаменитые сады для занятий — «backs» в колледжах Оксфорда и Кембриджа.

Великолепного в саду собирались ее заседания, на которых бывали Фичино, Пико делла Мирандола, Полициано и др. Здесь Микеланджело учился у Бертольдо, здесь же сблизился с Анджеоло Полициано. Известную роль сыграл сад в Сан-Марко и в жизни Михаила Триволиса, впоследствии ставшего русским писателем в России под именем Максима Грека. Сад Сан-Марко был академией и музеем античной скульптуры.<sup>6</sup> Во время своего пребывания в Академии Лоренцо Медичи Микеланджело рисовал со старых гравюр, создал «Полифема», «Фавна», «Битву кентавров», «Мадонну у лестницы» и мн. др.

Три характерные черты свойственны садам Ренессанса. Первая — это новое обращение к Античности (к Античности, как мы теперь хорошо знаем, обращались неоднократно и в эпоху Средневековья). Вторая — это значительная секуляризация символично-аллегорической системы садово-паркового искусства. Третья — это расширение на новой основе архитектурной стороны садов.

Все эти три черты (о них мы подробнее будем неоднократно говорить в дальнейшем) отразились на всех стилях европейского садово-паркового искусства, в значительной мере определив его общие для всех стилей черты.

Подбор античных скульптур в садах Ренессанса по содержанию был более или менее случаен, но тем не менее (античные скульптуры не были чисто формальным украшением: они создавали историческую перспективу, крайне важную для эпохи Ренессанса и последующего Барокко, когда чувство истории, чувство «содержательное» и многозначительное, было открыто и наполняло собой современность, создавало для современности ту «историческую глубину», без которой не мыслилось даже простое прославление современников — властителей, поэтов и художников.

В отличие от средневековых садов символика садов Ренессанса была по преимуществу светской, хотя и оставались еще представления о саде как о земном рае. Светскость соединялась с историчностью сознания, со стремлением установить связь с Античностью, с историческими событиями прошлого и с «мифологической ученостью», которая отныне на протяжении многих столетий становится существеннейшим признаком учености и образованности владельцев садов и их «садового общества».

Вместе с тем ренессансные сады своеобразно развили средневековую архитектурность монастырских садов. Если монастырский сад продолжал собой традиции античных атриумов и помещался внутри монастырского здания, во внутреннем дворике, а в России — внутри монастырских стен, заменявших собой необходимую в символическом отношении ограду (один из существеннейших признаков рая — его огражденность), то

---

<sup>6</sup> Сад Медичи цел и до сих пор — Giardino dei semplici, но уже без скульптур. Об Академии Медичи и ее саде см.: *Della Torae. Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*. Firenze, 1902. Подробнее: *John Dixon Hunt. The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century*. London, 1976.

(в эпоху Ренессанса сад расширял собой дворец хозяина с внешней стороны, но продолжал сохранять ограду, в значительной мере переставшую играть символическую роль, но зато усилившую психологическую — чувство уединенности и замкнутости) представленного садом микромира. Балюстрады итальянских садов закрывали собой открывающиеся виды и служили уюту больше, чем парадности, разделяя сад на отдельные помещения. Вместе с тем сады Ренессанса возрождали сады Античности. В. Я. Курбатов в своей знаменитой монографии «Сады и парки» так характеризует римские сады классического мира: «... партеры, прорезанные аллеями, пересекающимися под прямым углом, бассейны с фонтанами, портики и богато украшенные прохладные купальные постройки с бассейнами внутри (нимфеи). Между деревьями находились мраморные статуи».<sup>7</sup>

Так же архитектурность была в сильной степени свойственна и садам Ренессанса. В. Я. Курбатов, имевший возможность до первой мировой войны внимательно изучить ренессансные сады Италии *de visu*, пишет: «Итальянские сады сооружались для отдельных знатных семейств и представляли из себя части дворца, являясь как бы внутренним двором, вынесенным за стены дворца...»

А раз сад является частью постройки, то основной задачей архитектора является достижение возможной связи с дворцом и подчинение всех деталей принятому стилю».<sup>8</sup>

Исправим небольшую неточность в этом наблюдении В. Я. Курбатова, в целом правильного. Ренессансный (сад) не может быть назван частью здания (частью здания он является в монастырях Средневековья), но он может быть назван (продолжением здания, имевшим при этом определенное назначение: служить для приема гостей, быть помещением для отдыха, для развлечения и для ученых занятий, но не для жилья.

Подобно римским садам Античности сады Ренессанса были прорезаны аллеями, пересекающимися под прямым углом, украшены статуями и прохладными бассейнами, насыщены редкими цветами.

Ренессансные сады делились на прямоугольные «зеленые кабинеты», где можно было уединиться, читать, размышлять или беседовать с друзьями. «Зеленые апартаменты» были изолированы и были посвящены каждый своей теме. В некоторых был устроен лабиринт с тем или иным аллегорическим значением, в другом — плодовый сад, в третьем были собраны душистые растения. «Зеленые апартаменты» соединялись между собой коридорами, лестницами, переходами. Они так же украшались, как украшались и сами комнаты и залы во дворце, их переходы и лестницы.

Важна одна особенность ренессансных садов, которая в той или иной форме была нарушена только во французском Классицизме. (Аллеи служили не для раскрытия видов (на дворец или окружающую местность),

<sup>7</sup> В. Я. Курбатов. Сады и парки. Пг., 1916, с. 10.

<sup>8</sup> Там же, с. 140.

а для сообщения между отдельными «апартаментами» сада. Поэтому они были узкими и сравнительно тесными. Располагаясь на разных уровнях, отдельные «апартаменты» соединялись между собой скрытыми переходами, лестницами — отнюдь не парадными, а центральная аллея была относительно узка и не обязательно вела к основной части дворца. Напротив, чтобы дать саду бóльшую уединенность, дворец располагался не по центральной оси сада, а сбоку, примерно так, как располагался Летний дворец Петра I в Летнем саду в Петербурге.

Рассматривая сады Ренессанса, мы должны учитывать, что существенной частью садово-паркового искусства были в это время и окружающие эти сады местности. Они служили для прогулок и частично также «организовывались». Благодаря этой «полуорганизованной» части природы, окружавшей ренессансные сады и служившей для прогулок, сады и природа местности были удивительным образом слиты. Увековеченные впоследствии в XVII в., уже в эпоху Барокко, в картинах Клода Лоррена и Никола Пуссена виды Римской Кампаньи вошли в историю садово-паркового искусства. Этим искусством окружающие сады ландшафтные парки были в известной мере «узаконены» уже в XVII в., а впоследствии, в XVIII в., возведены в ранг «высокого» садового жанра.

Говоря об итальянских садах эпохи Ренессанса, В. Я. Курбатов высказывает такую мысль: «...самое лучшее в этих произведениях — их необычайное слияние с духом местности. Даже и тогда, когда постройки обрушиваются, куртины зарастают, а фонтаны иссякают, очарование сохраняется, пока есть намек на бывшее устройство».<sup>9</sup> Связь сада с окружающей его «полуорганизованной» местностью была очевидно основанием отмеченного В. Я. Курбатовым феномена.

\* \* \*

С конца XV в. начинается заметное усложнение садового искусства. Относить ли это усложнение к позднему Ренессансу или видеть в нем раннее Барокко, — не имеет особенного значения.

В XV в. начинает постепенно, вслед за Флоренцией, расцветать искусство разведения садов и в Риме. В XVI в. садоводство римских пап процветает, и опыт Флоренции широко используется в Риме, тем более что многие члены папского двора и многие гуманисты были флорентийского происхождения.

В Риме в окружении папы было создано все, что стало впоследствии наиболее характерным для садов Барокко и что составило затем их славу. Вместо небольших садов с грядками для цветов, немногими партерами, с деревянными оградами, сады стали быстро расти в размерах и планироваться наиболее известными зодчими и живописцами.

---

<sup>9</sup> Там же, с. 61.

Инициатива в устройстве пышных садов исходила прежде всего от книжных людей, которые стремились возродить вкус к садам античных устроителей садов — в Греции и особенно в Риме.)

Утверждают, что Рафаэль был привлечен кардиналом Джулиано Медичи, отцом Клементя VII, к созданию великолепной виллы Мадама между 1510 и 1520 гг. Вилла была организована не только как дом, но и как ансамбль «зеленых кабинетов».

В XVI в. сады Двора Бельведера и виллы Мадама были усложнены, связаны с архитектурой, и эти сады лишились своей первоначальной простоты.

Уже Браманте (1444—1514), реконструируя папскую резиденцию в Ватикане, создал огромный двор и сад — Двор Бельведера. Он перестроил садовое искусство и насадил первые начатки искусства пейзажных садов. Его сады были, как предполагают, вдохновлены руинами императорского дворца Адриана и храмом Фортуны в Praeneste. Браманте разбил сад на трех уровнях Ватиканского холма, откуда открывался вид на Ватиканский двор. Первый уровень представлял собой как бы зрительный зал для того, чтобы наблюдать за представлениями и церемониями на Ватиканском дворе.

Идеологический момент возрос в садах позднего Ренессанса в сравнении с садами раннего Ренессанса, и это возрастание объяснялось тем, что садовое искусство позднего Ренессанса было особенно тесно связано с папской курией. Этот идеологический момент в полной мере сказался в последующем стиле — Барокко.

## САДЫ БАРОККО

Выдающийся садовый архитектор Пирро Лигорио (Pirro Ligorio, 1493—1580), неаполитанец по происхождению, явился создателем сада в Тиволи, в качестве личного знатока античных древностей при кардинале Инноценте д'Эсте. Созданная им вилла д'Эсте в период между 1550 и 1573 гг. (до смерти кардинала) явилась одним из самых замечательных садово-парковых произведений XVI в., и ее эстетический образ, без сомнения, через творения ряда посредствующих художников и планировщиков садов отразился в замысле Петергофа. Основное магическое воздействие сада виллы д'Эсте принадлежало каскадам и фонтанам. Они обрамляли своеобразную тесную «просеку» в густой растительности на холме, поднимавшемся террасами кверху. Сто фонтанов обрамляли эту «просеку», и их движение кверху пересекалось ниспадающими каскадами. Зрительные впечатления углублялись слуховыми — от извергающейся вверх и ниспадающей воды и объединялись с интеллектуальными, связанными с «чтением» образной, аллегорической системы, представленной скульптурами и их расположением.

Замечательнейшим планировщиком садов был также Джакомо да Виньола (Giacomo da Vignola, 1507—1573) — архитектор, наследовавший в 1564 г. как главный архитектор собора св. Петра положение, занимавшееся Микеланджело.

Предполагают, что он приложил руку к вилле, построенной Перуцци на Палатинском холме, где лоджии были расписаны Рафаэлем.

Наиболее значительным произведением в садовом искусстве Джакомо да Виньола явились сады виллы Джулии, построенной для папы Юлия III (1550—1555) за пределами Рима, и особенно вилла Ланте в Банье (Bagnia) 1564 г. и сады виллы Фарнезе в Капрароле, которые он, впрочем, не успел закончить.

В чем же заключался основной принцип садоводов Барокко? Он был тот же, что и в поэзии. Неаполитанский поэт Джамбаттиста Марино отчетливо выразил общий принцип Барокко: «Поэта цель — чудесное и поражающее. Тот, кто не может удивить... пусть идет к скребнице» (т. е. станет конюхом, — *Д. Л.*).<sup>10</sup>

Способов «удивлять» было использовано в садах Барокко очень много.

Отличие позднеренессансных садов и садов Барокко от садов раннего Ренессанса заключалось в смелом использовании разных уровней: в террасировании расположения сада, особенно его прудов, в устройстве каскадов, водопадов. Это было применено и в вилле Ланте, и в Капрароле.

«Итальянцы „играли с водой“, как султан со своими драгоценностями», — выразил свои впечатления, как пишет Ф. Кауелл, один англичанин.

Характерные черты садового искусства Барокко: обилие каменных произведений на террасах — опорных стен, фонтанов, павильонов, аллегорических фигур, нимф, сатиров, богов и богинь, балюстрад, лестниц, садовых театров и туфовых ниш, сложно извитых аллей, огромных урн и другой садовой орнаментики. Все это играло большую роль, чем грядки, партеры, цветы и отдельные деревья.<sup>11</sup>

Барочные сады распространились главным образом в средней Италии в конце XVI и в течение всего XVII в. Барочные сады должны были быть представительными, рекомендуя богатство, вкус и эрудицию их владельцев. Сады должны были удивлять, поражать, интересовать.

Когда пышность садов стала чересчур дорогой для их хозяев, во второй половине XV в., еще в период позднего Ренессанса, появилась новая мода, длительная во Франции и короткая в Англии, — заменять растения и цветы цветными камнями и кирпичом, расположенными подобно цветникам и служившими частично садовыми дорожками. Но «цветники» эти

<sup>10</sup> См.: *И. Н. Голенищев-Кутузов. Барокко и его теоретики.* — В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1963, с. 120.

<sup>11</sup> *F. R. Cowell. The Garden as a Fine Art from Antiquity to Modern Times, p. 148.*

делались не в больших и парадных садах, в которых воплощались мечты доминиканского монаха Франческо Колонна, описавшего их в любовном романе «Нурнегомашиа» (1467), а в садах частных и небольших, продолжавших традиции средневековых «giardino segreto». Эти небольшие и дешевые сады призваны были подражать садам большим и импозантным, представляя их удешевленные варианты со слабо осуществлявшимися претензиями на роскошь.<sup>12</sup>

Расцвет барочных садов падает на XVII в., и он обязан своим появлением иезуитам Италии, как им же обязано своим первым толчком к осуществлению и Барокко в архитектуре. Так, во всяком случае, предполагал и впервые обративший на них внимание иностранец — английский путешественник лорд Чандос (Chandos) в 1620 г.

На садовое искусство XVII в. воздействовал архитектор Бернини (1598—1680), работавший в тесном контакте с генералом ордена иезуитов Олива.

Сады Барокко стремительно увеличивались в размерах, они обсаживались плотными рядами больших деревьев, кустов, составлявших большие массы зеленых стен. Развивается пафос изобилия, стремление к великолепию в красках и запахах. Увеличились размеры фонтанов, возросли водяные струи; еще больше стал шум воды, и усилилась мода на ароматные кусты, деревья и цветы: особенно на апельсиновые и лимонные деревья. Природа драматизируется, и появляется стремление к синтезу искусств. Особенно интенсивным стало экспрессивное воздействие на все чувства человека.

\* \* \*

Обычное описание садов Барокко не пытается выделить их отличие от садов Ренессанса. То, о чем говорят авторы книг по садовому искусству, — это обычно «сады времени Барокко». Описательность этих искусствоведческих работ и дробление по отдельным памятникам садового искусства не позволяет произвести анализа садов Барокко как принадлежащих именно этому стилю, тем более что сады Барокко по большей части не разбивались заново, а ставились на месте прежних садов эпохи Ренессанса. Черты Барокко оказывались в них естественно смешаны с чертами Ренессанса. Характеристика черт садового Барокко, о которой я буду говорить в дальнейшем, — не более чем опыт, который в будущем потребует еще дополнений и развития. Характеристика эта, однако, крайне необходима не только для того, чтобы выяснить принципиальное отличие садового Барокко от предшествующего садового Ренессанса, но и от последующего французского садового Классицизма, который обычно также не отделяется от Барокко, безосновательно объединяясь с ним в едином понятии «регулярного стиля».

---

<sup>12</sup> Ibid., p. 151.



Главное отличие садового Барокко от садового Ренессанса заключается в появлении в садовом искусстве иронического элемента, создании собственной мифологии (собственных систем символов и аллегорий) чисто эстетического порядка.

Когда исследователь латинской классики Поджо Браччолини (Poggio Bracciolini, 1380—1459) стал вводить в своем флорентийском саду античные статуи, это нововведение было встречено с сарказмом. Но сарказм был в данном случае лишь следствием непонимания, ибо античная мифология уже в XV в. воспринималась в произведениях Барокко с оттенком иронии и в духе интеллектуальной игры.

Больше того, одно из важнейших и до сих пор не замеченных различий между садами Ренессанса и Барокко состоит в том, что сады Барокко относились к сюжетной стороне своего искусства с некоторой долей подчеркнутой условности, иногда иронии и шутливости. Если сады Медичи во Флоренции пытались «всерьез» восстановить сады Платоновской академии и «насеялись» «серьезными» скульптурами и скульптурными ансамблями, то в садах Барокко гораздо отчетливее проступал элемент отдыха от серьезного.

Статуи по-прежнему служили смысловой связью с природой, но по своему содержанию они должны были напоминать о простых утехх окружающей сельской местности. Гроты символизировали собой как бы уход в горы, уединение. На берегу моря в саду ставилась статуя Нептуна, но характерно, что в саду генуэзского дворца А. Дория портретные черты последнего сознательно воспроизведены в статуе Нептуна. Тем самым в семантику этой барочной статуи был внесен некоторый элемент «несерьезности», игры.

Барочная шутливость требовала, чтобы кусты и деревья принимали форму статуй, а самые статуи в садах сливались с растительностью, а не противостояли ей. Эту особенность барочной стрижки деревьев и кустов часто не замечали исследователи, преувеличивая ее серьезность. Подстриженные в виде людей, зверей, ваз, колонн кусты и деревья — характернейшие для Барокко курьезы: такие же, как шутливые фонтаны («шутихи»), «тайные» скамьи, обманные перспективные картины, создававшие иллюзию продолжения аллей или открывающихся видов на природу, села, ложные строения и т. д. «Курьезами» были и фонтаны. Бьющая вверх струя воды как бы нарушала законы природы.

Авторы «Истории эстетики» пишут: «... барочное остроумие оказывается умением сводить несхожее — грусть и веселие, серьезность и насмешливость. Проявить остроумие можно лишь в том случае, если понятия будут обозначаться не просто и прямо, а иносказательно, пользуясь силой вымысла, то есть новым и неожиданным способом. Так рождается метафора (представление, — Д. Л.) — „мать поэзии“, и отсюда тяга Барокко к иносказанию, всевозможным эмблемам и символам. Произведения барочной архитектуры оказываются метафорами из камня,

молчаливыми символами, которые способствуют прелести творения, придавая ему таинственность».<sup>13</sup>

Эммануэле Тезауро (Emmanuelle Tesauro, 1592—1675) — крупнейший теоретик Барокко. Для истории эстетических учений представляют интерес его трактаты «Подзорная труба Аристотеля» (1654) и «Моральная философия» (1670). Как показывает уже заглавие первого из этих сочинений, Тезауро следует учению Аристотеля и согласен с его положением о том, что искусство есть подражание природе. Но понимается это подражание уже не так, как толковали его мастера Возрождения: «Те, кто умеет в совершенстве подражать симметрии природных тел, называются учеными мастерами, но только те, кто творит с должной остротой и проявляет тонкое чувство, одарены быстротой разума».<sup>14</sup>

Истинное в искусстве — не то, что истинно в природе; поэтические замыслы «не истинны, но подражают истине», остроумие создает фантастические образы, «из неведомого творит бытующее».<sup>15</sup>

Принимая принцип подражания природе, Барокко отдает, однако, предпочтение «внутреннему рисунку», воображению, замыслу. Замысел должен быть остроумным, поражать новизной. «Быстрый ум» пользуется различными тропами, коль скоро они отвечают требованию обозначать вещи не прямо, а иносказательно; метафоризация мышления порождает тягу к символам. Однако это не возврат к символизму Средних веков, где вещь ценна только как знак Бога: представление вещи с помощью переноса значения считается более изящным и выразительным способом обозначения самой вещи или самого понятия.

«Художественная концепция Барокко значительно расширяет сферу эстетического, допуская в искусстве не только наиболее совершенное, прекрасное, но и безобразное, фантастическое, гротескное, предвосхищая и в этом отношении позицию романтиков. Подобные тенденции могут быть объяснены тем, что принцип сведения противоположностей при всей их несводимости заменил в искусстве Барокко ренессансный «принцип меры». Сочетая противоположности, художественное сознание Барокко улавливает их взаимозависимость, часто сосредоточивая внимание на переходе из одного состояния в другое: тяжелый камень превращается в облако или тончайшую драпировку, скульптура дает живописный эффект, стираются грани между скульптурой и архитектурой, слово стремится стать музыкальным, музыке необходимы слова, веселость оказывается грустной, а грусть — веселой, комическое оборачивается своей трагической стороной, реальное подается как фантастическое, сверхъестественное — как реальное».<sup>16</sup> Отсюда и «скульптура» из зеленых насаж-

<sup>13</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 2. М., 1964, с. 626.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Лекции по истории эстетики, кн. 1, с. 129—130.

дений и попытки из зеленого материала создавать архитектурные сооружения.

«Новый Органон» Бэкона открывается словами, которыми освещается и его отношение к садам: «Человек, слуга и истолкователь Природы, ровно столько совершает и понимает, сколько он охватывает в порядке Природы; свыше этого он не знает и не может ничего».<sup>17</sup> Это его принципиальная позиция, из которой он исходит и в истолковании садов, в определении цели устройства садов.

В Барокко возродилась средневековая идея о том, что высшими книгами познания являются Библия и природа. Это утверждал и Парацельс, и Корнелий Агриппа Неттесгейм из Кельна, и Себастьян Франк из Донауверт, и мн. др.<sup>18</sup> Особенно характерны в этом отношении и влиятельны высказывания Лютера в предисловии к Псалтири, в письме к канцлеру Брюкку и т. д. Отличие этого отношения к природе как ко «второй Библии» определялось в Барокко сравнительно со Средневековьем тем, что Барокко не только наблюдало и «читало» природу, но стремилось в нее проникнуть, активно на нее воздействовать и даже экспериментировать. Посредницей между человеком и природой стала светская наука.

Сад служит не только познанию мира, но и его изменению к лучшему. Только истинное познание мира дает человеку право и возможность улучшить мир. Так и в садах, — исходя из познания природы, изменить ее на благо человеку, создать истинный рай на земле.

К садам эпохи Барокко применимо положение Ф. Бэкона, что «природа вещей лучше обнаруживает себя в искусственной стесненности, чем в естественной свободе».<sup>19</sup>

Сады Барокко способствовали исследованию и показу природы, но в «искусственной стесненности». Сады Барокко были в известной мере экспериментом, служащим познанию мира, — экспериментом, в котором создается модель мира, испытываются свойства растений, создается искусственная, но все же природная среда вокруг нас.

Характерной деталью садов Барокко было устройство так называемых театров. Садовый театр состоял из полукруглой декоративной стены, обычно с туфовыми нишами, в которых размещались статуи. Такие театры мы найдем в саду виллы Бельведер в Италии,<sup>20</sup> в саду дворца Мандрагона,<sup>21</sup> в саду виллы Памфили<sup>22</sup> и пр.

«Театры» создавали декоративный фон, иногда вовсе не служивший для представлений, хотя, вообще говоря, сады Барокко в отличие от са-

<sup>17</sup> The Works of Lord Bacon, vol. II. London, 1879, p. 433.

<sup>18</sup> А. Бизе. Историческое развитие чувства природы. СПб., 1980, с. 205, 206 и далее.

<sup>19</sup> The Works of Lord Bacon, vol. II, p. 288.

<sup>20</sup> В. Я. Курбатов. Сады и парки, с. 86.

<sup>21</sup> Там же, с. 83.

<sup>22</sup> Там же, с. 107.

дов Ренессанса гораздо чаще использовались для маскарадов, театральных действий, увеселений, тогда как для садов Ренессанса был более типичен серьезно-учебный и «ученый» характер.

Зрительный элемент сильно увеличился в Барокко. Но садовые театры Барокко не были только чисто зрительными деталями сада, в них была и зрелищность — разыгрывались праздничные представления. В. Я. Курбатов пишет: «Стремление использовать двор или сад для театрального помещения было распространено в XVI веке. Кроме ватиканского сада и амфитеатра Баболи, в виде театра был задуман Виньолой двор фарнезского дворца в Пьяченце. Стремление к театральным эффектам в садах приводило к перепланировке почвы. Чтобы усилить впечатление, часто устраивали сложные архитектурные декорации, состоящие по большей части из полукруглых стен с нишами и фонтанами. Их называли „театрами“». <sup>23</sup>

Элемент зрелищности был в Барокко повсюду. Зрители XVII в. получали детское удовольствие от различных водяных затей, дававших движение механическим игрушкам — таким, какдвигающиеся птицы, водяные органы, крутящиеся статуи и т. д. Появились фонтаны-сюрпризы, обливавшие зазевавшихся посетителей.

С этим же «театральным» характером барочных садов связана и другая их черта — стремление к музейности, стремление превращать сады в своего рода кунсткамеры, выводить в садах редкие растения, особенно редкие плоды.

Редкие фрукты заботливо выращивались, в частности, в английских садах XVII в. На портрете Карла II Гендрика Данкерта (Hendrick Dankert), носящем название «Ананасный портрет» («Pineapple Picture»), король Карл II представлен с первым ананасом, выращенным в Англии. Карл II изображен на террасе английского дома с типичным для Барокко квадратным партером («кабинетом») позади, держащим ананас в руке. <sup>24</sup>

Мода населять сады редкими растениями объяснялась не только стремлением к «коллекционированию», но и характерным для Барокко тяготением к эффектам «преодоления материала».

Л. Бернини говорил: «Я победил трудность, сделав мрамор гибким, как воск, и этим смог в известной степени объединить скульптуру с живописью». <sup>25</sup> В садовом искусстве было тоже стремление к преодолению материала: подчинять растения (путем стрижки и выгибаний — в «огибных аллеях») скульптурным и архитектурным формам, создавать декора-

<sup>23</sup> Там же, с. 37.

<sup>24</sup> Первый ананас был выращен в Англии в саду сэра Матью Деккера в Ричмонде («Richmond Green») в 1720 г. Подробный, хотя и очень популярный очерк истории переноса садовых растений из страны в страну см.: М. Рандхава. Сады через века. М., 1981.

<sup>25</sup> Мастера искусства об искусстве, т. 3. М., 1967, с. 45.

тивные эффе́кты. Сады Барокко планировались с декорационными элементами, и декораторы в них были часто садовниками.

Присущее всем стилям в искусстве садов стремление создать на возможно меньшей площади возможно большее разнообразие приобретает в садах Барокко особенно гипертрофированные формы. Садоводы намереваются в своих садах дать представления о мире — научные и символические одновременно. Создать из соединений научных понятий с традиционными символами новую символику, превращая тем самым сад в своего рода ребус и взывая к необходимости размышлений, систематизации, удивления и восхищения, — было главной целью барочных садоводов.

Теоретик садоводства XVII в. Джон Эвелин (John Evelyn) рекомендует для садов эффе́кты «громadного» разнообразия в соединении с «громadной» же интимностью. Он вводит в сады питомники («*nursery gardens*»), огороды съедобных овощей («*kitchen gardens*»), большие цветники, птичники, плантации редких растений, окруженные стеной садики для редких цветов, пастбища, карповые пруды и даже химические лаборатории. Особый интерес он проявляет к фруктовым деревьям, которые выращивались около окружающих сад стен.

Отдельные «купе» («зеленые кабинеты») посвящались специально созданию разнообразия.

Спрат (Sprat) в своем поэтическом «*Plantarum*» (1661) соединяет морфологическое изучение цветов с мифологическим и «спиритуалистическим». Он объясняет строение цветка через эмблематическое его толкование, находит многие соответствия между ботаническими фактами и космическими.

(Сады Барокко XVII в. полны разнообразных эмблем и «иероглифов». Забава неожиданно становится из обычного ребуса правоучением, назиданием.)

Д. Аллен (D. C. Allen) утверждает даже, что «сад — классический эквивалент разума» (*mind*).<sup>26</sup> Возрождается средневековое представление: «Сады — это рукопись». Этот дух эмблематического толкования садов ясно ощущается даже в работах «родоначальника» эмпирических наук Нового времени Бэкона, написавшего особое эссе «О садах» («*Of Gardens*», 1625). Джон Ри (John Rea) говорит о цветах как эмблемах добродетелей:

In your garden you can walk  
And with each plant and flower talk  
View all their glories, from each one  
Raise some rare meditation.<sup>27</sup>

(«В вашем саду вы можете гулять и говорить с каждым растением и цветком, видеть всю их славу и от каждого получить стимул для необычного размышления».)

<sup>26</sup> Цит. по: *John Dixon Hunt. The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century*, p. 16.

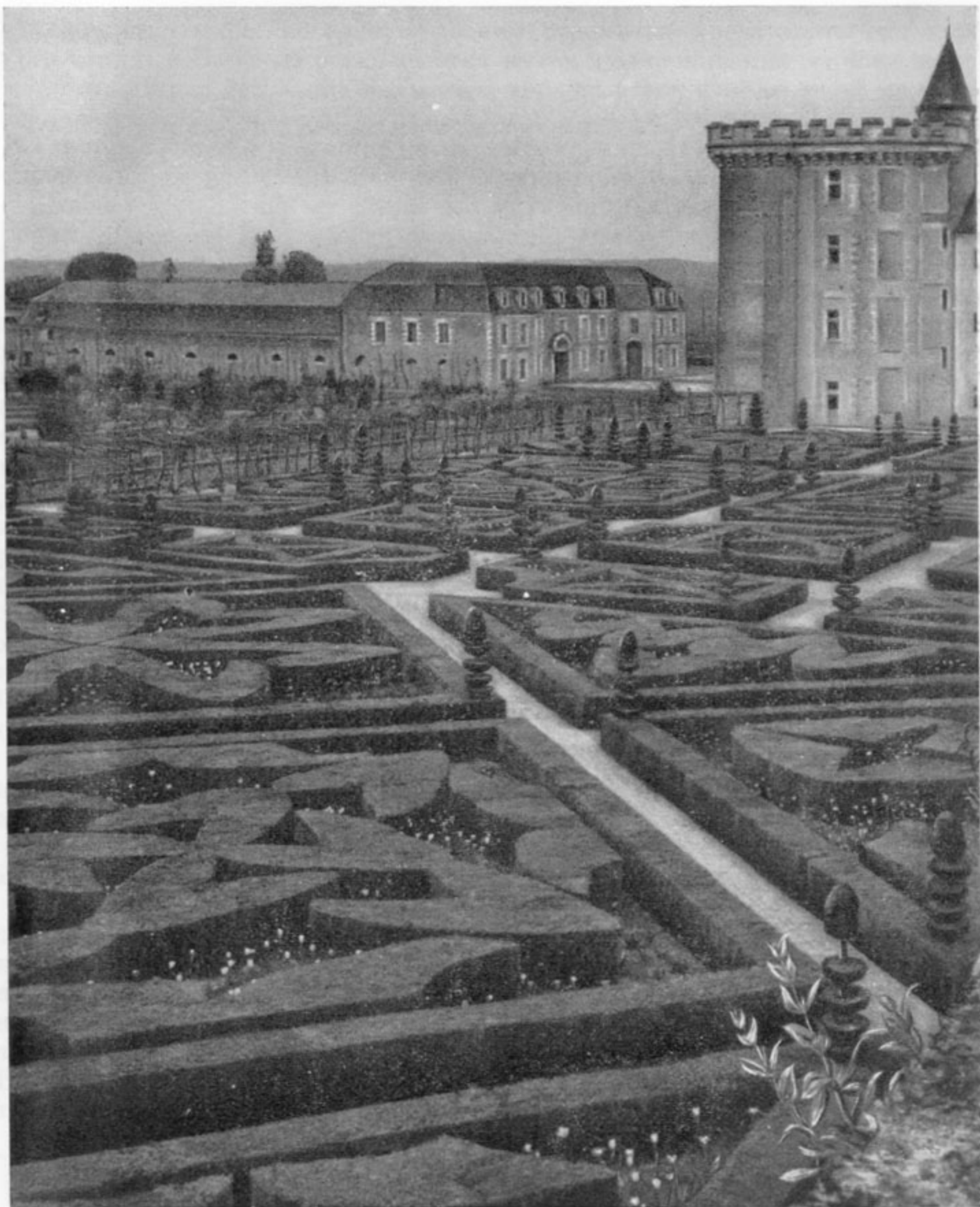
<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 28.



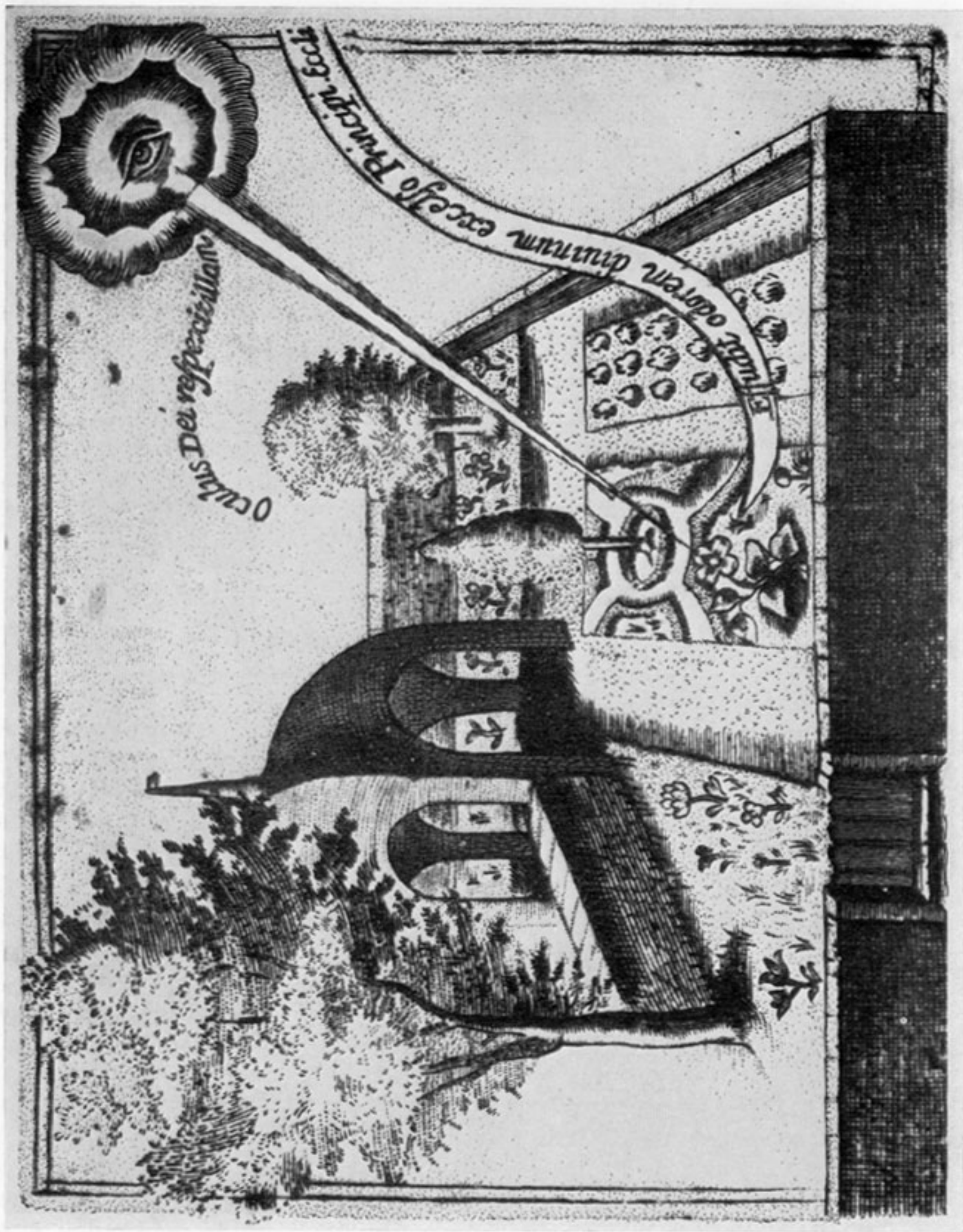
Сад Медичи. Пратолино. Живопись на люнетте. 1599 г.

В композиции ренессансных садов включались группы свободно растущих деревьев. Сады Ренессанса отличались четкостью плана, ясностью и простотой композиции. Сады Барокко, напротив, стремились к усложненной композиции.

Сады и парки эпохи Барокко, так же как сады и парки Ренессанса, находились в эстетическом подчинении архитектуре, но это другая архитектура. При этом подчинение архитектуре постепенно усиливается в Барокко, что выражается, в частности, в том, что в садах и парках появляются многочисленные строения — опорные стены террас, лестницы, перила, гроты, павильоны, бельведеры и т. п. Динамичные мотивы преобладают в Барокко над статичными мотивами Ренессанса (например, стремление к игре света и тени, к живописным эффектам). Общий признак с поздним Ренессансом — роскошь, богатство и т. п., но (в Барокко сад и парк становится не только «продолжением дворца», но и «аналогией дворца» — аналогией дворцовых зал, кабинетов и коридоров.) При этом переход из одного «зеленого апартаментов» в другой строится на основе контраста. Каждое новое «помещение» неожиданно для посетителя, участки сада изолированы друг от друга, переходы из одного участка в другой не акцентированы и иногда скрыты.



Сад замка Вилландри. Ранний XVII век. Реконструкция.



*Oculus Dei respiciat illam*

*Propter odorem duntaxat excelsi Throni. Ecce.*

Фналка. Из книги Генри Хокнса «Священная Партеина», 1633 (Henry Hawkins, «Partheneia Sacra»).



Богатство мира, которое по-своему стремится представить сад каждого стиля, в Барокко раскрывается путем подчеркивания «тайны мироздания». Мир и сад — оба вызывают прежде всего удивление. В саду создаются театральные эффекты, подчеркиваются разные уровни террас. В семантическом отношении на первый план выступает сложность смыслового оформления сада. Сад надо разгадывать.

Вместе с тем следует особо обратить внимание на то, что сады Барокко отнюдь не противопоставляли себя окружающей природе. В них не было характерной для садов Ренессанса и последующего Классицизма «отгороженности» от окружающей местности. Сама тематика фонтанов и групп статуй связывала сад с окружающей природой: здесь были аллегории рек, морей, изображения морских божеств. Главный фонтан сада Фонтенебло изображал Тибр. Аллегорический Тибр лежал на боку, и вода била у него из рога изобилия и из двух лебедей.<sup>28</sup> Фонтан этот создал Ф. Франчини около 1600 г. Гроты как бы символизировали собой уход в горы, уединение. В саду виллы Пратолино, например, стоял фонтан Джованни да Болонья (1529—1608) с фигурой старца Апеннина, изображавшего собой основной горный хребет Италии, и статуя эта как бы поросла мхом, означая древность окружающих гор. Колоссальная статуя старца Апеннина была создана из естественного камня, цемента, кирпича, лавы и декорирована кусками других материалов. В основании статуи находится грот с большой комнатой в торсе статуи, с окнами в ее подмышках и бороде, откуда владелец замка мог шутливо пугать своих гостей. Статуя Апеннина как бы осуществляла юношескую мечту Микеланджело сделать скульптуру из целого горного пика в Карраре.<sup>29</sup>

Для той же барочной гигантомании характерен и «замок гиганта» в Вильгельмское в Германии, с гигантской статуей Геркулеса наверху, которой был композиционно подчинен и каскад и весь сад.<sup>30</sup>

Этому стремлению барочных садоводов внести в свои творения как можно больше движения лучше всего служили фонтаны и каскады.

Фонтаны Барокко резко отличались от фонтанов Ренессанса. В последних журчание воды, бег воды должны были призывать к размышлению. В садах же Барокко каскады, фонтаны, водопады должны были изумлять, поражать, оглушать шумом. Они стали еще больше, мощь их возросла, формы стали разнообразнее. В них появляются различные музыкальные устройства: фонтаны и каскады грохочут, звенят, поют и т. п. В них ставятся музыкальные органы. Скульптурные украшения фонтанов также стали полны движения.

<sup>28</sup> В. Я. Курбатов. Сады и парки, с. 162.

<sup>29</sup> Charles Avery. Giambologna's sketch-models and his sculptural technique. — The Connoisseur, September 1978, p. 3—11. См. также: Webster Smith. Pratolino. — Journal of the Society of Architectural Historians, 1961, vol. XX, p. 155—168.

<sup>30</sup> См.: В. Я. Курбатов. Сады и парки, с. 155—156.

Фонтаны были необходимы, чтобы усилить элемент движения в скульптурных группах, а барочные скульптурные группы в свою очередь усиливали движение, создаваемое бьющими и брызгающими струями. Благодаря фонтанам скульптуры не только изображали движение, но как бы жили, «работали», участвовали в некоем действии.

Барокко, как известно, стремилось внести движение в архитектуру, создать иллюзию движения («иллюзорность» типична для Барокко). В садово-парковом искусстве Барокко открывалась отчетливая возможность от иллюзии перейти к реальному осуществлению движения в искусстве. Поэтому фонтаны, каскады, водопады — типичное явление садов Барокко. Вода бьет вверх и как бы преодолевает тем законы природы. Зелень, колышущаяся под ветром, — это тоже элемент движения в садах Барокко.

Связь с окружающей природой была в эпоху Барокко весьма разнообразна. Помимо тематики фонтанов и садовых скульптур можно указать и на то, что садоводы Барокко были озабочены тем, чтобы открывать виды на окружающую местность — из окон и с площадок сада. В этом отношении Барокко развило некоторые тенденции, имевшиеся уже в Ренессансе, а потом получившие дальнейшее углубление в садах Рококо и Романтизма.

Уже во дворце Ватикана рассчитывался вид из окон дворца на окружающие сады. Лоджии Рафаэля были связаны с садами, на которые открывался вид из окон. Не случайно живописцы эпохи Барокко, и в частности Клод Лоррен и Никола Пуссен, писали виды с руинами и горами. Клод Лоррен писал не только итальянскую природу, но и итальянские сады, например сады холма Марио — виллы Мадама (между Ватиканом и Понто Молле). Появилось стремление организовывать окружающее «официальные» сады пространство, устраивать прогулочные дорожки, ведущие к руинам или видовым площадкам, к тем или иным достопримечательностям, открывать виды на горы, озера или море. На последнем приеме мы еще остановимся особо, когда будем говорить о русских садах Петра I.

Для Барокко характерно стремление в садовом искусстве создавать из кустов и деревьев скульптуры, соединять садовое искусство незаметными переходами с архитектурой и живописью, создавать декорации из зеленых насаждений, обращать особое внимание на оттенки листы, краски цветов, учитывать отражения в воде и противиться естественным законам, проявляя особенное внимание к вздымающимся вверх фонтанам, опускающимся вниз растениям, свисающим с высоких стенок или вьющимся по камню, решеткам. Отсюда же особое тяготение к огибным аллеям, т. е. аллеям, скрытым в изогнутой зелени ветвей, и беседкам, сплошь состоящим из растений.

Барокко — это первый из стилей, который довел увлечение садами почти до фантастических размеров, а затраты на устройство дворцовых садов почти сравнял с затратами на устройство самого дворца.)

Френсис Бэкон в своем знаменитом, уже упоминавшемся нами эссе «О садах» объявил, что сад составляет «самое чистое из всех человеческих наслаждений. Оно более всего освежает дух человека; без него здания и дворцы всего лишь грубые творения его рук».<sup>31</sup>

В конце XVII в. наступило еще большее увлечение садами, и Джон Обри смог заметить в 1691 г., что «теперь вокруг Лондона в десять раз больше садов, чем в 1660 г.»<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Ф. Бэкон. О садах. — Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1978, с. 453.

<sup>32</sup> Цит. по: F. R. Cowell. The Garden as a Fine Art from Antiquity to Modern Times, p. 165.

## САДЫ КЛАССИЦИЗМА

Классицизм пришел не на смену Барокко, а существовал рядом с ним. И в этом одна из особенностей нового этапа развития стилей, опиравшихся на новую же прогрессивную способность интеллектуально развитого человека воспринимать мир в разных стилистических системах, как и в разных исторических аспектах его видения.

Подготовкой к такого рода широкому восприятию и приятию произведений искусства разных стилей одним и тем же человеком, а следовательно, и появления Классицизма рядом с Барокко могло служить само Барокко с его стремлением соединять противоречивые явления, вводить контрасты, резкие смены — о чем мы уже писали выше. Такое понимание эстетического восприятия мира и примирение разных стилей на основе исторического к ним подхода получило обоснование сравнительно поздно Джанбаттистой Вико в его главном произведении «Основание новой науки об общей природе наций», опубликованном только в 1725 г. Художественная же практика и «свобода» эстетического восприятия художниками Классицизма возникла значительно раньше его теоретического обоснования.

Классицизм в садовом искусстве Франции XVII в. никак нельзя смешивать с Барокко. Это течения во многом диаметрально противоположные, хотя границы этой противоположности не всегда точно улавливаются — особенно, когда обе эти эстетические формации — Классицизм и Барокко — сталкиваются не во Франции, а в других странах, где они были представлены не в столь четких различиях, например в Англии и России.

(Наиболее ясно садовый Классицизм сказался в творчестве Ленотра, а у этого последнего — в садах Версаля.)

Поэтому французский Классицизм лучше всего рассмотреть на примере Версаля, хотя следует отметить с самого начала, что Версаль подвергался многочисленным переделкам. В наше время он совсем не тот,

каким представлялся его посетителям в XVII в. Современный вид садов Версаля свидетельствует преимущественно о том, каким представляли себе реставраторы XVIII и XIX вв. замысел Ленотра, но не о садах Версаля в их подлинном виде. Характерно, что еще Жак Делиль в конце XVIII в. в своей поэме «Сады» резко протестовал против предстоявшего в то время переустройства садов Версаля.<sup>33</sup>

Кроме того, следует иметь в виду, что версальские сады не были единоличным творчеством одного садовода — Ленотра. Традиция приписывает всю планировку Версаля Ленотру, но известно, что в устройстве садов Версаля принимали участие и другие архитекторы — Л. Лево и Ж. Ардуэн-Мансар. Исследование же творчества Ленотра вообще представляет собой значительные трудности, особенно если учесть, что от него не сохранилось сочинений по садовому искусству.

Если же говорить о садах Версаля, как они сохранились в их изображениях, то они имеют мало общего с барочными принципами построения садов и прямо противоположны по своему отношению к пространству садам голландского Барокко, о чем мы еще будем говорить.

Для французского Классицизма в отличие от голландского Барокко было характерно стремление к парадности, к раскрытию видов на дворец и от дворца, использование ровного рельефа, без уступов, осевое деление сада, с широкой центральной аллеей, с симметричным построением обеих частей сада по обе стороны оси и отсутствием видимых границ между отдельными участками сада, но с сохранением обязательной наружной ограды.

Делиль не случайно сравнивает сады Ленотра с пышным ораторством и противопоставляет этому «ораторству садов» «тихую беседу» пейзажных парков.<sup>34</sup>

Классицизм придавал основное значение партерам, прямоугольным площадкам, иногда слегка углубленным (булингринам), кенконсам (открытым посадкам), широким аллеям и далеким перспективам, открывающимся через разрывы «ах-ах». Все это требовало огромных участков земли, ровной местности<sup>35</sup> и служило целям создания пышного прославления монарха в аллегорических скульптурных ансамблях (в Версале — их создателя «короля-солнца» Людовика XIV).

В Классицизме Ленотра стало преобладать зрительное начало. Сад снова стал по преимуществу явлением «зеленой архитектуры». Это было

---

<sup>33</sup> Сады, или Искусство украшать сельские виды. Сочинение Делиля. Перевел Александр Воейков. СПб., 1816, с. 52 и след. Ниже ссылки в тексте в скобках.

<sup>34</sup> Там же, с. 36.

<sup>35</sup> Отмечу в частности, что неудавшаяся попытка преобразовать «Голландский» («Старый») сад в Екатерининском парке под сад Классицизма в духе Версаля ни к чему не могла привести с самого начала, во-первых, из-за несоответствия архитектуры Рококо Растрелли принципам Ленотра и, во-вторых, просто из-за недостатка места и террасированности небольшой площади сада (его расположения на различных уровнях).

в какой-то мере характерно и для итальянского Ренессанса, но в творчестве Ленотра в эпоху Людовика XIV стало явлением принципиально доминирующим (в Версале, в Сен-Жермене, в Сен-Клу). Сад был как бы продолжением дворца, а дворец — непременно центром сада, его частью. Отсюда разбивка сада по такому принципу, чтобы дворец всегда был *point de vue* — виден из разных концов сада.

Этого принципа не было в голландском Барокко, где дворец часто ставился не по оси сада, не в конце его главной аллеи, а асимметрично — в одном из его углов, где его фасад часто сознательно заслонялся рядом деревьев, чтобы гуляющие в саду чувствовали себя в большем уединении.

Для французского Классицизма характерно (отсутствие балюстрад). Пространство было открытым, незаслоненным. Самостоятельные участки сада обычно построены вокруг оси симметрии во всех стилях, но эта ось во французском Классицизме резко подчеркнута, а в садах Барокко используется только для аллей, служащих для сообщения между отдельными участками сада.

Во французском Классицизме большие водные «партеры» как бы служили гигантскими зеркалами, увеличивавшими пространство.<sup>36</sup>

Характерно, что французский Классицизм в садах связан и с Классицизмом в планировке городов,<sup>37</sup> а в эстетике он имеет прямую параллель в «Поэтике» Буало.

Со своей чисто историко-архитектурной точки зрения Е. В. Шервинский безусловно прав, отделяя садово-парковый стиль Барокко от «французского стиля Ленотра», который в архитектурном плане он характеризует следующим образом: «Версаль в исключительной полноте своего воздействия дает образец наивысшего проявления приемов перспективности, положенных в основу всего паркового устройства, а открывая дали в осевом (стержневом) направлении, создает впечатление безграничной глубины пространства. Если Барокко, отображая вкусы класса-победителя, довело выражение своих садово-парковых устройств до впечатления исключительной мощности, то Ленотр в своем стремлении выразить идею недостижимости королевской персоны придал Версалию выражение исключительной грандиозности. Все творчество Ленотра шло в этом направлении, и перспективность явилась у него средством выражения принципа абсолютизма. Перспективность создавалась системой лучевых аллей...».<sup>38</sup> К ска-

<sup>36</sup> Это использование водных поверхностей как гигантских зеркал сохранилось и в пейзажных парках. Оно особенно сказалось в устройстве многочисленных мостов и мостиков, которые соединялись в один зрительный образ со своим отражением (Палладиев мост в парке Стоу в Англии, мост в парке Бленам герцогов Мальбороу около Оксфорда, Палладиев мост в пейзажной части Екатерининского парка в г. Пушкине и др.).

<sup>37</sup> См.: *Roger Kain. Classical urban design in France. The transformation of Nancy in the eighteenth century.* — *The Connoisseur*, November 1979, p. 190—197.

<sup>38</sup> *Е. В. Шервинский. Проблема освоения наследия садово-парковой архитектуры.* — В кн.: *Проблемы садово-парковой архитектуры.* М., 1936, с. 86.

занному Е. В. Шервинским как архитектором можно было бы добавить, что и вся садово-парковая семантика Версаля служила тому же прославлению «короля-солнца». Мифологии солнца были посвящены все садово-фонтанные скульптуры Версаля. Символика солнца была далеко не случайна (об этом в дальнейшем).

Ленотр планировал аллеи, расходящиеся как спицы колеса, вернее, как лучи солнца, а не под прямыми углами, как раньше. Это, с одной стороны, было символично, а с другой — открывало для глаза большие пространства. В наиболее классицистическом из английских садов — в Бадмингтоне — герцог Бофортский также устроил сад с двенадцатью радиальными аллеями. Радиальные аллеи стали любимыми не только во Франции, но и в Англии.

Следует отметить, что, несмотря на большие размеры садов Классицизма, они требовали полной отчетливости в отделке, которая не всегда была возможна в условиях сурового климата северных стран, их чахлой растительности и плохих газонов, обусловленных вымиранием травы и листвы в зимние периоды, когда каждая весна приносила с собой всякие неожиданности в листве и траве, почва вымывалась талыми водами, а стрижка пагубно отражалась на деревьях.

Сад Классицизма не был философски противопоставлен природе, как это обычно представляется. Напротив, регулярность сада мыслилась как отражение регулярности природы, ее подчинения законам ньютоновской механики и принципам декартовской разумности. Теоретик классицизма Буало, как известно, считал, что разум и порядок принадлежат природе. В третьей песне «Поэтическое искусство» утверждает: «Природе вы должны быть верными во всем».<sup>39</sup>

В «Лекциях по истории эстетики» под ред. М. С. Кагана совершенно справедливо говорится: «Французский классицизм, в соответствии с античной традицией, отдавал как бы пальму первенства природе. Искусство, говорили классицисты, должно подражать природе. Но последовательная ориентация и практики и теории на Античность привела к тому, что гораздо больше, чем природе, искусство классицизма подражало древним. Эту его позицию с предельной четкостью сформулировал Лабрюйер: „Чтобы достичь совершенства в словесности и — хотя это очень трудно — превзойти древних, нужно начинать с подражания им“. Соответственно с этим сам принцип „подражания природе“ оказывался подчиненным принципу „подражания Античности“ — последний становился своего рода корректирующей призмой, через которую классицисты смотрели на природу».<sup>40</sup> На практике получалось, однако, так, что классицисты следовали не античным авторам и художникам, а своему пониманию их, не природе, а своему ее видению в рамках своих представлений о прекрасном.

<sup>39</sup> Н. Буало. Поэтическое искусство. Пер. Э. Л. Ливецкой. М., 1957, с. 94.

<sup>40</sup> Лекции по истории эстетики, кн. 1, с. 112.

Природа же и «естественность» требуют, по мысли Буало, порядка, разумности, симметрии, стройности, ясности, следования традиции, отсутствия безвкусного, отсутствия всего необычного, неправдоподобного, из ряда вон выходящего:

Мы холодны душой к нелепым чудесам,  
И лишь возможное всегда по вкусу нам.<sup>41</sup>

Понятие красоты с точки зрения Классицизма едино для всех людей и всех эпох, а потому легко поддается регламентации.

Теоретик французского Классицизма в садоводстве Даржанвиль предусматривает рост сада и его другие изменения: «Прежде чем план сада начать осуществлять, необходимо обдумать, каким он станет через двадцать или тридцать лет — срок, в который палисады вырастут и деревья разовьются. Ибо часто случается, что план сада, когда он только что осуществлен, выглядит красиво и в хороших пропорциях, но затем с течением времени сад становится настолько тесным и смешным, что появляется необходимость либо его уничтожить, либо пересадить растения».<sup>42</sup>

При огромных размерах Версальского парка, естественно, цветы не могли уже играть той роли, которую они играли в садах Барокко. Тем не менее и здесь цветочные посадки были велики. Под цветы выделялись целые участки — в Трианоне (построенном и перестроенном при Людовике XIV). Чтобы король не видел увядших цветов, их вносили и уносили в горшках. Ленотр имел до двух миллионов горшечных цветов, чтобы быстро производить перемены «цветочных сцен», но эти цветы в горшках служили и для других королевских садов, между которыми они могли распределяться, перераспределяться и сосредоточиваться. Кольбер лично давал распоряжение адмиралу, командовавшему французскими судами в Средиземном море, разыскивать и доставлять редкие цветы. Особенно разыскивались сорта нарциссов-жонкиль и тубероз.<sup>43</sup>

Французы удачно называли Классицизм в садоводстве «la grand maniere». Версальские сады удивляли, поражали и требовали подражаний в XVII и начале XVIII в.

<sup>41</sup> Н. Буало. Поэтическое искусство, с. 78.

<sup>42</sup> Цит. по: Miles Hadfield. Gardening in Britain. London, 1960, p. 163. Ленотр не опубликовал теоретических работ по садоводству. Леблон (J. B. A. Leblond, 1679—1719) был учеником Ленотра и участвовал в устройстве садов Петергофа в последние годы их строительства. Даржанвиль (A. J. Dezallier d'Argenville, 1680—1765), который в свою очередь был учеником Леблона, анонимно опубликовал книгу «Теория и практика садоводства» («La Théorie et la Pratique du Jardinage», первое издание — 1709 г., последнее — 1743 г.), изложив в ней учение Леблона. Последняя известная мне работа о Ленотре: F. Hamilton Hazlehurst. Gardens of Illusions: The Genius of A. Le Nostre. Vanderbilt U. P., 1981.

<sup>43</sup> См.: F. R. Cowell. The Garden as a Fine Art from Antiquity to Modern Times, p. 160.



Карл II Английский хотел видеть Ленотра создателем королевского сада в Гринвиче. Нет доказательств того, что Ленотр действительно был в Англии. Сент-Джеймский парк мог быть создан по планам, присланным в Англию Ленотром из Франции. Влияние Ленотра может быть прослежено в Испании при Филиппе V в Аранхуэце; в Италии при Карле III Неаполитанском в Казерте; в Португалии; в Венгрии — в Эстергази, в Ганновере — в Херренхаузене (Herrenhausen). В России Петр явно стремился сравнить свой Петергоф с Версалем если не по стилю (петергофский Нижний сад никак не может быть причислен к французскому Классицизму), то по грандиозности. Влияние Ленотра, его «большого стиля», простерлось и на Голландию и на Швецию. Но все это главным образом в пределах XVII и начала XVIII в. Падению влияния Ленотра служила не только крайняя дороговизна его проектов, но и то, что он не написал ничего, что объяснило бы его садовое искусство.

Французский Классицизм в садовом искусстве был довольно однообразен, и это было замечено в Англии еще в XVII в., где к нему время от времени прибегали садоводы.<sup>44</sup> Так, после Реставрации Стюарты предпочитали французские сады, а дом Орантов, разумеется, — голландские. В начале XVIII в. господствовал французский стиль, в частности в садах Хемптонкорт, Бадмингтон и др.<sup>45</sup>

Наиболее «формальными» садами в Англии являются сейчас сады Хемптонкорт, наилучше сохранившиеся образцы стиля Ленотра. Дворец в Хемптонкорте был подарен королю Генриху VIII кардиналом Волси в 1529 г., так же как Хоум-парк — к востоку от дворца и Буши-парк к северу. По повелению Карла II был проведен через Хоум-парк длинный канал в стиле Классицизма.

Необходимо, впрочем, сказать, что в своем чистом виде французский Классицизм не имел большого успеха в Англии и англичане даже в период господства Классицизма всегда предпочитали вырабатывать в садовом искусстве некие компромиссы с Классицизмом.

Т. Наурс (Timothy Nourse) в своем «Очерке о загородном доме» («Essay of a Country-House»), напечатанном в «Campania Foelix», возражает против «мертвых полей» («dead Plains»), окружающих Версальский дворец, отмечая монотонность их планировки. По определению Эдварда Хайамса, голландские регулярные сады отличаются интимностью, уютностью и обилием цветов; французские же регулярные сады, напротив, величественны, используют большие массы деревьев и вьющиеся вечнозеленые растения и в гораздо меньшей степени цветы.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> В самой Франции были не все согласны с Ленотром и критиковали его искусство за то, что в его садах не видно перемен во временах года, и за однообразие (Edward Malins. English Landscaping and Literature, 1660—1840. London, 1966, p. 10).

<sup>45</sup> John Dixon Hunt. The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth century. London, 1976, p. 33, 34.

<sup>46</sup> Edward Hyams. Capability Brown and Humphry Repton. London, 1971, p. 3.

Сады в «большой французской манере» («Grand French Manner») вошли в Англию в моду при Реставрации — начиная с 1660-х годов, но англичан уже и тогда смущало малое количество цветов во французских парках, хотя там при всех обстоятельствах всегда все же устраивались цветочные партеры («parterres fleuriste»).<sup>47</sup>

Т. Наурс писал в «Campania Foelix» в 1700 г.: «...видеть сад, лишенный цветов, — все равно что сидеть за столом, накрытом скатертью, тарелками и салфетками, но без еды».

Впрочем, «еда» в садах Классицизма была... Она была только иной, чем в садах Барокко или Рококо. В садах Классицизма цветы, особенно если они не сажались крупными массами и не предназначались для скромного отдыха в буколической атмосфере, имели малое значение. Классицизм был связан с совершенно иным «садовым бытом», чем сады иных стилей. Сады Классицизма предназначались в первую очередь для пышных празднеств и торжественных приемов, в которых принимали участие многие сотни приглашенных, для которых были тесны самые просторные дворцовые залы.

Сама история создания садов Версаля дает достаточное представление о их назначении и связи с «садовым бытом».

После смерти кардинала Мазарини главный управитель финансами Франции Н. Фуке надеялся стать премьер-министром. Огромные средства, которыми он владел лично, позволили ему начать строительство в Ле-Во грандиозного замка и садов, которые были закончены через пять с небольшим лет. Тщеславие побудило его показать свое великолепное имение Людовику XIV и всему его двору. Летом 1661 г. было устроено роскошное празднество. Людовик XIV не явился, но на приеме присутствовали его брат и невестка. Их рассказы о великолепии садов побудили Людовика XIV принять вторичное приглашение в Ле-Во. Прием состоялся 17 августа. Король прибыл в сопровождении нескольких тысяч гостей, приехавших в экипажах и верхами. Когда празднества закончились, король, сжигаемый завистью и разгневанный, стал готовиться сместить Фуке и решил построить себе еще более грандиозный дворец и сады в Версале.

Между тем Фуке обладал не только огромными средствами, добытыми им с помощью своего положения, но прекрасным вкусом в искусствах, и в частности в архитектуре. Кроме того, он был от природы превосходным организатором и привлек для осуществления своих архитектурных замыслов архитектора Луи Лево, декоратора и живописца Шарля Лебрена и в качестве садовода — Ленотра.

Ленотр имел уже достаточный опыт, работая вместе со своим отцом в королевских садах Тюильри. Но по-настоящему стиль Ленотра оконча-

---

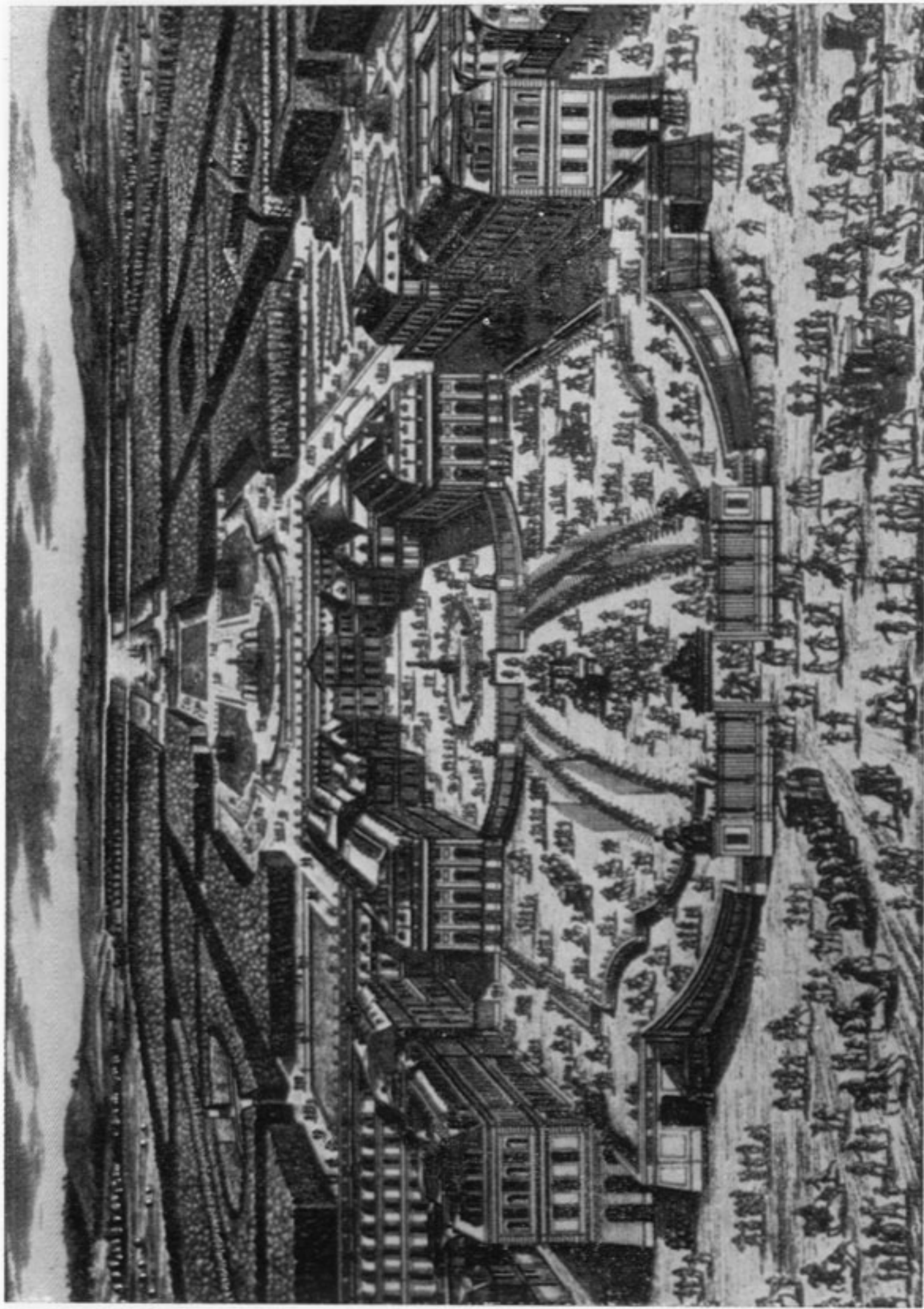
<sup>47</sup> Подробнее: *Thomasina Beck. Gardens in the Grand Manner. The Soke Edith hangings.* — *The Connoisseur*, June 1979, p. 87.

тельно определился только в работе над садами Фуке в Ле-Во. Здесь были заняты огромные площади. Три деревни были снесены для устройства садов и отведено течение реки, чтобы приготовить территорию для садов и парков. Огромные партеры были устроены по обе стороны дворца — с фронта и тыла (партеры эти в настоящее время реставрированы и доступны для обозрения). Элегантный *parterre de broderie* (орнаментальный партер) был устроен со стороны садового фасада дворца и составлял основную часть сада (*pièce de résistance*). Центром этой композиции был широкий проход, ведущий к водяному каскаду и колоссальной статуе Геркулеса вдалеке, стоявшей у зеленого холма. Этот длинный променад был акцентирован круглым бассейном с высоко бившим фонтаном. Легкий наклон партера был подчеркнут широкими ступенями. Благодаря различию в уровнях почвы оба поперечных водных пространства (бассейн и канал) появлялись перед гуляющими внезапно и представляли для них приятные сюрпризы. В равной степени удачным был прямоугольный партер с противоположной стороны дворца. Здесь, чтобы откорректировать легкий склон, была устроена терраса. Вдоль аллей были расположены фонтаны, посажены боскеты и установлены скульптуры, а в отдалении по сторонам партера густо насажены деревья, служившие как бы кулисами широкого вида. Широкие террасы вокруг замка открывали этот вид с различных точек зрения.

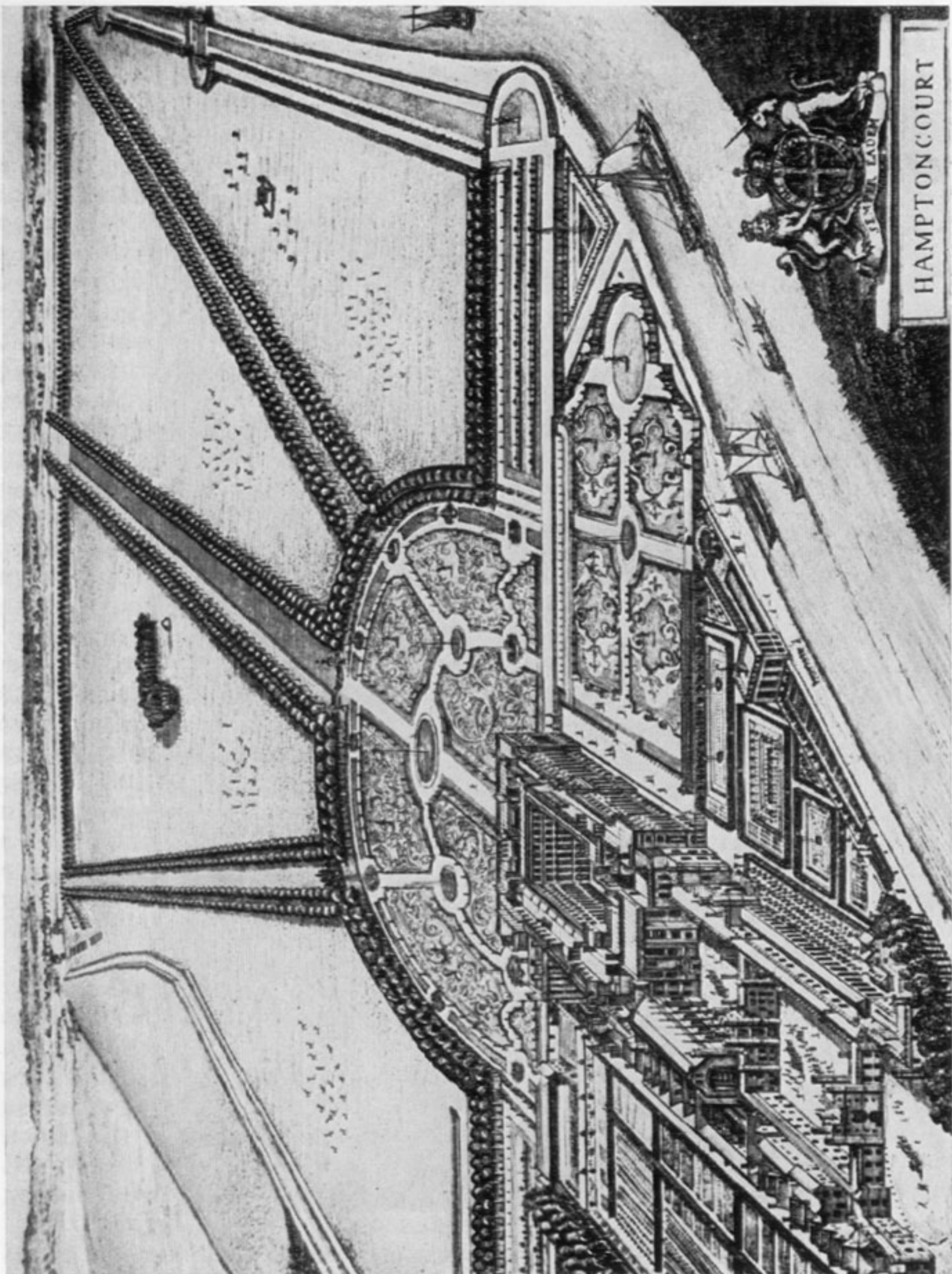
Гости Фуке, совершив в послеобеденное время прогулку по садам, затем были приглашены во дворец, где был сервирован банкет на золотых блюдах, в то время как Жан Батист Люлли и его музыканты исполняли специально написанную музыку. Мольер представил театральную постановку, в которой сам играл ведущую роль. Затем после полуночного ужина был зажжен великолепный фейерверк. Король был «сыт» этим представлением. Он отказался принять приглашение Фуке провести ночь в специально для него подготовленных апартаментах и, не объясняя причин, отправился назад в Фонтенбло, куда прибыл на рассвете, проведя ночь в экипаже. Людовик сделал затем вскоре своим министром финансов Жана Батиста Кольбера и разжаловал Фуке.

Вскоре Людовик XIV привлек всех строителей и садоводов, которые устраивали у Фуке дворец и сады в Ле-Во, к своим работам по устройству Версаля, который он намеревался сделать самым большим и великолепным из всех дворцов и садов Европы, соответствующим престижу абсолютного монарха. Он нашел Фонтенбло слишком старомодным, он ненавидел Париж, а Тюильри и Сен-Жермен были для него слишком малы. Он любил останавливаться в охотничьем местечке своего отца — Людовика XIII в Версале и вознамерился превратить его в блестящий дворец, который соответствовал бы силе и славе Франции.

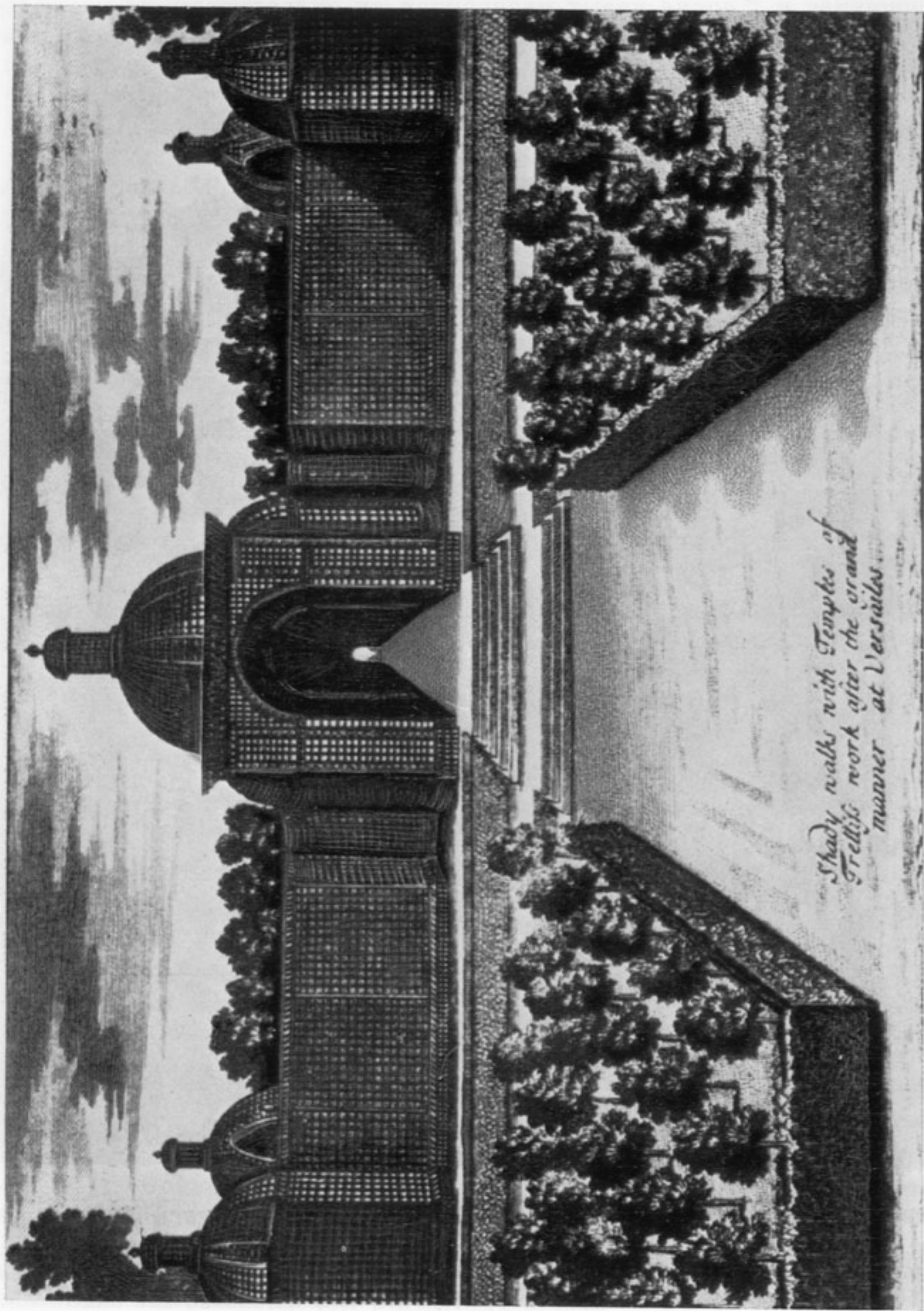
Охотничья усадьба Людовика XIII, размещенная на холме, с которого легко обзревались окрестные леса, луга и пруды, была очень небольшого размера, с небольшим садом и парком, пока Людовик XIV не расширил



Версаль. С гравюры XVIII в.



Хемптонкорт. С гравюры XVIII в.



*Shady walks with Temples of  
Festive work after the grand  
manner at Versailles.*

Вид сада во «французской манере» из книги Батти Лангли «New Principles of Gardening», 1728.



Современная реконструкция части сада в Хемптонкорте, восходящей ко времени короля Генриха VIII.

В переработке времени короля Вильяма III и королевы Марии со следами влияния голландских садов. Среди цветов преобладают тюльпаны и гиацинты.

владения приблизительно до пятнадцати тысяч акров<sup>48</sup> и заключил в ограду. Осуществление грандиозного плана превращения всего этого пространства в огромный новый сад заняло у Ленотра шесть лет (1662—1668). В это время Ленотр создал сады, охватившие весь парк Людовика XIII, Большой канал и Маленький парк. Ленотр расположил сады вдоль большой оси, протянувшейся с востока на запад — от центра Большого дворца. Однако он не закончил этой оси какой-либо эффектной архитектурной или скульптурной концовкой. Вместо того он продолжил эту основную ось в бесконечность, как бы выведя ее за горизонт.

Хотя Большая перспектива оставалась постоянной при всех дальнейших перестройках садов Версаля, их планировка и их детали постоянно менялись. Людовик и его садовод находились в полном согласии между собой, и идеи одного воодушевляли воображение другого. Благодаря этому вся работа, все изменения и само постоянное разрастание планов совершались безо всяких остановок. Даже каприз королевы мог породить какую-либо новую интересную затею Ленотра. Ленотр умел вдохновляться «случайностями».

В мае 1664 г., спустя всего два года после того как начались работы в Версале, король смог уже дать здесь трехдневный праздник, равный празднику, устроенному Фуке в Ле-Во. Хотя праздник был объявлен официально в честь королевы-супруги и королевы-матери, на самом деле втайне он был посвящен герцогине де ла Валльер, по случаю рождения у нее ребенка короля. Любовница Людовика XIV играла главную роль в представлении, называвшемся «Удовольствия очарованного острова» и основанном на одном из эпизодов поэмы Ариосто «Неистовый Орланд». В первый день были соревнования на лошадях, а затем следовал ужин на открытом воздухе. Во второй день были представлены комедия и балет в зеленом театре, устроенном между деревьями в саду. Как и у Фуке в Ле-Во, Мольер и Люлли были исполнителями и постановщиками. Для третьего дня праздника пруд, известный сейчас как Водоем Аполлона, был превращен в водяной театр, со шпалерами, висевшими в виде декораций. Перед декоративным замком Алцины с стерегущими его свирепыми зверями был представлен еще один балет. Финалом явился фейерверк, изображавший гибель зачарованного замка и острова, на котором он находился.

С этого празднества, на котором присутствовали многие сотни людей, сады стали еще более расширяться; расширялся и сам дворец. В 1668 г. архитектор Лево стал воздвигать Большой дворец. Он дополнялся спустя десять лет Ардуэном-Мансаром. Из резиденции короля Версаль стал в 1682 г. правительственным центром Франции. Король сам написал путеводитель по Версалю.

---

<sup>48</sup> Один акр равняется 4047 квадратным метрам.



История создания Версаля ясно показывает связь устройства его садов с особым «садовым бытом» Классицизма. Многочисленные увеселения могли устраиваться внутри боскетов. Циркульные колоннады были прекрасными местами для слушания музыки и для танцев. Для зрителей были устроены садовые постройки с мраморными полами и зеленые лужайки. В лабиринтах парочки могли найти уединение и свободу от придворного этикета. На Длинном канале устраивались катания на гондолах.

Садовая символика Версаля была посвящена прославлению бога солнца Аполлона, ибо это был и символ самого «короля-солнца» Людовика XIV. Как утверждал официальный историк архитектурных предприятий Людовика XIV, «все фигуры и украшения, которые можно было здесь видеть, не были расположены случайно, но в порядке их соотношения с солнцем или его олицетворениями».<sup>49</sup>

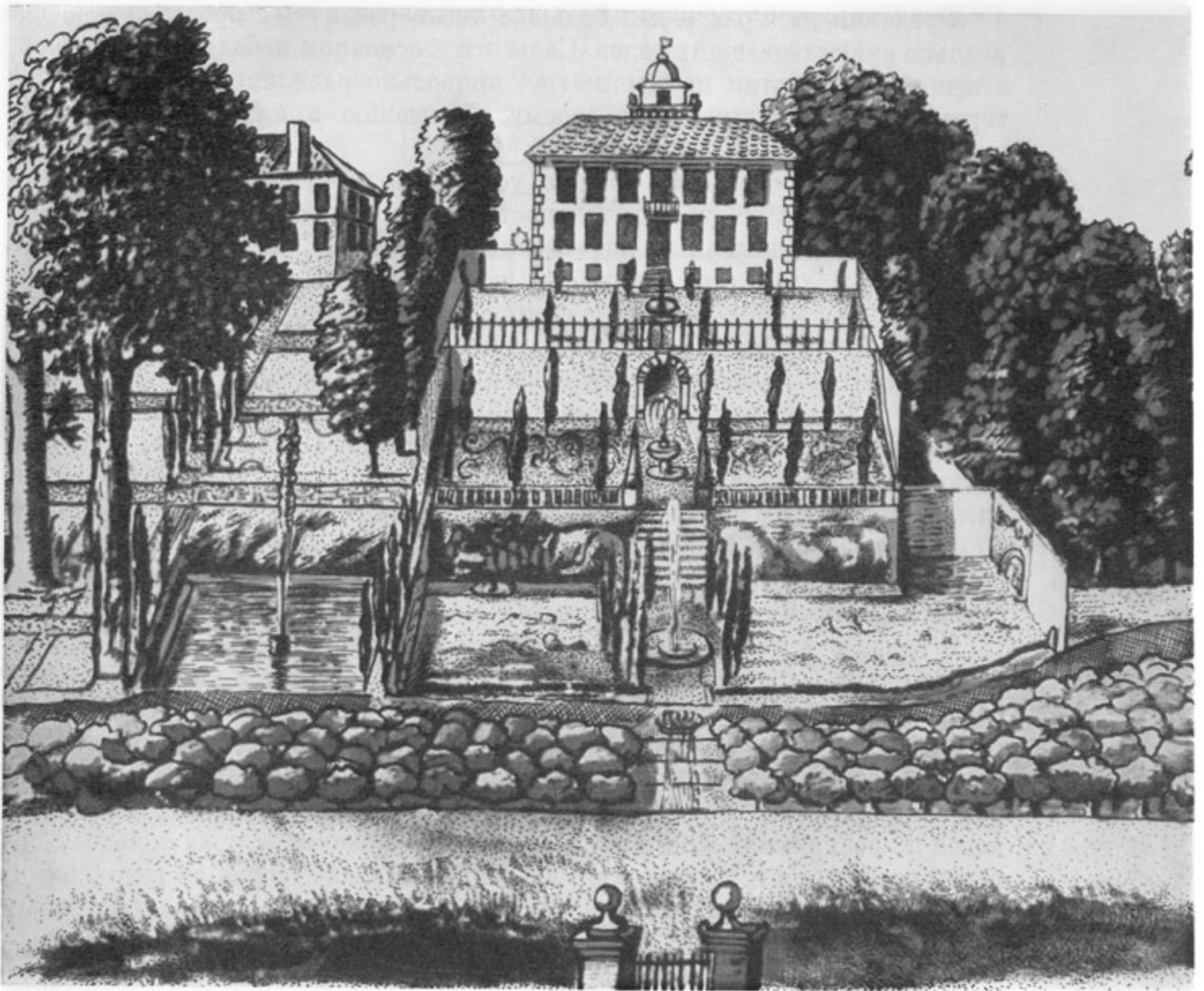
О системе расположения в Версале символов и аллегорий солнца Джулия Баррелл пишет: «...с южной стороны, например, цветочный сад подчеркивали в своем символическом значении статуи Флоры и ее возлюбленного Зефира, а также Гиацинт и Клития (гелиотроп), обращенные Аполлоном в цветы. Легенда о короле-солнце и вселенной отражалась в статуях времен года, зари, полдня, вечера и ночи, четырех континентов и четырех элементов — земли, воздуха, огня и воды. Фонтан Аполлона в основании канала представлял бога-солнце и его колесницу, возникающих из моря. Его возвращение после дневного путешествия к нимфам и к морской богине Тетис изображалось в гроте водоема Аполлона. Мать Аполлона Латона и ее сестра Диана поднимались из огромного бассейна, возвышаясь над „зеленым ковром“. Три скульптурные группы, которые изображали купанье Аполлона, имели три различных местоположения, объясняемые расширением дворца и изменением в стиле садовой моды. Первоначально они были в нишах, инкрустированных раковинами в стиле Рококо, внутри мраморного павильона с северной стороны дворца. Это был грот Тетис — любимое место короля для музыкальных вечеров. Позднее фигуры были перенесены в один из боскетов, чтобы заместить — прихоть мадам де Монтеспан — три Бронзовых Фонтана, и в 1778 г., с общим признанием модных английских садов, скульптурные группы были снова перенесены, на этот раз в огромную искусственную пещеру в Английском парке Малого Трианона».<sup>50</sup>

<sup>49</sup> *Julia S. Berrall. The Garden. An Illustrated History. New York, 1979, p. 197—200.*

<sup>50</sup> *Ibid., p. 200—201.*

## **САДЫ ГОЛЛАНДСКОГО БАРОККО**

Как мы уже сказали, Барокко, Классицизм развивались некоторое время параллельно. Это дает нам право снова вернуться к вопросу о Барокко.



Акварель 1669 г. Джона Обри (John Aubrey), изображающая Истон Пирс (Easton Pierse) — скромный голландский сад с террасами к воде, фонтаном и статуей.

Сравнительно с предшествующими формами садоводства барочное имело гораздо больше индивидуальных и национальных разновидностей.

Среди национальных разновидностей садов Барокко особенную важность для всего Севера Европы представляли сады Голландии. Голландское Барокко имело особенное значение, как мы увидим, и для развития русского садоводства XVII и XVIII вв.

Представление о голландских садах XVII в. дают многочисленные гравюры Фредемана де Фриса (Vredeman de Vries) и его сына, продолжавшего дело отца.

Фредеман де Фрис издал большое число различных проектов и видов реально существовавших садов. (Сады эти в основном небольших размеров, с огибными аллеями по периметру), привольно распланированными партерами и «независимые» по своему положению и планировке от дома хозяина.<sup>51</sup>

(Голландские сады еще больше усиливали в барочных садах элемент иронии, шутливости, увеселительности.) Голландские сады располагались на террасах, разделенных на «зеленые кабинеты», каждый из которых имел особый характер: один был посвящен душистым цветам, другой плодовым растениям, третий лабиринту, фонтанам и т. д. Сад был как бы разделен на «кабинеты», и каждый «кабинет» отделялся от другого балюстрадами. Эти балюстрады были заимствованы от итальянских ренессансных и барочных садов; они закрывали открывающиеся виды и служили уюту в большей мере, чем парадности.<sup>52</sup> Центральная, довольно узкая аллея соединяла между собой «кабинеты», но «кабинеты» не были симметричны друг другу по тематике. По идее своей «зеленые кабинеты» со своей различной тематикой были выражением восхищения перед разнообразием природы, но в стиле голландского Барокко они еще также служили и уединению утехы в большей мере, чем уединению размышлений.

В связи с этим между французским садовым Классицизмом и садами голландского Барокко существовало и еще одно важное и как бы знаковое различие. Если во французском Классицизме — будь то Версаль или Хемптонкорт — трехлучевая композиция аллей была раскрыта на дворец, открывала вид на его импозантный центр, то косые (диагональные) дорожки в голландском Барокко шли по второй террасе и вид на дворец вовсе не открывали. Они шли в другом направлении, служа только удобствам сообщения и не позволяя наблюдать из окон дворца за гуляющими. Гуляющие были скрыты для наблюдения из дворца, а дворец полускрыт для гуляющих.

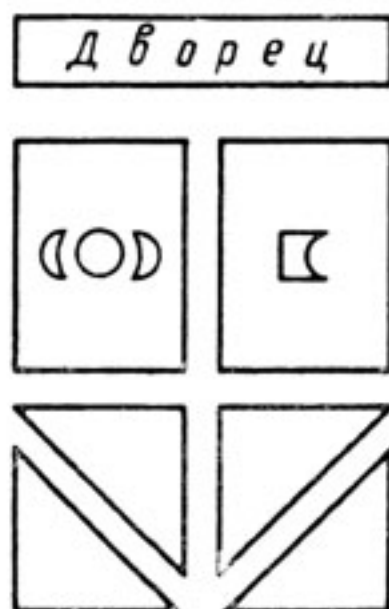
Трехлучевая композиция Версаля:



<sup>51</sup> См. каталог выставки: Bloem en tuin in de Vlaamse Kunst. Museum voor Schone Kunsten, Gent. Brussel, 1960, p. 35. За предоставление этого каталога благодарю И. В. Линник.

<sup>52</sup> В Англии «Dutch Garden» (Голландский сад) означает обычно небольшой участок сада для отдыха и для развлечения.

Типичное для садов голландского Барокко направление диагональных дорожек иное:



В голландских регулярных садах дворец обычно закрывался деревьями, хозяева и их гости могли уединяться в огибающих аллеях, скрываться в беседках, павильонах, эрмитажах и за трельяжами. В голландских садах предпочитали душистые растения недушистым. Голландские сады в большей мере, чем французские, предназначались для уединенного отдыха и уединенных размышлений.

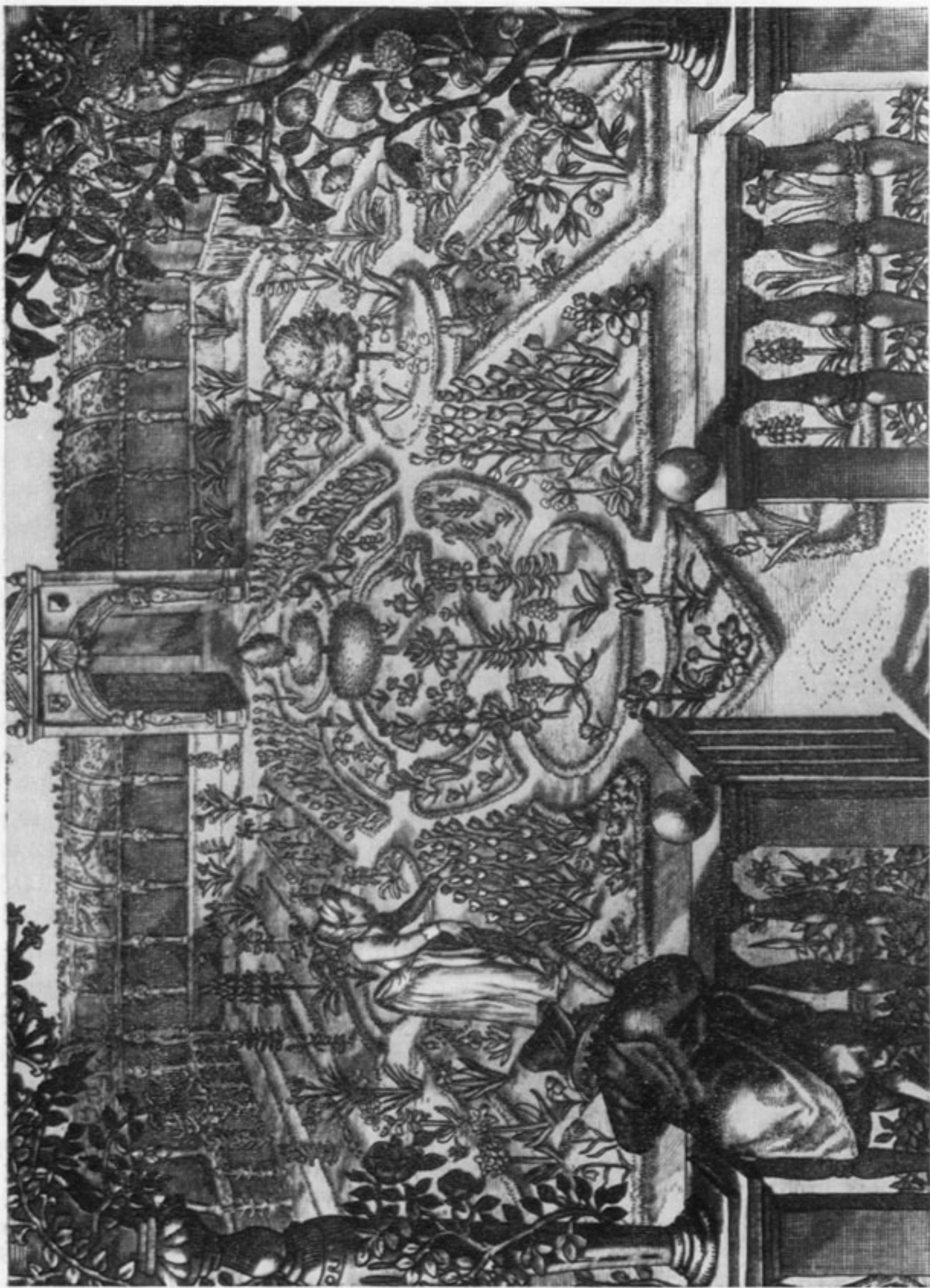
Характерная черта голландских садов — их пышная растительность, скрывавшая дом хозяина, который к тому же обычно не занимал центрального положения, а располагался сбоку, в углу сада, с фасадом сплошь закрытым деревьями.<sup>53</sup>

Юведейл Прайс писал по этому поводу: «Количество деревьев, которые житель Голландии без боязни и неудобства для себя сажает вплотную к своему дому, совершенно не нужно для создания живописной композиции».<sup>54</sup>

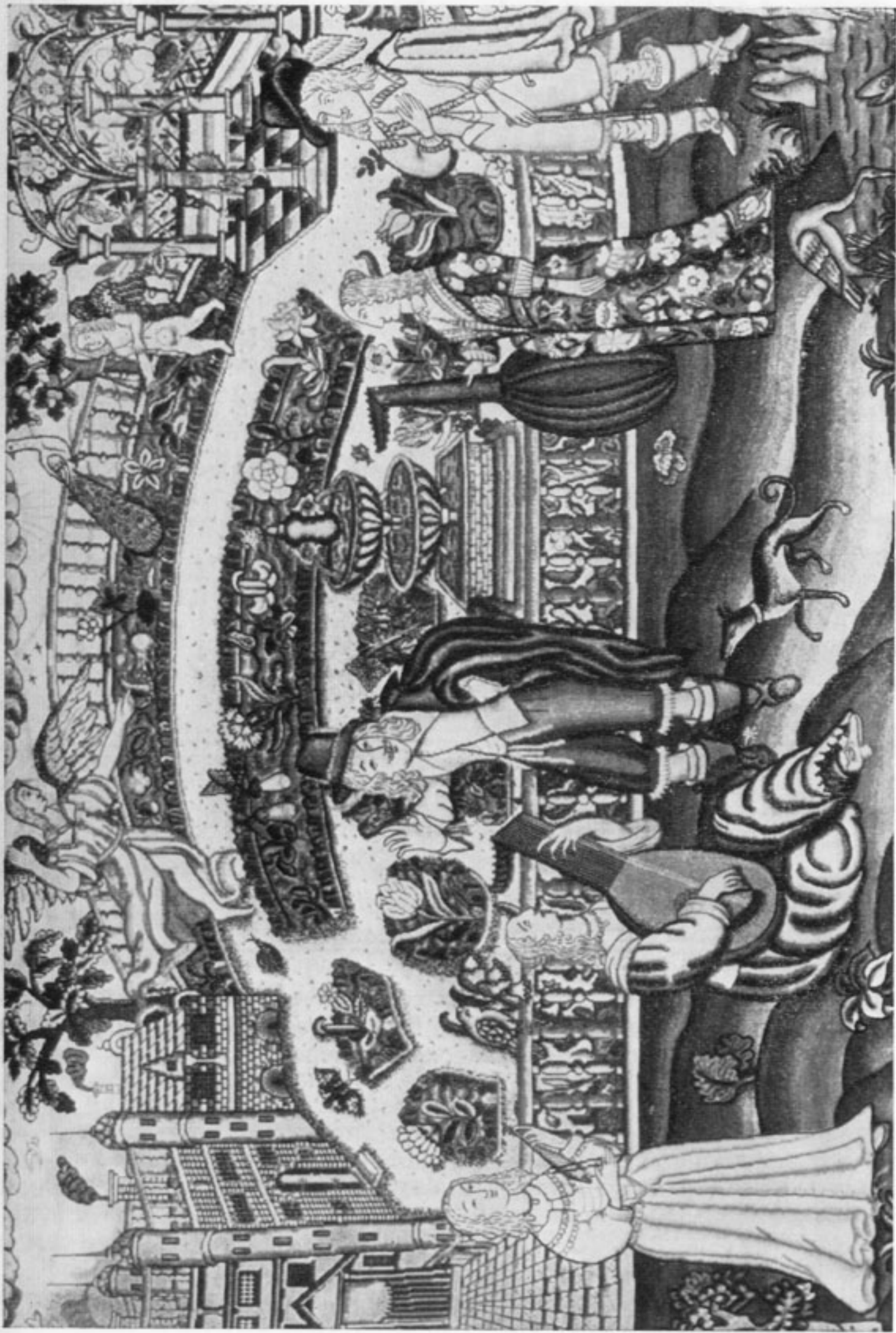
Другая черта голландских садов — обилие цветов, с середины XVII в. — тюльпанов, которые разводились, ввозились и вывозились, которыми торговали и которые представляли собой в XVII в. огромную ценность. Редкие тюльпаны были в XVII в. в такой цене, что луковицы

<sup>53</sup> Т. Б. Дубяго предполагает (в своей кн. «Русские регулярные сады и парки». Л., 1963, с. 27—28), что главное здание ставилось не по центральной оси сада, а сбоку, чтобы придать ему «сельский вид». На самом деле это была характерная (но не обязательная) черта садов голландского Барокко: сад как бы получал самостоятельность, и гуляющие в нем чувствовали себя в большем уединении, так как не были видны из окон дворца.

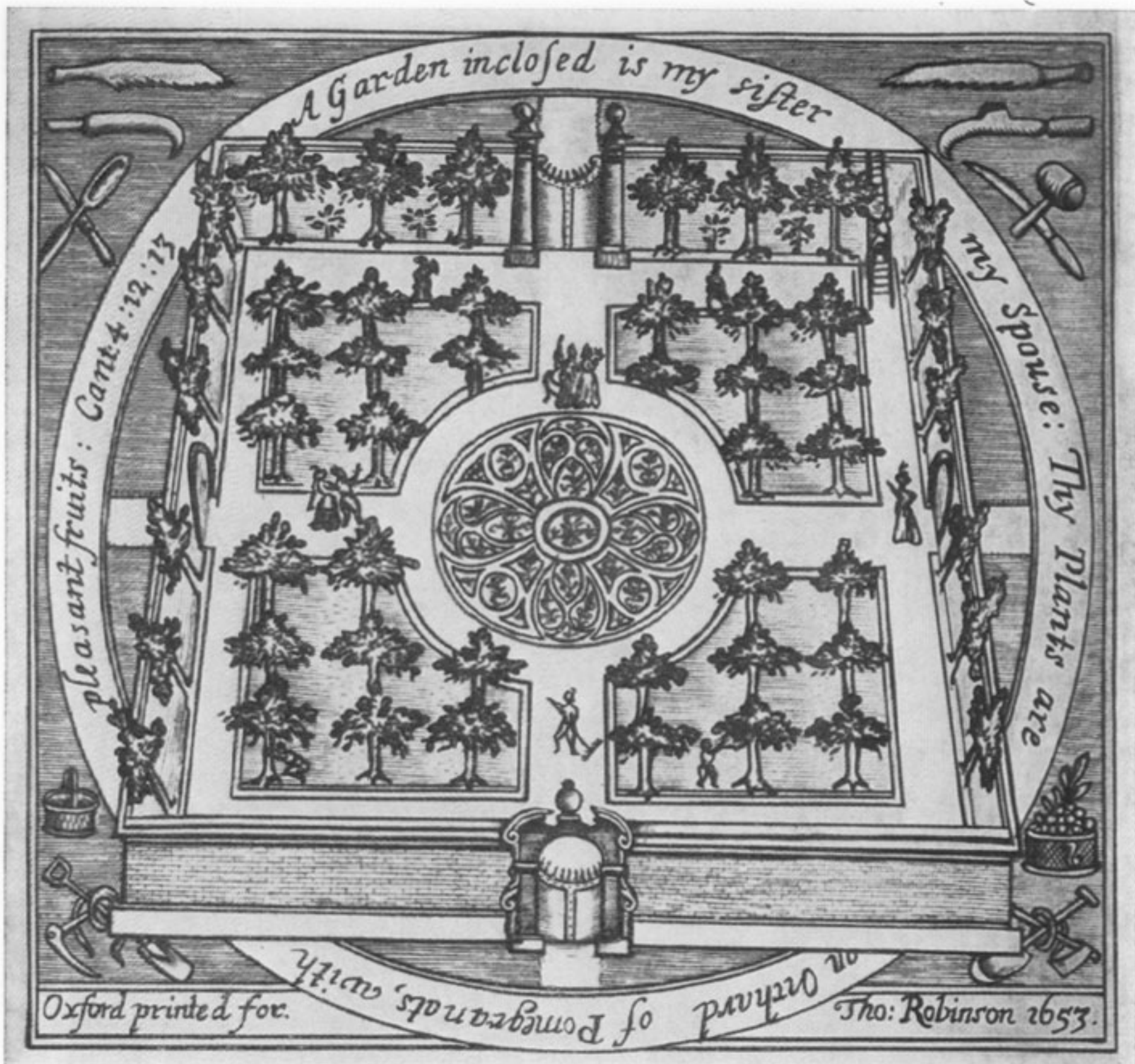
<sup>54</sup> *Uvedale Price. Three Essays on the Picturesque*, 1810, II, p. 188. Цит. по: *N. Pevsner. Studies in Art, Architecture and Design*, v. 1. New York, 1968, p. 134.



Голландский сад с обилием цветов (в частности тюльпанов) из книги «Hortus Floridus», 1614 г.



Изображение голландского «музыкального сада» в Стауерхед с заметным влиянием «китайщины».  
Середина XVIII в. Из книги Oswald Siren «Gardens of China» (New York, 1949).



Титульный лист книги Ralph Austen «A Treatise of Fruit Trees», 1653, изображающий фруктовый сад в голландской манере.



их могли быть обменены на роскошный экипаж, двух лошадей с упряжкой, небольшое поместье в двенадцать акров или на мельницу.<sup>55</sup>

Автор поэмы о садах Жак Делиль отметил особую любовь голландцев, и особенно жителей Гаарлема, к цветам. В переводе Воейкова это место поэмы Делиля звучит так:

Гаарлемцы,<sup>56</sup> страстию к цветам воспламенённые,  
С любимым их цветком среди сада заключенны,  
С зарей встают смотреть, как лютик будет цвести,  
И одой анемон готовы превознести...

(с. 87—88)

Голландское Барокко оказало влияние на многие страны Европы, но особенное значение оно имело в Англии.

Майлз Хадфильд ошибочно объединяет в своей книге «Британское садоводство» оба стиля регулярного садоводства в Англии — французский Классицизм и голландское Барокко — в одной главе «Торжествующая Франция» («France triumphant, 1660—1719»)<sup>57</sup>

Карл II спрашивал совета у Ленотра, нанимал садовых архитекторов Андре и Габриэля Молле и все же как эмигрант, проживший некоторое время в Голландии, увлекался и голландским садоводством.

Королева Анна и король Георг ганноверской династии ввели в Англии моду на небольшие голландские сады, служившие в течение XVIII в. удовольствием и пользе.

В XVIII в. английское садоводство развили протестантские беглецы с континента: гугеноты из Голландии и Франции. Они ввели новые овощи, новые цветы, новые приемы в агрокультуре, особенно в Восточной Англии, где многие из них обосновались, но из двух стран, откуда прибыли гугеноты, влияние Голландии было более сильным.

Голландское садоводство распространилось и в других странах, особенно в Прибалтике.

Андре Молле написал для шведской королевы Христианы выдержанную в голландском духе книгу по садоводству «Сад удовольствия» («Jardin de Plaisir»), которая была переведена в 1651 г. в Стокгольме. Там он, между прочим, рекомендует писать на холсте перспективные виды и помещать их в конце аллей, стараясь предохранить их от непогоды.<sup>58</sup>

<sup>55</sup> Были известны сотни сортов тюльпанов (см.: *Miles Hadfield. Gardening in Britain*, p. 210 и след.). Дж. Эванс (John Evans) отмечает начавшуюся с 1630-х годов «тюльпаноманию». Тюльпан, прозванный «королевой всех цветов», был привезен в Европу Ожье Гизелином (Ghiselin) — послом Фердинанда I у Сулеймана Великолепного в 1554 г. В 1561 г. первые луковицы были привезены в Антверпен, который с 1630 г. — центр крупных спекуляций луковицами. Аддисон высмеял это увлечение тюльпанами в журнале «The Tatler» в 1710 г.

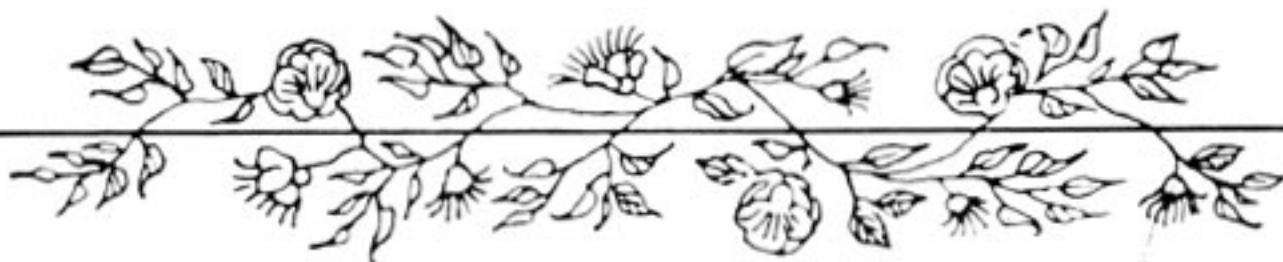
<sup>56</sup> Напомним, что Гаарлем был первым европейским городом, в котором дольше всего жил Петр I. Это будет иметь значение в дальнейшем.

<sup>57</sup> *Miles Hadfield. Gardening in Britain*, p. 106—178.

<sup>58</sup> См.: *F. R. Cowell. The Garden as a Fine Art from Antiquity to Modern Times*, p. 159.

Эти перспективные «обманные виды», или «обманки», как их впоследствии называл в своих «Записках» А. Т. Болотов, уже в XVII в. привились и в Москве, служа, между прочим, одним из доказательств того, что московское садоводство было садоводством голландского Барокко. Но об этом в дальнейшем.

Сохранилось довольно большое количество изображений голландских садов, дающих довольно четкое представление об их планировке. В каталоге выставки «*Vloem en tuin in de Vlaamse Kunst*» обращает на себя внимание гравюра безымянного художника, близкого к Фредеману де Фрису, из серии «*Hortorum viridariorumque*» (Брюссель. Королевская библиотека. *Prentenkabinet*, каталог № 259). Средняя часть сада окружена огибающими аллеями и имеет фонтан, характерный для монастырских двориков, со струями, бьющими вбок и вниз. Сад симметричен в средней части и асимметричен в боковых. Дорожки занимают в нем большую площадь, чем газоны. На акварели Онгена (С. Onghen, каталог 149a) изображено селение с целой серией садов, часть из которых плодовые, но геометрически разбитые, имеющие ограды и пышные ворота, а другие — для отдыха, разбитые на прямоугольные «кабинеты» с оригинальным геометрическим рисунком каждого.



### III

## РУССКИЕ СВЕТСКИЕ САДЫ XVII ВЕКА



описании своего путешествия в XVI в. по России Адам Олеарий пишет: «Хорошей зелени и цветочных растений в прежние годы в России было не много. Но прежний великий князь, предместник настоящего, вскоре по прибытии нашем в Москву, приказал устроить свой сад и украсить его всевозможными дорогими растениями и цветами. До этого времени не знали также там о хорошей, полной розе, довольствуясь и украшая сады свои просто дикою розою, или шиповником. Назад тому только несколько лет один знатный купец, Петр Марцелий, привез в Москву первые полные садовые розы из Готторфского сада моего милостивейшаго князя и государя, и розы эти принялись там как нельзя лучше».<sup>1</sup>

Свидетельство Олеария очень важно. Оно говорит о том, что светские сады в России были уже не позднее XVI в. и что они «украшались», т. е. не были чисто утилитарными.)

Об огромном количестве государевых садов в Москве и в Подмосковье в конце XVII в., что само по себе свидетельствует о наличии большой и длительной «садовой» традиции, дает представление хранящаяся в Рукописном отделе Гос. Исторического музея рукопись — «Список дворцовых садов на Москве и в Московском уезде дворцовых сел» 1705 г. (фонд Барсова, ед. хр. 450).<sup>2</sup> В селе Преображенском — сад

<sup>1</sup> Адам Олеарий. Книга третья. Описание нового путешествия в Персию, повествующая о России и ея жителях. Глава II. О свойстве воздуха, грозы (бури), о качестве почвы, о растениях и садах страны. — Чтения Общества истории и древностей российских, 1868, июль—сентябрь, кн. III. М., 1868, с. 121.

<sup>2</sup> Полное название рукописи такое: «Книга какова прислана ис приказа Большого дворца в Ингермонландскую дворцовых дел канцелярию в прошлом 705-м году

у «передних ворот» и «Малый сад». В селе Измайлове — «три сада да огород». В селе Коломенском 6 садов. Из них особенно — «сад старый большой по сторон государева двора». Затем: сад в «приселке» Борисове, три сада в селе Покровском, сад в селе Павловском, в Можайске «другой сад». Много государевых садов указано в Новгороде, из них самый значительный «сад Словенской на Словенской болшой улице». Сады в Новгороде шли «по обе стороны городовые стены», сад был на Городище, сад «на погосте Большой земли», сад на «Ключевой земли», сад «на Горной земли», сад «в Бурешском погосте» и пр.

В Москве был еще «Аптекорской сад» по Большой улице у Неглинской, «где был Воловей двор». Был еще и Васильевской сад в Белом городе «у Яуских ворот».

Дворцовые села вокруг Москвы еще в XVI в. имели сады: Красное, Рубцово, Черкизово, Воробьево, Коломенское. Имела сады и московская знать. Сад был в Александровской слободе, в Борисове городке в конце XVI в. В Борисове городке, — как это видно из описи 1664 г., — резиденции Бориса Годунова — был правильной формы сад с большим прудом, искусственным островом на пруде, Лебяжьим двором. «В саду были потешные чердаки (беседки, — *Д. Л.*) и ездили на лодках».<sup>3</sup>

Не перечисляю всех садов.

Наряду с плодовыми деревьями, ягодными кустами, как явствует из описи, в основных садах разводились цветы и душистые травы: касатики, лилеи желтые и белые, гвоздика душистая, гвоздика ранняя, калужер, розы травные, пижмы, мята немецкая, пионы кудрявые, кусты иссопа, тюльпаны, девичья краса, пионы «сухаватые», гвоздика репчатая, орлик, кусты «мамрасу», фиалки лазоревые, фиалки желтые, кусты винограда, «сереборинник русский и немецкий», белый и красный и т. д., и т. д. Исследование всех этих сортов цветов должно быть проведено историками цветоводства. Отмечу только, что наряду с декоративными кустами и цветами в садах сажались и деревья, явно не для дохода, а для красоты: кедр, пихта и другие, а также сажался исключительно для красоты и виноград (для государева дворцового обихода съедобный виноград привозился из Астрахани). Что сады делались не только утилитарные, но и «для прохлады», ясно свидетельствует наличие в них большого числа различных садовых построек для отдыха — теремцов, беседок и прочего, а также забота о красоте оград, об устройстве красивых ворот. О красивых оградах с балясинами и воротах дают представление их изображения в рукописях различных «Вертоградов».

---

июня в 16 день, а в ней является что на Москве и в селах государевых садов и им мера длинник и поперечник и что каких дерев и у тех садов садовников и государева им денежного и хлебного жалованья» (л. 1).

<sup>3</sup> *П. А. Раппопорт. Борисов городок. — Материалы и исследования по археологии СССР, № 44, т. 3. М., 1955, с. 59—76.*

Сады «красные» (т. е. красивые) должны были одновременно улаживать вкус и обоняние. Об этом впоследствии писал Андрей Денисов в одном из своих писем: «Яко же кто посещением касается прекрасного и доброплодного сада, таковой наслаждается зрением красоты, обонянием благоухания, вкушением пресладких плодов...».<sup>4</sup>

Несмотря на наличие многочисленных работ И. Забелина,<sup>5</sup> специально или попутно касающихся русских садов второй половины XVII в., в искусствоведческом плане сады эти остаются не определенными, не охарактеризованными. У Забелина есть, однако, одно чрезвычайно важное замечание: для XVII в., пишет Забелин, «удивление было равносильно красоте».<sup>6</sup> Если исходить только из одного этого замечания, то уже по нему мы можем догадываться, что эстетика русского XVII в. была близка к Барокко, так как последнее всегда стремилось поражать, изумлять, разнообразить впечатления, множить «курьезы», раритеты, создавать кунсткамеры и т. д.

Материалы, собранные И. Забелиным, достаточно ясно свидетельствуют, что сады Московского Кремля и подмосковного Измайлова, где любил жить Алексей Михайлович, были садами, примыкающими по стилю к голландскому Барокко.

И действительно, о голландском характере московских садов свидетельствует не только их общий характер, но и конкретные связи, которые в XVII в. протягивались между Москвой и Голландией в области искусств. В частности это сказалось в факте приглашения голландских мастеров для работы в Оружейную палату.<sup>7</sup>

Московские сады имели «зеленые кабинеты», располагались уступами (террасами), стремились к разнообразию и обилию. В них были беседки («чердаки»), кресла («троны»),<sup>8</sup> «царское место», теремы, шатры, шат-

<sup>4</sup> Гос. Публичная библиотека, О.ХV.15, л. 31—31 об. Сообщено мне Н. В. Понырko.

<sup>5</sup> Главные из работ И. Забелина: 1) Московские сады в XVII столетии. — Журнал садоводства, 1856, № 8; 2) Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст., ч. I. М., 1862; 3) Выписка заморских деревьев в 1654 году. — Журнал садоводства, 1859, январь, отдел «Смесь»; 4) Материалы для истории города Москвы. М., 1884; 5) История города Москвы. М., 1905; 6) Опыт изучения русских древностей и истории, ч. II. М., 1873. До И. Забелина писал также И. М. Снегирев: Взгляд на историческое садоводство в Москве до Петра I. — Ведомости Московской городской полиции, 1853, № 168.

<sup>6</sup> И. Е. Забелин. Черты русской жизни в XVII столетии. — Отечественные записки, 1857, № 1, с. 339.

<sup>7</sup> А. И. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. IV. М., 1916, с. 8, 15.

<sup>8</sup> Типичные для Барокко тяжелые и пышные садовые кресла были распространены в Европе особенно в XVII в. Правда, самое старое в Англии железное кованое садовое кресло в готическом стиле относится к XVIII в. (находится сейчас в Лондоне в Victoria and Albert Museum; см.: John Hardy. The Garden Seat 1650—1850. — The Connoisseur, June 1979, p. 118—123). Эти, как их по-русски в свое время называли, «сиделки» предназначались для уединенного наблюдения природы. Самое старое из сохранившихся в России садовых кресел — «царское место» в Коломенском —

рики, смотрильни, типичные для голландского Барокко балюстрады, отделявшие один «кабинет» от другого, и т. д. Сады предназначались для уединенных размышлений, огораживались высокими изгородями (стенами), в которых делались окошки для обзора окружающей местности, «меняли природу»: создавались пруды с неестественно высоким уровнем воды, на прудах делали островки уединения (в Измайлове), пускали плавать целые флотилии потешных судов (небольшие лодки — как бы модели больших кораблей), стремились населить сады необычными и поющими птицами и собрать в них возможно большее число редких растений, из которых преимущество отдавалось душистым и плодоносящим. Наконец, не следует забывать, что сады были местом учения царских детей. В селе Коломенском в более поздние времена — в XVIII и XIX вв. показывали дуб, под которым Зотов учил Петра I.<sup>9</sup>

Все это создавало садовую атмосферу голландского Барокко.

В XVII в. в садах появляется элемент «курьезности». «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого помогает это понять. Если прежний «Лимонис» был серьезным и «прямым» собранием всего лучшего, что могла дать духовная литература, то «Вертоград многоцветный» Симеона был собранием энциклопедическим и занимательным прежде всего. Занимательность и даже элемент иронии проникает в «сады» литературы и в сады, осуществлявшиеся в натуре. Идея просветительного характера сада, идея учения, сообщения знаний отчетливо выражена Симеоном Полоцким в его «Вертограде многоцветном».<sup>10</sup> В предисловии к «Вертограду» Симеон пишет:

«Предисловие ко благочестивому читателю.

Твари светом разума во плоти от бога украшенной обычай есть: еже аще кому прилучится во вертоградех богатых быти, и различных цветов сладким благовонием и сердцевеселящим доброличием и краснолепым цветением увеселится и о ползе их здравию телесному много и скоро

---

имеет несколько иное назначение: это все-таки не столько садовое кресло, сколько трон, с которого Алексей Михайлович наблюдал за церемониалом соколиной охоты на противоположном берегу Москвы-реки, где располагались обширные заливные луга. Одиночные железные кованые «сиделки» XVIII в. в стиле Рококо были еще на моей памяти в Старом, или Голландском, саду в Царском Селе, и помещались они обычно перед цветочными клумбами, перед фонтанами или с видом на пруды и озера. Их было всего несколько. Небольшие кованые диваны в стиле Рококо были и в Царском, и в Павловске — их было больше.

<sup>9</sup> С. М. Любецкий. Окрестности Москвы в историческом отношении и в современном их виде для выбора дач и гулянья. М., 1880, с. 142—149.

<sup>10</sup> Цитирую по экземпляру, хранящемуся в Библиотеке Академии наук СССР. Полное его название следующее: «Вертоград многоцветный ползы ради душевныя православных христиан, божием наставлением и пособием, а трудоположением многогрешнаго во перомонасех Симеона Полоцкаго утяжаный и насажденный в лето от создания мира 7186, а от рождества еже по плоти бога слова 1678 совершися месяца августа 2 день». Рукопись привезена в Петербург из Кремлевской царской библиотеки Петром I.

успешной извещенну быти, то абие всеусердное тщание полагати, да от тех же обилия нечто себе получит и в домашних своих оградах или на сеет семена или насадит корение на общую ползу и веселие всем домашним и не успевшим отстоящих посетати вертов цветоносных. . . человек нест зверь дивый, но содружный, от него дуже градове и села вино насаждения приша: да во содружестве жителствующе взаим помощ нам деем. . .

И Господ, яве истяжуц быти показуется, занеже не единому человеку, не единому селу, граду или царству вся нуждная отаи есть, но различным странам различная земли плоды, роды их, виды и сила, художества же, обилия, богатства, искусства, благовония дарствовати, да вси всех требующе, нуждею ко знаемости и дружеству убеждаеми, любовь взаим творимую стяжем. Аще же в чювственных мирскому сожитию палезных сицега обычай, не токмо гаждени непричастен, но ублажения достоин, калми паче. . .» и т. д. (л. 2—2 об.).

К теме «вертограда»-сада Симеон Полоцкий неоднократно обращается и в тексте своих стихов. Стихи для него — те же цветы, служащие разумлению человека, его учению и его моральному наставлению. Подчеркивается «мимотекущность» красоты, ее скорое исчезновение — тема, типичная для Барокко. Вместе с тем сад символизирует собой богатство и разнообразие мира. Симеон пишет о «пребогатоцветных вертоградах» (л. 2 об.), о том, что «цвѣта красоты сам Господь устроитель» (л. 239 об.), что «блага воня (благовоние, — Д. Л.) в кринах от Бога бывает» (л. 239 об.), и о том, что в садах «в немнозе пространстве многшая заключающеса» (л. 3 об.).

В стихотворении «Глас последний ко Господу богу» Симеон Полоцкий пишет:

Сад новый, аще водами поится  
цветет, и овощ от него родится.  
Ты ум свой словом Бога да поиши,  
добродейный плод да сотвориши.

(л. 14)

Выходной лист «Вертограда» несет на себе изображение сада и главного атрибута сада — его ограды, причем отдельные элементы этой ограды (ворота, столбы, прорези в ограде и пр.) также имеют явные признаки стиля Барокко: Барокко московского.

Сочинения, создаваемые «по образцу» садов и называемые фигурально «садами», «вертоградами», «огородами», встречаются в конце XVII в. и у других авторов, завися в известной мере от польской литературной традиции. Лазарь Баранович опубликовал в Чернигове в 1680 г. на русском и польском следующее сочинение: «Цветы святых оправ в венец божией матери». «Вертоград духовный, различными цветами благоугоднаго учения украшенный» принадлежал Гавриилу Домец-

кому и был составлен им в 1685 г. В статье «Ко читателю» главной задачей своего «Вертограда духовного» Гавриил считает «врачевство» — как «внутреннего, яко и внешнего человека доброе начало».<sup>11</sup>

\* \* \*

(Сады) в Москве и под Москвой были не только для красоты, от них получали плоды и ягоды. Однако не следует это практическое назначение преувеличивать и противопоставлять его эстетической значимости московских садов. На Западе также в садах, в их «зеленых кабинетах», было много плодоносящих деревьев и кустов. Плодоносность была, как я уже неоднократно указывал, одним из элементов садовой эстетики во все века. Плод считался таким же красивым, как и цветок: красив видом и вкусом. В саду должно было быть услаждение не только зрения, но слуха, обоняния и вкуса. То, и другое, и третье служило основанием для удивления перед мудростью мира. Поэтому эстетический момент не уменьшается от того, что русские предпочитали в своих садах сажать «полезные» растения.

Как видно из документов, приводимых И. Забелиным, русские были озабочены тем, чтобы в садах их были не только плодоносящие деревья, кусты и иная растительность, но чтобы вся даваемая ими снедь была в какой-то мере экзотической.<sup>12</sup> Особенно много усилий делалось, чтобы пересадить в московские сады виноград. И это потому, что виноградное дерево считалось райским, как и яблоня.

(Характерная особенность русских садов XVII в. — висячие сады.) И. Забелин пишет: «... в начале XVII ст. верховые сады были устроены при хоромах государя царевича Алексея. Комнатный сад Михаила Федоровича поддерживался и старательно украшался и при Алексее. В 1668 г. в этом саду поставлено было царское место, великолепно украшенное живописью. Перила и двери были также расписаны красками».<sup>13</sup> Из последнего замечания видно, что это были внешние сады на уровне комнат, а не сады в комнатах, что по тем временам вряд ли могло и быть. Сады эти устраивались на сводах хозяйственных зданий, над погребами, подвалами и т. п.<sup>14</sup>

«Каждое отделение дворца, — пишет И. Забелин, — имело свой собственный, отдельный садик».<sup>15</sup>

Помимо «верховых» или «комнатных» садов в Кремле было два глав-

<sup>11</sup> Библиотека Академии наук СССР. П. I. А, л. 77 (см.: Библиотека Петра I. Указатель-справочник. Сост. Е. И. Боброва. Под ред. Д. С. Лихачева. Л., 1978, с. 23).

<sup>12</sup> См. об этом же применительно к Англии в трактате: *Ralf Austen. A Treatise of Fruit Trees.* London, 1653.

<sup>13</sup> И. Забелин. Московские сады в XVII столетии, с. 13.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же.



ных «набережных» каменных и «красных» сада — Верхний и Нижний.<sup>16</sup> Первый располагался «на сводах большого каменного здания, фасад которого со стороны Москвы-реки опускался до подошвы кремлевского подвала или до самого берега. Это здание в XVII столетии называлось запасным, а в XVIII — комиссариатским двором. В нем сохранялись запасы хлеба и соли».<sup>17</sup> Сад простирался на 62 сажени в длину, но был сравнительно узок. Нижний сад также располагался на сводах здания «подле Набережной палаты к Тайницким воротам».<sup>18</sup> Комнатные сады располагались и у Потешного дворца. У последнего была «Потешная площадка», на которой малолетний Петр потешался воинскими играми с «малыми ребятами».<sup>19</sup> Цветники и «грядки» находились в этих комнатных садах в ящиках. О Верхнем саде в Кремле И. Забелин пишет: «Верхний сад... был обнесен каменной оградой с частыми окнами, которая составляла собственно стены здания, где помещался сад. Из окон, украшенных резными раскрашенными решетками, открывался обширный вид на Замоскворечье. В таком виде сад изображен на панораме Москвы, изданной в Голландии при Петре Великом (Достопамятности Моск. Кремля, г. Вельтмана).

Среди сада находился пруд, в который вода проведена была с Москвы-реки, посредством водовзводной машины, устроенной в угольной Кремлевской башне, получившей от того название Водовзводной. Подле сада стояла другая такая же водовзводная башня, построенная в 1687 г. Верх ее украшался часами, а в середине помещалась машина, наполнявшая пруд водою. В пруде и в разных местах сада были фонтаны, или водометы, называвшиеся также водяными взводами. В углах сада, с набережной стороны, стояли два чердака,<sup>20</sup> или терема, украшенные резьбою и расписанные узорочно красками. Это были беседки. На пруде этого Верхнего сада малолетний Петр Алексеевич плавал в лодках, в потешных маленьких корбусах и ошняках (шнеках), украшенных обыкновенно резьбою и красками».<sup>21</sup>

Набережные сады были на разных уровнях — высоко над уровнем Москвы-реки. Со стороны последней недалеко от Водовзводной башни располагался Верхний набережный сад на крыше Запасного дворца. Здесь же на крыше с машиной для подъема воды, устроенной в 1623 г. Христофором Галовеем, в специальном свинцовом резервуаре был сделан в 1681 г. большой пруд, в котором плавала целая потешная флотилия.

<sup>16</sup> И. Забелин. Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст., с. 72.

<sup>17</sup> Там же, с. 74.

<sup>18</sup> Там же, с. 75.

<sup>19</sup> Там же, с. 79.

<sup>20</sup> «Чердаками» назывались открытые помещения и отдельные строения, у которых не было стен, а крыша держалась на столбах или стенках, не закрывавших с них вида, а к ним — доступа воздуха.

<sup>21</sup> И. Забелин. Московские сады в XVII столетии, с. 12.

Западнее Верхнего набережного сада на крыше каменного здания в 1681 г. был устроен Нижний набережный сад со специальной (другой) водовзводной башней с часами. Севернее обоих садов рядом с Постельным крыльцом и Шатерной палатой помещался Комнатный сад. Комнатным он назывался не потому, что помещался в комнатах, а потому, что располагался, как я уже писал, рядом с жилыми помещениями и имел вход прямо из дворцовых комнат.

О потешной флотилии И. Забелин пишет в другой своей работе: «В июне 1682 г. плотники делали на этот пруд лодки и тесали тес на дело корбуса, а в 1683 г. сюда же сделаны были два потешных корбуса и потешный ошняк с чердаками или беседками, узорочно украшенные резьбою и расписанные красками. В 1684 г. эти потешные суда были починены, и вновь куплены у торговых людей лодка и комяга (род лодки однодеревной) с веслами, лодка за 2 рубли, комяга за 29 алт., 4 денги. В последующие годы те же потешные корбусы, шняги, суды и стружки появились уже в Преображенском на Яузе и в Измайлове на тамошних прудах».<sup>22</sup>

Замечательно, что именно на этих «Набережных прудах», в прудах Измайлова и Преображенского мальчик Петр получил свое пристрастие к навигационному искусству. Именно здесь был его первый потешный флот (позднее — на Яузе и Плещеевом озере у Переяславля-Залесского). Потешный флот соответствовал потешным полкам Петра в тех же садах.

Тем не менее встает вопрос: почему доставляло удовольствие плавать в потешных лодках и разного типа потешных кораблях не на естественном уровне Москвы-реки, а на искусственном уровне — над рекой?

Ответ, я предполагаю, должен учитывать то обстоятельство, что и сады в Кремле делали на искусственном уровне — высоко над естественным уровнем почвы. Комнатные сады, о которых говорит И. Забелин, — это, конечно, не сады в комнатах по типу «зимних садов» и оранжерей, которые были модны в XIX в., это сады на уровне этажей палат, из которых имелись в них особые выходы.

Устройство висячих садов на каменных сводах, под которыми хранились требующие сухости запасы соли и зерна, стоило огромных средств. В них на определенной высоте устраивались пруды, стоившие также огромных средств, так как для того, чтобы удержать воду, необходимы были сотни пудов свинца, требовалось устройство водопровода, надо было поднимать воду на большую высоту и пр., и пр. В 1685 г. для нового Верхового каменного сада пошло, например, 640 пудов свинца, из которого лили доски, клали их по сводам и запаивали. Курьез состоял и в том, что водная поверхность прудов располагалась рядом с водной поверхностью Москвы-реки. Но она была значительно выше, и эта раз-

---

<sup>22</sup> И. Забелин. Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст., с. 76.

ница уровней — натурального и искусственного — создавала особое ощущение «ненастоящности», которая требовалась для барочных садов. Ощущение «ненастоящего» поддерживалось и росписями — травным орнаментом в садах, где были и натуральные цветы, и тем, что собирались и сажались растения «не по климату», в частности виноградная лоза. На Набережных прудах строились лодки различных типов, но, что важно, — меньшего, чем натуральный, размера.

Затем необходимо помнить, что многие церкви конца XVII в. также учитывали потребность в обозрении местности с высоты и имели над своими подклетами высокие гульбища. Прежде чем войти в храм, молящиеся поднимались по открытой лестнице на некую платформу, с искусственной высоты которой открывался вид на окружающую местность. На это высокое гульбище молящиеся могли выйти во время службы из душевой церкви, чтобы отдохнуть. Гульбище создавало особое настроение «вознесенности» молящегося над землей, над ее обычным уровнем. Такие гульбища имели церковь Покрова в Филях, Успения на Покровке, гульбищами обстраивался в XVII в. Василий Блаженный. В селе Коломенском в церкви Вознесения были также гульбища и на стороне, обращенной к Москве-реке и к заливным лугам, на которых часто происходила охота, при Алексее Михайловиче было поставлено «царское место», откуда царь мог любоваться далью. Гульбища существовали вокруг трапезной церкви в Троице-Сергиевой лавре и во многих других церквях XVI—XVII вв.

Висячий сад был устроен и в Ростове Великом по инициативе знаменитого ростовского строителя митрополита Ионы.<sup>23</sup>

Архитектура в конце XVII в. стремилась быть «ненатуральной», «потешной», как бы игрушечной. В церквях эта «игра» была серьезная, в садах же и прудах Кремля — несерьезная. Но обе эти игры стремились оторвать человека от естественного, заставить его ощутить нереальность реальности, победить в нем чувство тяжести. Своды с висячими гирьками, как бы опирающиеся на воздух, затейливой и чрезвычайно разнообразной формы купола, маковины, шатры, кровли разнообразной формы, в которых устраивались различные выпучины, бочковидности и пр., — создавали то же впечатление нарушений законов тяготения. Проблема преодоления пространства в постановке высоких церквей и колоколен, издали видных, всегда была на Руси одной из основных проблем особого восприятия окружающего мира. В конце XVII в. определился еще один аспект этого стремления к (преодолению) пространства путем подъема человека на искусственную возвышенность, создания искусственного более или менее высокого уровня, как бы конкурирующего с уровнем земли и воды в естественной среде.

<sup>23</sup> А. Н. Свирин. Корбуха. Сергиев посад, 1925, с. 7—8.

Плавание в потешных прудах высоко над уровнем воды в Москве-реке давало, по-видимому, наиболее острое ощущение ирреальности окружающего.

Это стремление относиться к реальному как к нереальному было сильно даже у Аввакума. Его отношение к сибирским горам в Даурии как к палатам корреспондировало его общему отношению к существующему в мире порядку: демонстрировало призрачность настоящего мира и настоящность потустороннего, в котором совсем другие ценности, иная, подлинная, «вечная» стабильность.

Искусственные сады, пруды, насаждения создавали особые миры, микромиры, подобно тому как создавали их типичные для Москвы здания-ансамбли. Даже церковь Василия Блаженного в XVII в. была именно таким ансамблем микромиров, в котором «каждая отдельная церковь имела кругом себя проходы; каждая имела свой причт, свое управление и свой праздник, в честь которого и называлась. В проходах устраивались торжественные крестные ходы».<sup>24</sup>

Для разведения садов вербовались русские садоводы: «старцы» монастырей (в русских монастырях, как и в западных, имелись сады), «иностранцы» с северного и южного Кавказа (обязанность их была привозить семена редких растений, черенки винограда и пр.) и западноевропейцы — по преимуществу голландцы.

Основная обязанность западноевропейских садоводов состояла, конечно, не в том, чтобы создавать стиль сада, а в том, чтобы насаждать в садах различные редкостные, экзотические растения, строить, расписывать, населять сады заморскими птицами в клетках и вольерах и т. д. Все это уже само по себе создавало в садах стиль голландского Барокко. Стиль последнего входил в садоводство как бы сам собой. «Во всех садах висели клетки с канарейками, рожками и даже попугаями. Но любимая нашими предками и преимущественно садовая птица была пелепелка (перепелка, — Д. Л.). В 1667 г., при царе Алексее Михайловиче, в комнатном саду висело несколько клеток с пелепелками, сетки у этих клеток были шелковые».<sup>25</sup>

И. Забелин опубликовал документ (вернее, содержание документа), по которому гости Андрей Виниус и Иван Марсов 6 сентября 1654 г. купили по царскому указу и повезли в Москву из Голландии через Архангельск:

«2 птицы попугая.

Да садовых дерев:

2 дерева оранжевых яблок,

<sup>24</sup> Д. П. Сухов. Архитектура собора Василия Блаженного в Москве. — В кн.: Русская архитектура. М., 1940, с. 50.

<sup>25</sup> И. Забелин. Московские сады в XVII столетии, с. 14—15.

2 дерева лимонных,  
2 дерева винных ягод,  
4 дерева перзиковых слив,  
2 дерева априкозовых яблок,  
3 дерева шпанских вишен мореллен,  
2 дерева миндалных ядер,  
2 дерева болших, сливы».

Во время их пути на Двине один из попугаев — «маленкой попугайчик словоет парактита, кой дан двенадцать яфимков, занемог и помер».<sup>26</sup>

Самое, может быть, интересное для садового искусства XVII в. состоит в том, что в кремлевских и подмосковных садах устраивались типичные для Барокко «обманные перспективы» — «trompe l'oeuil» (сохранившиеся, впрочем, и впоследствии — в садах Романтизма).

И. Забелин сообщает о Верхнем кремлевском саде: «В 1684 г. перспективный мастер Петр Энглес украсил и этот сад перспективным письмом».<sup>27</sup>

И. Забелин пишет про Измайлово, что в его «виноградном саду» «стояли три терема или беседки, украшенные резбою и расписанные красками. Около теремов были гульбища или галереи, также украшенные. В Просяном саду также строились два чердака или терема. В том и другом саду стояли сверх того перспективы — картины, писанные состоявшим при Измайлове живописцем перспективного дела мастером Петром Энглесом».<sup>28</sup>

После смерти Алексея Михайловича сады в Измайлове были описаны. Вот некоторые о них данные по И. Забелину: «Виноградный сад, огорожен кругом заборы в столбы, а в заборе четверы ворота с калитками, крыты тесом, верхи у ворот шатровые. А по мере того саду шестнадцать десятин. А в саду яблони, вишни, груши, сливы, дули, малина, смородина, земляница, клубника и розные всякие травы с цветами; десять кустов винограду, одиннадцать кустов орехов грецких. А среди саду три терема со всходы и с красными окнами, кругом их перила; около теремов пути, меж путей столбцы точеня. Теремы, столбцы и грядки писаны красками...». В том же роде идет описание дальше. Затем дается описание Просяного сада: «Просянской сад, а в нем 142 яблони, да в нем же два чердака, один несовершен да переспективно писаны красками. Меж творил (парниками, — Д. Л.) столбы и к ним прибиваны грядки, писаны красками. Меж столбов и меж грядок барбарис и крыжевник, малина и смородина. А творила обиваны тесом; а в сад шестеры ворота и в том числе двои ворота с вышками, крыты тесом; одне писаны красками, на-

<sup>26</sup> И. Забелин. Выписка заморских деревьев в 1654 году, с. 52—53.

<sup>27</sup> И. Забелин. Московские сады в XVII столетии, с. 13.

<sup>28</sup> Там же, с. 9.

верху три яблока золоченых; четверы ворота крыты шатрами тесом. Да в том же саду смотрильня да пруд... Сад, что на острове, не в доделке...» и пр.<sup>29</sup>

Небезынтересны и другие данные, сообщаемые И. Забелиным: «Таннер, описывавший пребывание в Москве в 1678 г. польского посольства, говорит, что обширная измайловская равнина так понравилась царю, что он завел на ней два сада, один на манер итальянский, а в другом построил огромное здание (дворец) с тремястами малых со щипцами башен». Далее Забелин приводит другое свидетельство: «Рейтенфельс также упоминает об Измайлове, как об одном из любимых загородных царских мест, в котором, говорит он, был огромный сад и лабиринт».<sup>30</sup>

Сведение о существовании лабиринта («вавилона») в саду в Измайлове чрезвычайно интересно. Эта садовая затея была почти обязательна на Западе, но служила она в разное время разным целям, имела разный смысл.

В монастырских садах Средневековья лабиринт, как я уже писал, чаще всего изображал распространенный в католической эмблематике крестный путь Христа. На каждой из остановок Христа ставилась его статуя с крестом на спине. Но лабиринт мог изображать и путь человека, которого за каждым углом поджидают смертные грехи или пороки, встречаются добродетели и т. д. Последний сюжет трансформировался в эпоху Ренессанса и Барокко в путь человека, встречающего аллегорические наставления в виде групп на сюжеты басен Эзопа, а в XVIII в. — Лафонтена. Басенные сюжеты вскоре вышли за пределы лабиринта, а сам лабиринт стал служить одной из забав (зайдя в него, надо было уметь из него выбраться) или (в эпоху Романтизма, когда в моду и «стиль» поведения вошли длинные прогулки) — для простого удлинения пути гуляющего.)

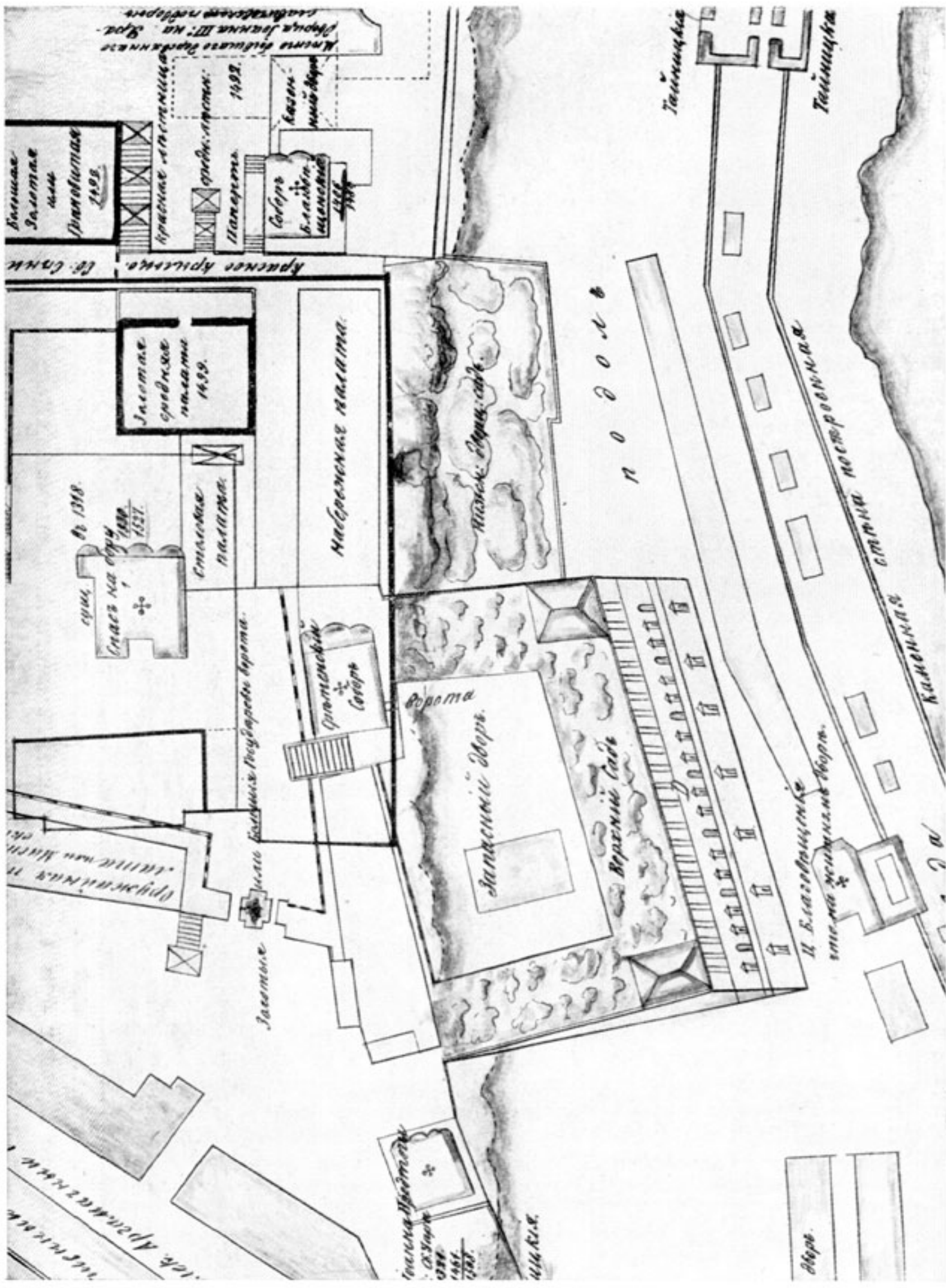
К сожалению, у нас нет данных, чтобы судить о значении лабиринта в селе Измайлове. В одном мы должны быть уверены: лабиринт не мог быть украшен статуями, скульптурными аллегориями. Это было бы противно всему духу допетровской России. Скорее всего лабиринт в Измайлове служил для потехи, что в общем и соответствовало духу голландских садов.

---

<sup>29</sup> Там же, с. 10—11.

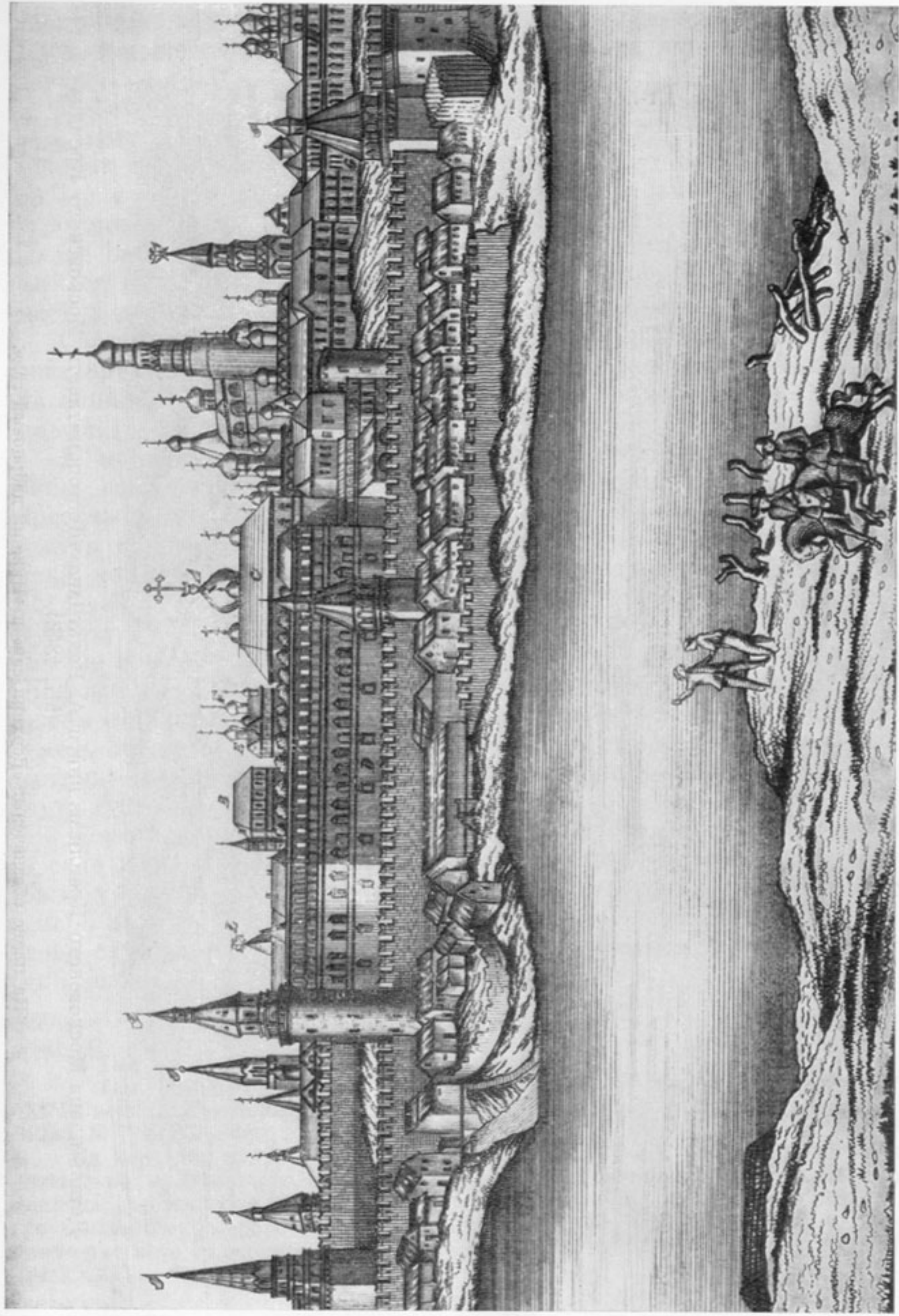
<sup>30</sup> Там же, с. 8. План сада в Измайлове опубликован С. Палентреер: Сады XVII века в Измайлове. — Сообщения Института истории искусства АН СССР, М., 1956, № 7, с. 80—104.

На чертеже «Потешных палат с садом» (XVII в.), располагавшихся предположительно в Измайлове, по углам сада находятся палаты, а в центре сада — «вавилон» (лабиринт) с ключом, бившим в его середине. Сад был разбит на квадраты со сложной планировкой дорожек, нигде не повторявшихся. Издано: Записки Славяно-русского отделения имп. Русского археологического общества, т. II. СПб., 1861, № XXXIV.



Деталь плана Московского Кремля из книги А. Вельмана «Достопамятности Московского Кремля» (М., 1843).

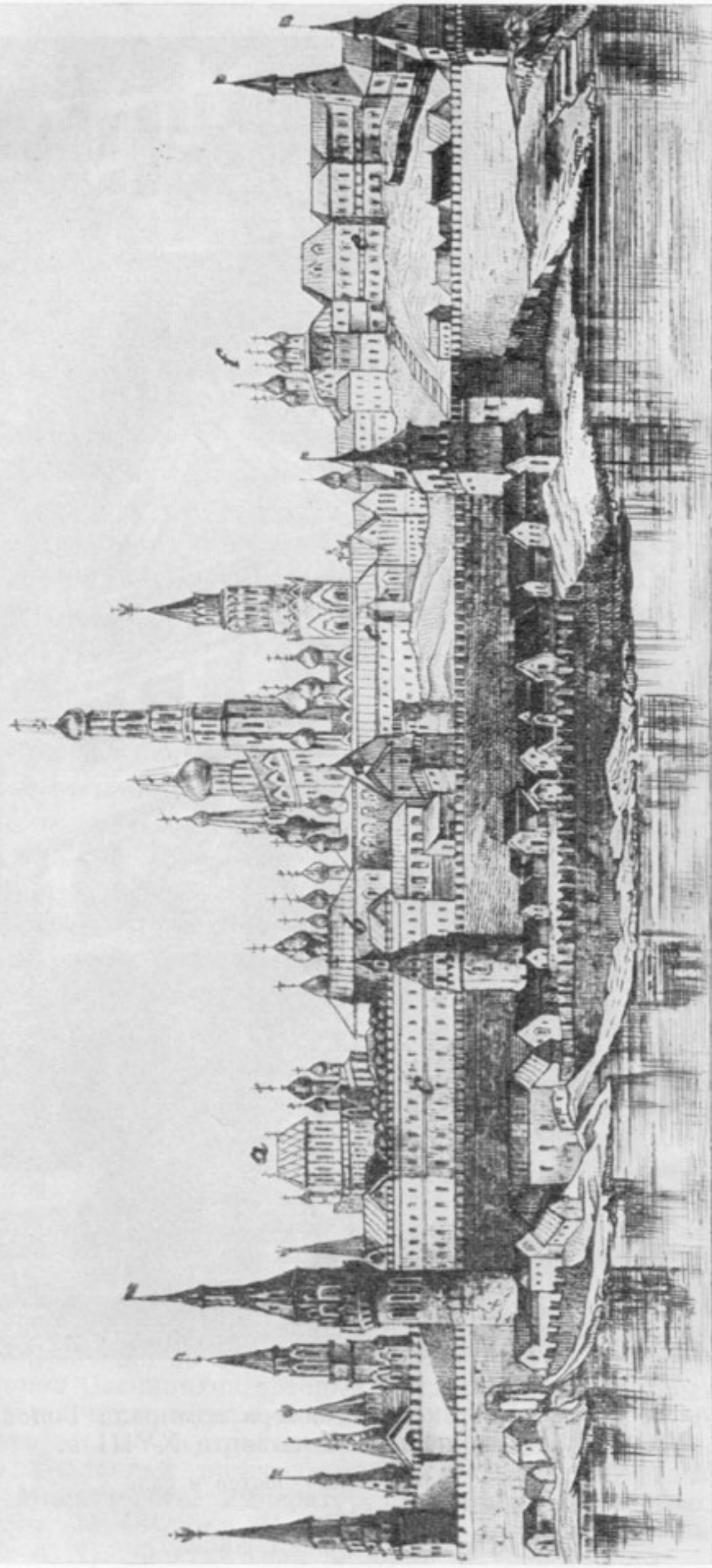
На плане обозначены: «Верхний сад» и «Нижний дворцовый сад».



Вид Московского Крѣмля при Петре Великом из книги А. Вельмана «Достопамятности Московского Крѣмля»  
(М., 1843).

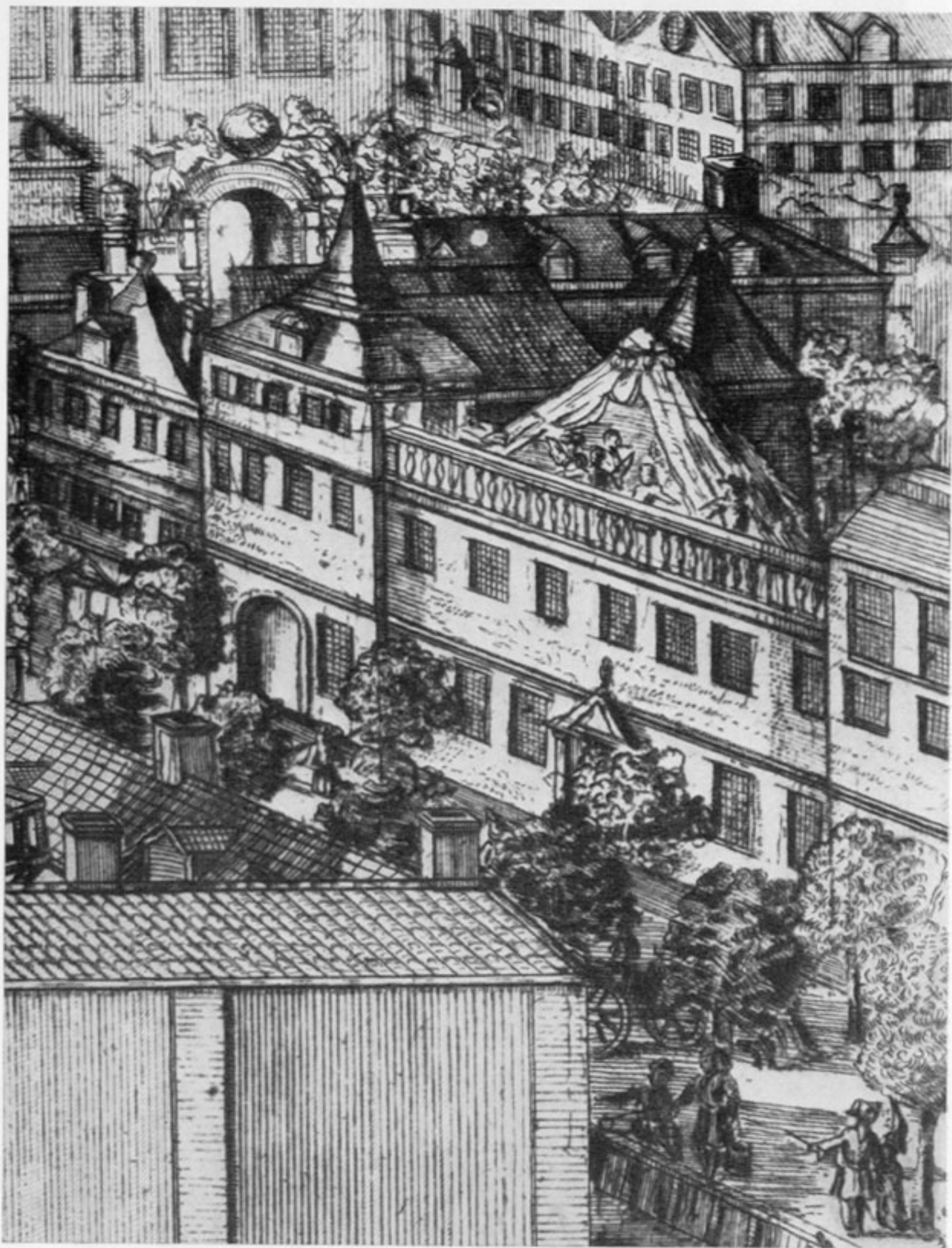
На гравюре видны верхушки деревьев «Верхнего сада».





*Vue du Kremlin sous Pierre le grand*

Другой вид из той же книги А. Вельмана. Видны верхушки деревьев «Верхнего сада».



Деталь из плана усадьбы великого канцлера адмирала Головкина под Москвой. Гравюра первой четверти XVIII в.

На третьем этаже дома — шатер и сад.

Наконец, следует указать на существование в Измайлове зверинца, где, согласно запискам И. Корба и Ю. Юста, жили медведи, леопарды, рыси и др.<sup>31</sup>

Кроме того, в Просяном саду существовали фонтаны, у которых вода била из пасти зверей. Все это указывает на богатую организацию садов, мало чем отличавшихся от северных садов в стиле голландского Барокко.

---

<sup>31</sup> *И. Г. Корб.* Дневник путешествия в Московию. СПб., 1901, с. 104—105; Записки Юста Юля. М., 1899, с. 162. Подробные данные о садах в Измайлове см.: *С. Паленгреер.* Сады XVII века в Измайлове, с. 80—104. Здесь же опубликованы снимки с чертежа XVII в., изданного под редакцией Ламанского: Приложения ко II тому «Записок Славяно-русского отделения имп. Русского археологического общества». СПб., 1861.

## САДЫ ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ

### 1

Петр получил свое первоначальное образование в Кремлевских и Измайловских садах. Сады были символом «школы» в стихах Симеона Полоцкого. Но в садах происходило и реальное общение. В садах учил маленького Петра Зотов. В садах Петр заводил потешный флот, учась строить настоящий. В садах Петр создавал потешные полки, ставшие впоследствии его гвардией. В садах Петр знакомился и с голландским искусством.

Особый интерес Петра I к голландским садам вовсе не объясняется только «благодаря сходству природных условий с местностью Петербурга»,<sup>32</sup> а главным образом потому, что уже в XVII в., в детстве, Петр I привык к московским садам, испытавшим сильное влияние голландского Барокко.

Вполне понятно, что Петр на всю жизнь сохранил особое отношение к садам и, пытаясь перестраивать русский быт, начал именно с садов и посылал за границу людей учиться голландскому садовому искусству.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Т. Б. Дубяго. Русские регулярные сады и парки. Л., 1963, с. 31.

<sup>33</sup> А. И. Успенский сообщает: «Петр I посылал в Голландию русских учиться садовому искусству. Между прочим, в одном архивном документе сообщается следующее: „В Канцелярии городских дел выписано. В прошлом 719 году июля 4-го в письме ко князю Алексею Михайловичу Черкасскому, за рукою господина Неронова, написано: Приехали из Голландии русских три человека: Иван Алабин, Ермолай Крацев, Данило Овсянников, которые учились делать садовых цветников, и оных указала государыня царица определить квартирою и оное их дело освидетельствовать и приказать им, что к прибытию его величества сделать“. Алабин, Крацев и Овсянников из Голландии привезли с собою в Петербург „фурмы гончарные“ (Общий Архив Министерства императорского двора в Петербурге. Дела Гофинтендантской конторы, № 484, отд. № 6)» (А. И. Успенский. Императорские дворцы, т. II. М., 1913, с. 1). Фактическая история устройства садов при Петре I до-

Петру не многое пришлось менять в привычном для него садовом обиходе. Он любил в петербургских садах то, к чему привык в московских, и сохранил свое пристрастие к голландскому стилю садоводства, в частности любовь к цветам. Он добавил только скульптуры, украшая ими сады, и те же лабиринты, которые были ему знакомы по Измайлову.

В отличие от московских садов Петр I свои петербургские сады стремился как можно интенсивнее населить «значимыми» объектами, придать садам учебный характер, но так как обучению, по замыслу Петра, подвергалось всё население России, то в данном случае наставительный характер садов должен был быть гораздо более «взрослым». Барокко из «школьного» стало при Петре просветительским. Стремление населить сад «значимыми» объектами может быть отмечено в первых же шагах нового «европейского» садово-паркового искусства в России. С первых лет строительства Летнего сада в Петербурге Петр I озабочен его скульптурным убранством.<sup>34</sup> Нет никакого сомнения в том, что это скульптурное убранство решало не только вопросы формально-зрительного порядка, служило не только «композиционному решению паркового комплекса», стремилось не только придать саду «масштабность, внести цветовой контраст», «украсить определенный участок», но выполняло и определенный идеологический замысел: внести в мировоззрение посетителей элемент европейского, светского отношения к миру и природе. Конечно, смысл «воскрешения» античной мифологии в послеренессансный период в Европе не заключался в восстановлении античной мифологии как определенной религиозной системы. Это было скорее своеобразное «светское переосмысление» средневекового толкования мира путем придания каждому проявлению природы некоего нового общеевропейского эмблематического значения.

Именно поэтому в 1705 г. в Амстердаме была издана по приказанию Петра книга «Символы и эмблемы», затем неоднократно переиздававшаяся. Книга эта давала образцы для символической системы садов, садовых украшений, фейерверков, триумфальных арок, скульптурных украшений зданий и т. д. Это был «букварь» новой знаковой системы, сменившей существовавшую до того церковную.

Петр в своей попытке перевести мышление русских людей в европейскую мифологическую и эмблематическую систему, что было крайне необходимо для установления более тесных культурных контактов с Европой, совершенно правильно для своего времени стремился сделать привычной для русских образованных людей античную мифологию и вос-

---

вольно хорошо изучена. Наиболее полный обзор материалов см. в книге: Т. Б. Дубяго. Русские регулярные сады и парки. Там же литература вопроса и отсылки к архивным материалам. В нашу задачу входит только определение стиля, к которому принадлежали петровские сады, и некоторых их художественных особенностей.

<sup>34</sup> Т. Б. Дубяго. Летний сад. М.—Л., 1951, с. 14.

пользовался для этого наиболее сильным воздействующим искусством — садово-парковым. Его Летний сад был своего рода «академией», в которой русские люди проходили начатки европейского образования. И с этой точки зрения представляет огромный интерес планировка второго участка Летнего сада, где Петр устроил лабиринт на темы «из фавол лабиринта Версальского и зрелища жития человеческого из эзоповых притчей».<sup>35</sup> Эти же сюжеты Петр использовал при устройстве Петергофского сада, а также Царскосельского. Сады давали новую азбуку, учили языку «эмблемат».

Для устройства лабиринта с сюжетами Эзоповых басен широко использовалась книга Фонделя, изданная в Амстердаме.<sup>36</sup>

При всем их «учительном» характере (петербургские сады сохраняли вместе с тем и свой развлекательный, «потешный» характер), столь типичный для голландского Барокко с его чуть плебейским характером. Среди «чудаческих затей» Петра следует указать его любовь к редким цветам, интерес к «фарфоровым гарнитурам для убранства цветников» и прямо-таки пристрастие к (садовым шуткам. В дневнике Берхгольца подробно указывается, что именно «находится в Летнем саду». В частности, «устроена в куще деревьев небольшая беседка, окруженная со всех сторон водою; где обыкновенно проводит время царь, когда желает быть один или когда хочет кого-нибудь хорошенько напоить, потому что уйти оттуда нет никакой возможности, как скоро отчалит стоящий вблизи ботик, на котором переправляются к беседке».<sup>37</sup>

Следует, например, учитывать, что Летний сад окружал собой Летний дворец Петра, где собирались ассамблеи. Летний сад был также садом ассамблей. Басни Эзопа, которые сюжетно оформляли Летний сад, по мысли Петра, были потешными и учебными предприятиями одновременно (потеха и учение у Петра все время объединялись вопреки древнерусской поговорке, их противопоставлявшей: «Ученью время — потехе час»<sup>38</sup>). Потешный элемент был и в других петровских садах — Сарском и Петергофском, в Стрельне и Ораниенбауме. Этот потешный элемент сохранялся и в последующем — во все время господства стиля Барокко. Даже в период, когда Барокко уже отошло, в Камероновой галерее — в этом «прибежище Философии», где были выставлены статуи и бюсты знаменитых

<sup>35</sup> Там же, с. 39 и след. Опись 31 фонтана со скульптурными группами см. на с. 44 и след.

<sup>36</sup> *Just Vondel. Tooneel des Menschelikken Levens. Amsterdam, 1661.* Сюжеты Эзоповых притч имелись во второй части этой книги. Русский перевод издан под названием «Зрелище жития человеческого» (1674).

<sup>37</sup> Дневник камер-юнкера Ф. В. Берхгольца. 1721—1725. М., 1902, с. 62.

<sup>38</sup> Поговорка эта, кстати, очень часто неправильно толкуется как равенство «потехи» и «учения». Между тем весь смысл ее в том, что «учению» предоставляется явное преимущество перед «потехой». «Учению» отводится «время» — большой промежуток времени, тогда как «потехе» — только мгновение («час» по-древнерусски — лишь небольшой промежуток времени).

мужей, по шуточной просьбе Ломоносова был шутливо же поставлен его бюст.

Большой простор для барочных шуток давали фонтаны. Здесь следует вспомнить о различных «водяных курьезах» в Петергофе — шутихах, «фаворитном фонтане», «забавном фонтане», «Егерской штуке», «Пирамиде» и пр., и пр., ставившихся в разное время по традиции.

Были и еще некоторые черты стиля голландского Барокко, которые отчетливо дают себя знать в петровских садах. Не случайно любимым садоводом Петра был голландец Ян Розен.<sup>39</sup> Как и в итальянских, в голландских садах дом хозяина мог находиться сбоку от оси сада — оси, на которой с обеих сторон располагались террасы и «кабинеты». Так это мы и видим, например, в Летнем саду.

Затем, в голландском садоводстве было принято густо обсаживать дом или дворец деревьями. Так в Голландском (Старом) саду Екатерининского парка деревья плотно примыкали к садовому фасаду Екатерининского дворца. Эти деревья в основном пережили Великую Отечественную войну и были вырублены лишь в 60-е годы нашего века в порядке «переустройства» Голландского сада под маленькой Версаль. Они пока что сохраняются еще у Монплезира в Петергофе. Для голландских садов в целях их разнообразия характерна была также асимметрия «кабинетов», окружавших продольную соединительную аллею, как это мы и видели до недавнего времени в Голландском (Старом) саду Царского Села. Отчетливый пример — полная асимметрия двух прудов в Голландском саду — левого и правого. Были в Голландском саду фруктовые участки и участки дикого леса — Дикий сад. То же можно сказать и относительно Летнего сада в Петербурге, а также Петергофского, Оранienбаумского и Екатерингофского.

Наконец, как продолжение, с одной стороны, московских традиций, а с другой стороны — непосредственно голландских можно указать и на такую особенность, как обилие различных мест уединения: беседок, гротов, боскетов, трельяжей, огибных аллей и пр. Это традиция очень давняя, и здесь особенно необходимо отметить разнообразие значений и назначений садовых эрмитажей.

Голландский характер Летнего сада в Петербурге ясно осознавался еще в начале XIX в. П. Свиньин писал о Летнем саду: «Сад сей разведен

---

<sup>39</sup> Весьма возможно, что многочисленные садовые проекты французского архитектора Леблона (1679—1719), приехавшего в Россию в 1716 г., не получили своего осуществления, за исключением Петергофского сада и некоторых других, именно потому, что у Леблона был другой стиль оформления садов и Петру не нравились его проекты. Т. Б. Дубяго предполагает, что Петру Леблон казался недостаточно смелым проектировщиком, но дело скорее в другом — в несоответствии проектов Леблона «голландским» вкусам Петра, в частности его любви к цветникам. См.: Т. Б. Дубяго. Летний сад, с. 24 и след. Отметим, что Петр впервые посетил Францию в 1717 г., был в Версале, Сен-Клу, Марли, Трианоне. Из мастеров французских садов у Петра работал только Леблон.

в голландском вкусе, что должно заключить из прямых линий, пересекаемых тупыми и острыми углами. Большие аллеи обсажены высокими липами и кленом, а прочие акацией. Во внутренности их поделаны небольшие лабиринты, зеленые лужайки, лесочки и цветники».<sup>40</sup>

Голландский характер Летнего сада осознавался и при Петре I. По-видимому, Летний сад сохранял более или менее тот характер, который имела находившаяся на его месте при шведах мыза. В скандинавских странах был распространен в конце XVII в., как уже указывалось, именно голландский вариант Барокко.

Неизвестный автор, скрывшийся за инициалами (Н. Г.), в книге, изданной в Лейпциге в 1713 г., пишет: «Вплоть у этой речки (Фонтанки, — *Д. Л.*) — Царская резиденция (имеется в виду Летний дворец в Летнем саду, — *Д. Л.*), то есть — небольшой домик в саду, голландского фасада».

Он же отмечает в саду птичник и небольшой зверинец, «в котором находятся цапли, журавли, широконоски и тому подобная птица», а кроме того, оранжерею. «Садовниками были в мое время при саде — немец, а в оранжерее — голландец. . . возле обширный огород, за которым присматривает швед, очень хорошо его устроивший и содержащий».<sup>41</sup>

Я. Штелин рассказывает о саде при Летнем дворце: «Шведский садовник Шредер, отделявая прекрасный сад при Летнем дворце, между прочим, сделал две куртины, или небольшие парки, окруженные высокими шпалерами, с местами для сидения. Государь часто приходил смотреть его работу и, увидевши сии парки, тотчас вздумал сделать в сем увеселительном месте что-нибудь поучительное. Он приказал позвать садовника и сказал ему: „Я очень доволен твоею работою и изрядными украшениями. Однако не прогневайся, что я прикажу тебе боковые куртины переделать. Я желал бы, чтобы люди, которые будут гулять здесь в саду, находили в нем что-нибудь поучительное. Как же бы нам это сделать?“ „Я не знаю, как это иначе сделать, — отвечал садовник, — разве ваше величество прикажете разложить по местам книги, прикрывши их от дождя, чтобы гуляющие, сядясь, могли их читать“. Государь смеялся сему предложению и сказал: „Ты почти угадал; однако читать книги в публичном саду неловко. Моя выдумка лучше. Я думаю поместить здесь изображения Езоповых басен“».<sup>42</sup>

Петр рассмеялся, но садовник-швед не шутил: сад сам по себе был книгой, и чтение в саду было почти обязательным занятием начиная со

<sup>40</sup> Достопамятности Санктпетербурга и его окрестностей, Павла Свиньина, тетр. I. СПб., 1816, с. 68.

<sup>41</sup> Описание Санкт-Петербурга и Кроншлота в 1710 и 1714-м гг. Перевод немецкой книжки, изд. Н. Г. в 1713 г. в Лейпциге. — Русская старина, 1882, октябрь, с. 42—44.

<sup>42</sup> Подлинные анекдоты о Петре Великом, собранные Яковом Штелиным. Часть первая. Изд. 2-е. М., 1820, с. 208—210.



Средних веков. Книжки клались на скамейки перед приходом гостей со времени Ренессанса. Петр предложил нечто более простое и удобное: скульптурные группы басен Эзопа. Но предложение Петра не было принципиально отличным от предложения садовника: скульптурные группы тоже следовало «читать» в поучение себе.

Вот что пишет Я. Штелин дальше: сад «состоял из четырех куртин со шпалерами, как в лабиринте, у которых в каждом углу сделан был фонтан, представляющий какую-нибудь Эзопову басню, в небольшом бассейне, обложенном мохом и окаменелыми раковинами, которые доставляемы были из озера Ильменя. Все изображенные животные сделаны были по большей части в натуральной величине из свинцу и позолочены; из каждого бил фонтан по его положению. Таких фонтанов сделано было более шестидесяти; при входе же поставлена свинцовая вызолоченная статуя горбатого Эзопа в натуральной величине. Государь, думая, что весьма немногие из прогуливающих в саду будут знать содержание сих изображений, а еще менее разуместь их значение, приказал подле каждого фонтана поставить столб с белой жезью, на которой четким русским письмом написана была каждая басня с толкованием. Сие место было после любимым государевым местом в новом саду, и он часто прохаживал там один по целому часу».<sup>43</sup>

С. Н. Шубинский пишет, что Летний сад, занимавший весьма большую территорию, «разведен в 1711 году, по плану, нарисованному самим государем».<sup>44</sup>

Тот же С. Н. Шубинский отмечает, что в саду были клетки для птиц, голубятни, бродили «редкие породы пернатых», были устроены оранжерея, огромный птичник, на воде плавали гуси и утки. Что же касается до изображений басен Эзопа, то С. Н. Шубинский отмечает, между прочим, что «император любил собирать здесь гуляющих и сам объяснял им смысл изображенных басен».<sup>45</sup>

Насколько существенным элементом нового европейского образования Петр считал басни Эзопа, показывает тот факт, что среди переводов сочинений, сделанных при Петре, прежде всего был издан Эзоп: «Притчи Эзоповы...» в переводе Ильи Копиевского. Книга вышла на русском и латинском языках в 1700 г. в Амстердаме.<sup>46</sup>

Но вернемся к голландскому характеру петровского Летнего сада. В конце XVIII в. И. Г. Георги также отмечает, что Летний сад разбит был Петром в «голландском вкусе»: «Сей сад заведен в старинном или голландском вкусе, имеет прямые аллеи, пересекаемые прямыми, острыми

<sup>43</sup> Там же. «Фигуры Эзоповы деревянные» имелись при Петре и в саду Петергофа (А. И. Успенский. Императорские дворцы, т. II, с. 89) и в других садах Петра.

<sup>44</sup> Очерки из жизни и быта прошлого времени С. Н. Шубинского. СПб., 1888, с. 1.

<sup>45</sup> Там же, с. 2.

<sup>46</sup> История русской литературы в четырех томах, т. 1. Под ред. Д. С. Лихачева и Г. П. Макогоненко. Л., 1980, с. 472.

и тупыми углами, также высокие липа и клен, коих промежутки составляют то самородный, то насаженный лесок и кустарник. Иной четвероугольник заключает в себе небольшой лабиринт, другой дорожки, обсаженные сибирским гороховником, зеленицею, цветами». <sup>47</sup>

На гравюре Зубова 1717 г. в Летнем саду видны «люстгаузы», «малые люстгаузы» или беседки, гроты и т. п.

По документам видно, что в Летнем саду были решетчатые гульбища, голубятни, фонтаны, «кашкады» и т. д., т. е. сад «жил» — жил своим собственным «садовым бытом».

Впоследствии понятие «голландский сад» приобрело значение небольшого сада вблизи дома с обилием цветов. Приблизительно то же значение оно стало иметь и в английском языке («Dutch Garden»). «Голландские сады» входили в систему романтических садов, садов русских усадеб XIX в. и т. д. как их органическая часть на переходе от архитектуры дома к пейзажному усадебному парку.

Такой «голландский сад» был впоследствии и в пейзажном Павловске. П. Шторх пишет о «Садике императрицы Марии Федоровны»: «Маленький этот сад, прилегающий ко дворцу, устроен на голландский манер. Он пересекается двумя аллеями, разделяющими его на четыре части. Множество душистых цветов наполняют его приятнейшим благоуханием». <sup>48</sup> В этом «голландском саду» стояли «некогда кресла с балдахном». <sup>49</sup> С. Н. Вильчковский пишет в своей книге «Царское Село»: «Отсюда (от середины Большого дворца) начинается средняя аллея, упирающаяся в Эрмитаж. По сторонам ее, до Рыбного канала, во времена Петра и Елисаветы расстилался правильный голландский сад, при императрице Екатерине II переделанный на английский лад. Этот сад имеет два уступа от дворца до канала и делится широкой, так называемой „Генеральской“ аллеей пополам. На ближайшем уступе, кроме стриженных аллей, существовали в первой половине XVIII века вычурные беседки, галереи, боскеты, трельяжи». <sup>50</sup>

Известная гравюра М. Махаева, изображающая Старый сад при Елизавете Петровне, искажает перспективу, показывает слишком большие пространства там, где сад на самом деле не так велик, и устраняет из обозрения части сада со старыми деревьями, <sup>51</sup> которые закрывали вид на дворец: главный объект его изображения.

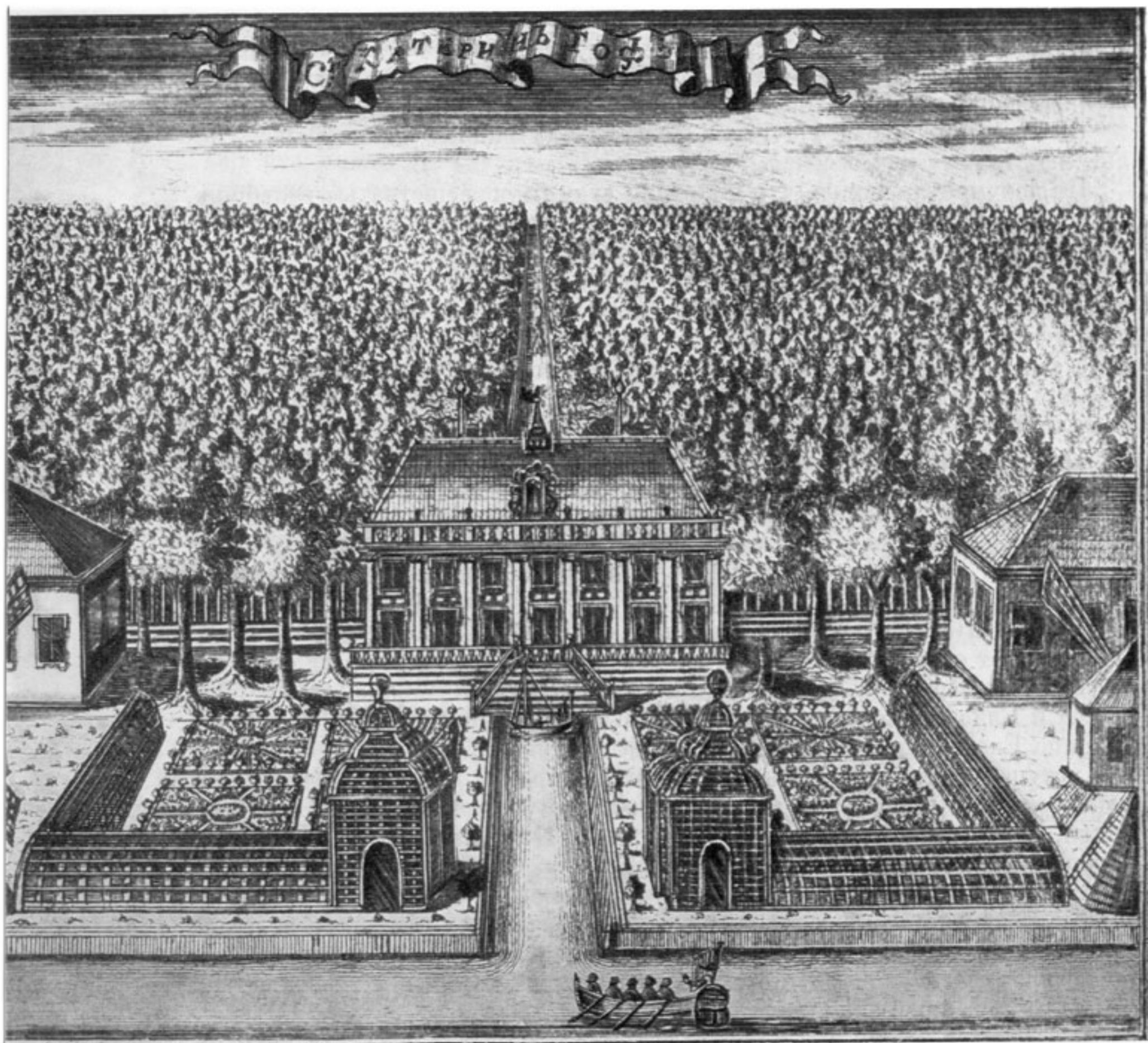
<sup>47</sup> И. Г. Георги. Описание столичного города Санкт-Петербурга, часть первая. [Б. м.], 1794, §§ 90—92. Цит. по: А. И. Успенский. Императорские дворцы, т. I. М., 1913, с. 261—262.

<sup>48</sup> Путеводитель по саду и городу Павловску, составленный П. Шторхом, с двенадцатью видами, рисованными с натуры В. А. Жуковским, и планом. СПб., 1843, с. 42—43.

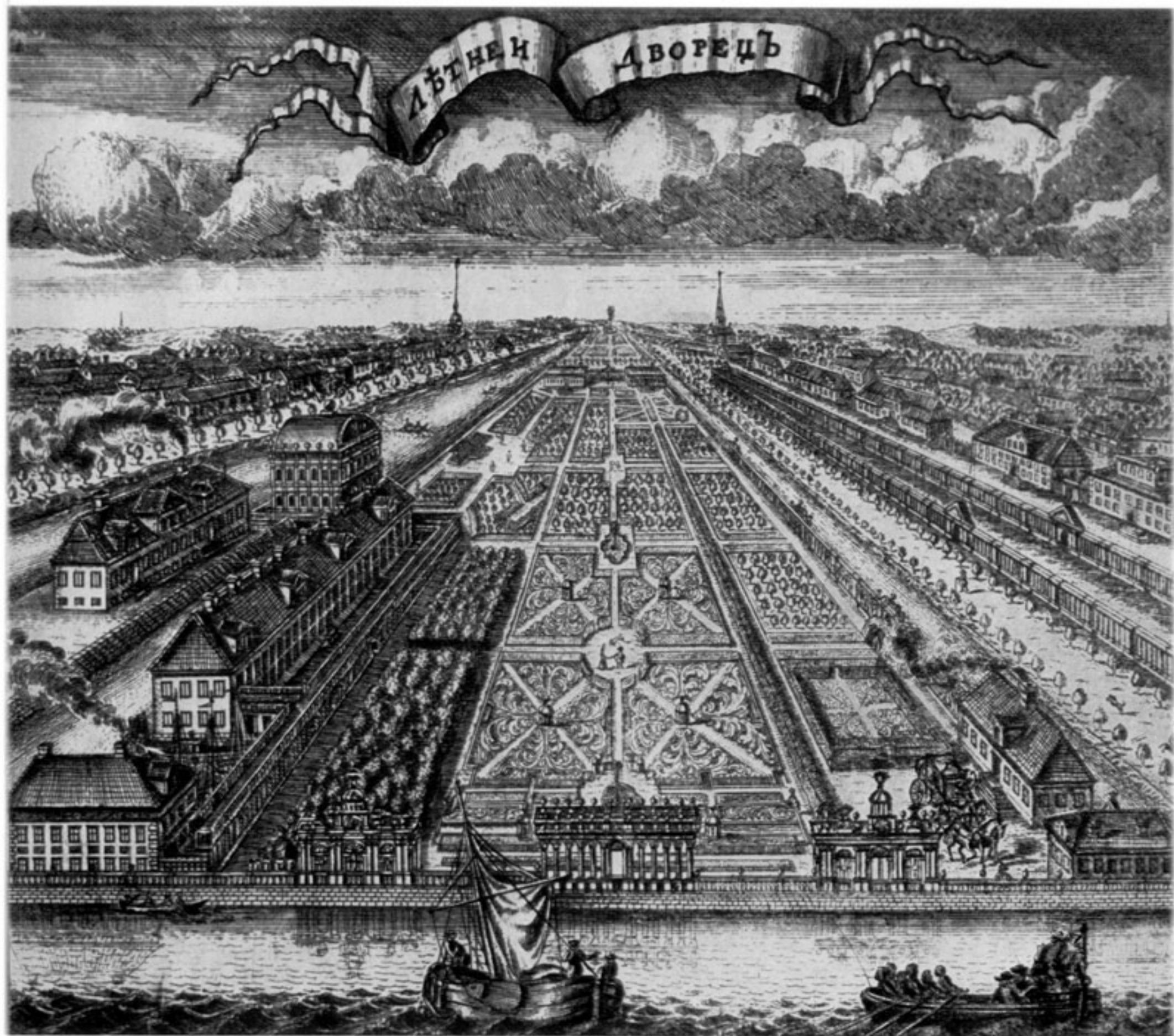
<sup>49</sup> Там же, с. 44.

<sup>50</sup> С. Н. Вильчковский. Царское Село. СПб., 1911, с. 143.

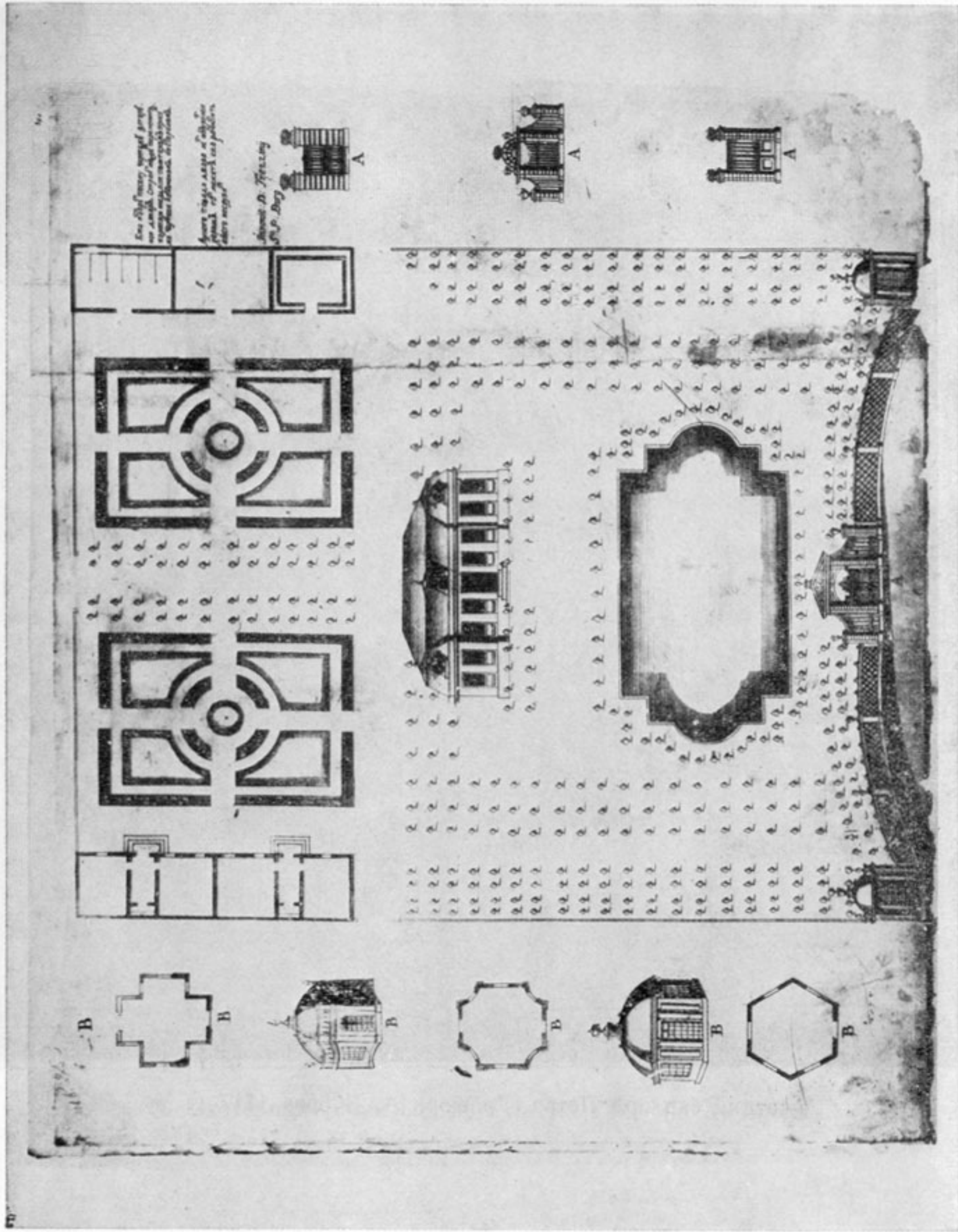
<sup>51</sup> Деревья, посаженные вдоль фасада Екатерининского дворца, показаны и на картине Е. Е. Лансере «Императрица Елисавета Петровна в Царском Селе» (воспро-



Екатерингофский сад при Петре. Гравюра А. Зубова.



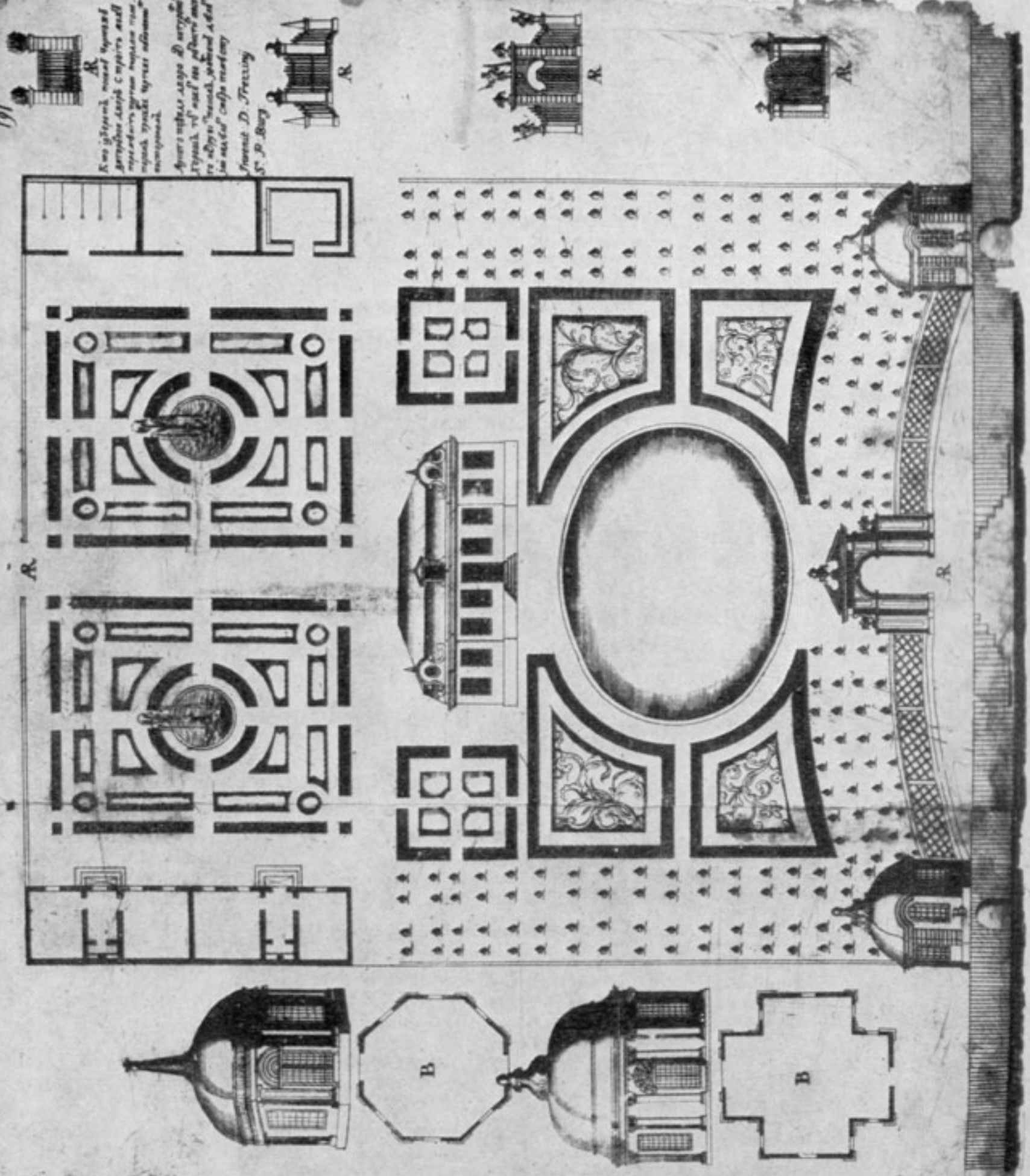
Летний сад при Петре. Гравюра А. Зубова 1717 г.



Типовой проект загородного дома с садом, сделанный Д. Трезини. Первая четверть XVIII в.  
 Рукописный отдел Библиотеки АН СССР, инв. 253.

1740 254

191



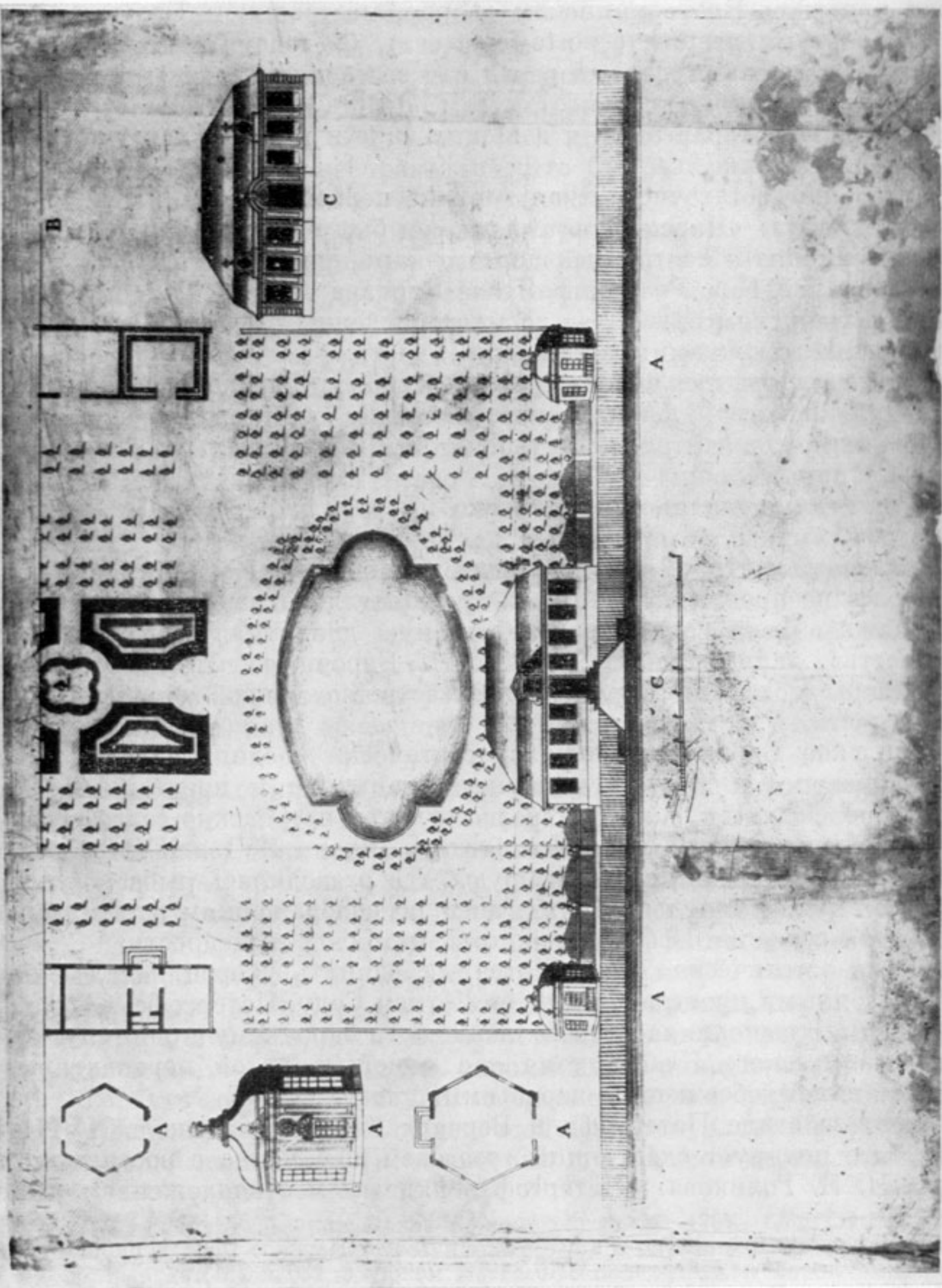
*Кто взирает, неведъ неведъ  
 архидиакоу сиречь мѣст  
 архидиакоу сиречь мѣст  
 архидиакоу сиречь мѣст*

*Ахъ иже въ саду въ средѣ  
 ступицъ въ садъ въ средѣ  
 въ саду въ средѣ, между А и В  
 въ саду въ средѣ между А и В*

*Имятъ Д. Трезини  
 С. Р. Бури*

Типовой проект загородного дома с садом, сделанный Д. Трезини. Первая четверть XVIII в.  
 Рукописный отдел Библиотеки АН СССР, инв. 254.





Типовой проект загородного дома с садом, сделанный Д. Трезини. Первая четверть XVIII в.  
Рукописный отдел Библиотеки АН СССР, инв. 260.



Уже в первом Екатерининском дворце, построенном Браунштейном, было 24 «светлых двери» («porte-fenêtres»), благодаря которым (как и в Монплеzure в Петергофе) дворец и сад составляли как бы одно целое, служили продолжениями одного другим. Это та же система соединения дворца с садом, которая была и в Монплеzure и которая характерна для голландского Барокко.

Краткая, но достаточно четкая картина первого сада в Царском Селе дана А. Н. Бенуа: «Царскосельский дворец был окружен садом, устроенным одновременно с постройкой первого каменного дворца под наблюдением садовников Яна Розина и Ягана-Каспара Фохта. Сад был расположен в голландском вкусе, т. е. с многочисленными цветниками, с прямолинейными дорожками и каналами, частью уступами, но довольно тесный, без широких перспектив, без объединяющей декоративной мысли итальянского и французского типа. До сих пор Царскосельский сад сохраняет в значительной степени эту первоначальную, несколько мелкую планировку».<sup>52</sup>

Тот же стиль голландского Барокко имел и петровский Нижний сад в Петергофе.

Характерны для садов Барокко были и узкие аллеи, идущие по центру сада и вовсе не предназначенные для раскрытия видов на дворец. Узкие аллеи должны были создавать необходимую для стиля Барокко «недоговоренность», таинственность, неясность. Барочные, как и готические, здания «скрываются» в окружающей застройке или в окружении деревьев.

Голландское Барокко позволяло эстетически соединять сад с водяными подъездами к дому, «гаванцами», каналами и пристанями. Этот аспект петровского стиля в садах резко отличал петровские сады от предшествующих русских садов XVII в., хотя в России XVI и XVII вв. важной особенностью садов являлись пруды, где разводилась рыба не только для «утилитарного использования», но и по соображениям эстетического порядка: для создания эффекта полноты, изобилия и щедрости.<sup>53</sup>

Любимая эстетическая идея Петра — соединять дворец и сад с ближайшими водными пространствами (в Летнем Саду, Петергофе, Стрельне, Ораниенбауме) выполнялась по голландскому барочному принципу, а не в духе французского Классицизма, — с помощью узкой перспективы — канала или аллеи, обсаженной деревьями.

Различия в стиле Петергофа и Версаля были ясны уже в XVIII в. Т. Б. Дубяго цитирует следующий «разговор швейцарца с россиянином» из труда И. И. Голикова: «Петергоф изрядным местоположением своим

---

изведение этюда к картине см. в книге: А. Н. Бенуа. Царское Село в царствование императрицы Елисаветы Петровны. СПб., 1910, между с. 230 и 231).

<sup>52</sup> А. Н. Бенуа. Царское Село... с. 16—17.

<sup>53</sup> При приезде гостей на стол подавались блюда из свежесвыловленной в этих прудах рыбы.

походит на Версалию, как Петр Великий может быть сравнен с Людовиком XIV. Один все имел от природы, а другой только прославлен ласкательством французских авторов. Петр Великий не имел пустого честолюбия, чтобы преодолеть натуру, но пользовался ею. Людовик же XIV, никогда о том не радея, сокровища свои жертвовал мнимой славе... Тот был бы пристрастен и несправедлив, кто бы разности не сделал между сими двумя государями».<sup>54</sup>

Действительно, Версаль посвящен прославлению «короля-солнца» — Людовика XIV, а Петергоф — русским победам на Балтийском море. Версальский сад обращен к дворцу, Петергофский — к морю. И эту обращенность к морю как бы с тыла «поддерживает» дворец. Но различие состоит не только в этом — Версальский сад принадлежит стилю французского Классицизма, Петергоф же — Барокко, и его фонтанный каскад и фонтанная аллея<sup>55</sup> ближе всего стоит не к Версальской фонтанной системе, а к барочному фонтанному ансамблю итальянской виллы д'Эсте в Тиволи, воздвигавшемуся Пирро Лигорио в течение 23 лет (1550—1573).

В Петергофе до Великой Отечественной войны, пока густые темные ели еще не были вырублены и заменены «голубыми елками», совершенно не идущими Петергофу, грандиозный фонтан Самсон, проглядывавший с большого канала, был развернутой и увеличенной идеей виллы д'Эсте в Тиволи, которую так превосходно написал Фрагонар и рисовала А. Остроумова-Лебедева.

Прекрасную характеристику Петергофского сада в отличиях его от Версаля оставил нам проводший в Петергофе свое детство и юность А. Н. Бенуа.

В «Моих воспоминаниях» Бенуа пишет: «Петергоф принято сравнивать с Версалем. „Петергоф — русский Версаль“, „Петр пожелал у себя устроить подобие Версаля“, — эти фразы слышишь постоянно. Но если действительно Петр был в 1717 г. поражен резиденцией французского короля, если в память этого он и назвал один из павильонов в Петергофе Марли, если и другое петергофское название — Монплеzir — можно принять за свидетельство его „французских симпатий“, если встречаем как раз в Петергофе имена трех художников, выписанных царем из Франции (архитектора Леблона, живописца Пильмана и скульптора Пино), то все же в целом Петергоф никак не напоминает Францию и тем менее Версаль. То, что служит главным художественным украшением Петергофа, — фонтаны, отражает общее всей Европе увлечение садовыми затеями, однако ни в своем расположении, ни в самом своем характере эти

<sup>54</sup> И. И. Голиков. Деяния Петра Великого, т. 9. М., 1788—1789 (эта ссылка принадлежит Т. Б. Дубяго: Русские регулярные сады и парки, с. 318).

<sup>55</sup> 22 фонтана вдоль канала от Петергофского дворца к морю были устроены М. Г. Земцовым уже после смерти Петра в 1735 г. Фонтаны чередовались с темными елями. В 1927 г. эти ели, прочно вошедшие в облик Петергофского парка, были вырублены для «открытия вида».

водяные потехи не похожи на версальские. Скорее в них чувствуются влияния немецкие, итальянские, скандинавские, но и эти влияния сильно переработаны согласно личному вкусу Петра и других русских царей, уделявших немало внимания Петергофу».<sup>56</sup>

Гораздо раньше — еще в 1902 г. А. Н. Бенуа писал значительно решительнее: «Его (Петергоф, — Д. Л.) часто сравнивают с Версалем, но это по недоразумению. Петергоф так же похож на Версаль, как этот последний на виллу Адриана. Действительно, Петр воспроизвел в Петергофе две-три диковины, поразившие его в Версальских садах, но как раз этих диковин, за исключением Пирамиды, в настоящее время нет и следа. Совершенно особый характер Петергофу придает море. Петергоф как бы родился из пены морской, как бы вызван к жизни велением могучего морского царя. Версаль царит над землей (здесь и далее подчеркнуто А. Н. Бенуа, — Д. Л.). С высоты тройной террасы, на которой лежит дворец, всюду, куда ни взглянешь, видишь идеализированные земли, реки, поляны, пруды и леса, — словом материк. О море нет и помина. В Версале жил король французской земли. Вот почему и в те дни, когда не бьют фонтаны в Версале, — он не менее хорош, нежели — когда они пущены. Фонтаны (вернее — вода фонтанов) в Версале изящное украшение, без которого можно обойтись. Петергоф — резиденция царя морей. Фонтаны в Петергофе — не придаток, а главное. Они являются символическим выражением водяного царства, тучей брызг того моря, которое плещется у берегов Петергофа. Самые дворцы в Петергофе имеют особую физиономию. Они приземистые, точно сжались от морского ветра. И вокруг растительность такая же. Нет высоких дубов, как в Царском, или пышных групп деревьев, как в Павловске. Узкой прибрежной полосой тянется Нижний (самый характерный для Петергофа) сад, с его прямыми дорожками, весь пропитанный морской сыростью, с чахлой листвой, постоянно срываемой суровыми ветрами. При Петре и Елисавете этот сад был еще тише — весь стриженный, еще более низкий, еще более приморский. Среди Нижнего сада стоят „голландские“ домики Петра и длинный раззолоченный Елисаветинский дворец, в котором также сохранился, несмотря на переделки Растрелли, первоначальный голландский характер. Возникновение этого кусочка Голландии, это отражение наиболее морской страны в мире на краю нашего огромного земельного государства — одна из самых удивительных и очаровательных причуд истории. . . Неизъяснимо прекрасен бывает Большой дворец в светлую, чисто северную летнюю ночь. Особенно хорош на него вид с мостика через большой канал. На фоне тусклого синего неба, тон которого не передать и величайшему колористу, блекло светится длинный желтый фасад дворца и высятся черные ели. Все под ними: иссякшие с вечера каскады, заснув-

<sup>56</sup> А. Н. Бенуа. Мои воспоминания, т. 1. М., 1980, с. 22.

ше фонтаны тонут в сизой сонной мгле. На первом плане белеют мраморы бассейнов. Посреди бьет высокой и полной серебряной струей неустанный Самсон — символ торжества России над северными морскими державами». <sup>57</sup>

Эти прекрасные слова А. Н. Бенуа нуждаются в некоторых поправках. В том, что Нижний сад Петергофа отнюдь не похож на французский Классицизм Версаля, не может быть сомнений. Их различие еще и в том, что сады французского Классицизма располагаются на большом пространстве, Нижний же сад спускается к морю по-голландски тремя террасами, но и голландским в чистом виде его никак признать нельзя: он для этого прежде всего слишком параден и великолепен. Его символика, связанная с владычеством над морями, торжественна и помпезна. В Петергофе Петр нашел свой стиль, ни на что не похожий. Это триумф России, вышедшей к морю, победившей Швецию и обзаведшейся своим морским побережьем.

С этой точки зрения Бенуа глубоко неправ в том, что он пишет в «Моих воспоминаниях»: Петр, по его словам, в Петергофе «превращается в голландского средней руки помещика, радушного хозяина, любителя цветов, картин, статуй и всяких курьезов». <sup>58</sup>

Бенуа правильно определил присутствие голландского духа Барокко в Петергофе, но в «Моих воспоминаниях» он недооценил его специфически петровский размах и петровский характер.

Петр меньше интересовался Францией, чем Голландией, Германией и Англией. <sup>59</sup> Францию он посетил только в 1717 г., видел парки в Версале, Сен-Клу, Марли и Трианоне. Больше всего его заинтересовали два последних. В Версале и Марли его занимала техническая сторона устройства фонтанов.

Таким образом, Петр не был полностью равнодушен к французским садам, но интересуется его во Франции в основном фонтанная техника.

13 июня 1706 г. Петр пишет из Пскова П. П. Шафирову:

---

<sup>57</sup> А. Н. Бенуа. Петергоф в 18 веке. — Художественные сокровища России, 1902, № 7—8, с. 139—143.

<sup>58</sup> А. Н. Бенуа. Мои воспоминания, т. 1, с. 24.

<sup>59</sup> Впервые побывав в Версальском парке только в 1717 г., Петр не очень им заинтересовался. В походных журналах мы читаем: «3 июня ездил монарх в Версалию, чаяли, что он тут несколько дней останется, но, побыв только около 2 часов, поспешил в увеселительный дом Трианон, которого прекрасный вид и приятность так ему понравились, что он тут прожил до 6 июня» (Походные и путевые журналы императора Петра I за 1697, 1712, 1716 и 1717 гг. СПб., 1853—1855. Дневник путешествия Петра 1716—1717 гг. изложен у И. И. Голикова: 1) Деяния Петра Великого, т. 5. М., 1788—1789; 2) Дополнения к «Деяниям Петра Великого», т. II. М., 1794).

Трианон, конечно, ближе подходил к вкусам Петра I, для которого был чужд стиль французского Классицизма.

Как сие письмо получишь, то немедленно приискав в Мастерской палате книги, одну обрасцовую Фантанном, в которой оставлено для прибавки обрасцов порозжих листов половина, другую о огороде или о саду (в) Версалии короля Французского, и пришли в Смоленск чрез почту.

Из Пскова, в 13 д. июня 1706.

Piter.<sup>60</sup>

18 июня 1706 г. (т. е. через 5 дней по отправлении письма Петром) Шафиров высылает ему нужные книги.

Требования Петра выслать в Петербург фонтанных мастеров, подыскать их в Париже, как и садовников, идут постоянно.<sup>61</sup> Любопытно, что Петру в 1712 г. был «куплен модель саду версалискому».<sup>62</sup>

Традиции русского Барокко XVII в. частично сохранялись впоследствии в течение всего XVIII в. Т. Б. Дубяго правильно отметила, что «в XVIII в. по-прежнему устраивались висячие сады. Так в середине XVIII в. висячие сады были устроены на галереях Екатерининского дворца в Царском Селе, а в конце XVIII в. — у Камероновой галереи рядом с комнатами Екатерины II в том же дворце и висячий сад Малого Эрмитажа в Зимнем дворце».<sup>63</sup> К этому списку можно было бы добавить и висячий сад в доме Бецкого рядом с Летним Садам в Петербурге. Не отметила Т. Б. Дубяго той важной черты, что висячие сады всегда устраивались либо как «комнатные» (в здании Эрмитажа), либо вблизи большого водного пространства (над Невой, Большим озером в Царском и пр.). Это была важная черта русского Барокко, перешедшая и в более поздние стили.

Садовое искусство при Петре I носило ярко своеобразный отпечаток личных петровских вкусов, петровской энергии и петровского подчинения всего им производимого единому преобразовательному плану.

## 2

Говоря о голландском и просветительском характере садов петровской эпохи, мы в значительной мере уже коснулись личных вкусов Петра. Но эти «личные» вкусы были, с одной стороны, обусловлены традицией, сложившейся еще во второй половине XVII в., а с другой — вызваны преобразовательными потребностями эпохи — изменением всей знаковой системы культуры, переводом ее на общеевропейские рельсы.

<sup>60</sup> Письма и бумаги Петра Великого, т. IV. СПб., 1900, с. 279.

<sup>61</sup> См., например, инструкцию Б. Куракину и Г. Волкову в сентябре—октябре 1711 г. (Письма и бумаги Петра Великого, т. 11, вып. 2. М., 1964, с. 431).

<sup>62</sup> Письма и бумаги Петра Великого, т. 11, вып. 2, с. 477—478.

<sup>63</sup> Т. Б. Дубяго. Русские регулярные сады и парки, с. 29.

Сейчас нам надлежит остановиться на «субъективных» вкусах Петра, сыгравших тем не менее значительную роль в садово-парковом искусстве и игнорировать которые мы не имеем права.

Петр заботился о насаждении садов, о выписке деревьев, кустарников, цветов, трав, входил во все детали садового строительства, составлял планы и чертежи, делал к ним подробные пояснения,<sup>64</sup> непрерывно отдавал распоряжения о садах — где бы ни находился, давал указания перед отъездом и из-за границы. И эти указания касались не одних только петербургских садов, но также Москвы и Таганрога, Риги и Украины.

Проекты Петра строились на основе виденного им в Москве и за границей, а также на основе книг по садоводству, которые он выписывал.<sup>65</sup>

Петр любил деревья, по преимуществу большие, старые, и жестоко наказывал за их вырубку в садах. Судя по его бумагам, он выписывал деревья из-за границы (что облегчалось их доставкой по морю), из Москвы,<sup>66</sup> из Львова, из Острога, из Голландии через Ревель, из Амстердама, из Сибирской губернии, из Гаарлема, с Украины (из «черкасских городов»), из Путивля и т. д. Больше всего заботился Петр о привозе лип, особенно тех, которые привыкли к «нордским (северным, — Д. Л.) местам», и каштанов.

Характерны подробные указания Петра и забота о том, чтобы вывоз деревьев шел под наблюдением садоводов. Вот, например, его письмо от 25 апреля 1712 г. Б. И. Куракину:

Господин подполковник.

Понеже в Голландии около Гарлема есть липовые деревья от семян (а не из диких) в песочных местах, которые продают и отвозят в Штокгольм и протчия нордские места, и о таких потрудитесь, дабы достать тысячи две, толщиной в 6 дюймов вокруг, или в 3 дюйма в диаметр и чтоб от корени отсечены были вверх 10 футов. И, посадя с коренем на карабль в песок, которой для баласту клодетца, и прислать в Петербург тою же осенью, а лучше сам осведомся, когда лутче. И для того надобно у Статов исходатайствовать пас тому шипору, которой на карабле с теми деревьями поедет, чтоб свободно оной от неприятеля мог доехать до Санкт-Петербурга. Буде же в Санкт-Петербург привести невозможно, то хотя б в Ревель, по самой нужде.<sup>67</sup>

На это письмо Б. И. Куракин отвечал 28 октября 1712 г. из Гааги:

---

<sup>64</sup> См., например: Письма и бумаги Петра Великого, т. 12, вып. 1. М., 1975, с. 135.

<sup>65</sup> О выписке «садовой книги» свидетельствует, например, ответное письмо Петру Любса от 16 ноября 1710 г. (Письма и бумаги Петра Великого, т. 10. М., 1956, с. 727).

<sup>66</sup> Ср. его письмо от 18 марта 1705 г. Любсу из Воронежа: «По сему как за море для дерев, так и с Москвы присылкою не умедли» (Письма и бумаги Петра Великого, т. III. СПб., 1893, с. 300).

<sup>67</sup> Письма и бумаги Петра Великого, т. 12, вып. 1, с. 180.

... Р. С. Деревья липовые 1300 отправлены на карабле до Ревеля и третьяго дня в путь свой тот карабль пошел. Кондиции с тем шипером определены, чтоб ему волно соль свою продать беспошлинно, также и оттуль хлеба было свободно кушать. А бес того охотников не было. А достальные 700 дерев ныне отправляются в Копенгаген к господину Снявину, которые могут без вреду быть перегружены.<sup>68</sup>

Выписка липовых деревьев из Голландии производилась партиями в сотни и тысячи экземпляров. Так, 30 декабря 1712 г. из Амстердама было доставлено сразу 1300 лип.<sup>69</sup>

Из других деревьев Петр выписывал еще кроме каштанов — бук, вяз, кедр, граб, лиственницу. Дубы Петр, по-видимому, не ввозил из далеких мест, а приказывал пересаживать в петербургские сады из окрестных лесов (наличие дубов на севере новгородских владений зафиксировано документами).

Вот выписка из письма Кикина из Санкт-Петербурга от 30 сентября 1708 г.: «В доме вашего величества zde все благополучно, и что надлежит в строении — исправляем: огород землею насыпан, ныне стали возить из лесу дубовые деревья».<sup>70</sup>

Понимая, что не всякое дерево привьется в новой для него местности, Петр заботился о сохранении в новых садах тех деревьев, которые здесь уже росли до садовых работ. Сохранялись целые участки леса, что, впрочем, соответствовало принципам голландского Барокко. Так, при Петре Летний дворец часто назывался «домом в еловой роще», ибо стоял он в естественном, материковом еловом лесу.

Особенно заботился Петр о том, чтобы пересаживаемые деревья были возможно более взрослыми и большими. В связи с этим он ищет технические средства выкапывать и перевозить деревья.

21 июня 1706 г. Петр пишет Ф. М. Скляеву: «Таже вели сделать несколько распусков на пушечных колесах, чтоб на оных возможно возить липины, которая толстотою кругом дюймов в 12 или в 15, с корнем и з землею».<sup>71</sup>

Те же заботы о перевозке больших деревьев продолжают и в последующие годы. В связи с распоряжением Петра сыскать в «черкасских

<sup>68</sup> Письма и бумаги Петра Великого, т. 12, вып. 2. М., 1977, с. 432.

<sup>69</sup> См. ответ В. Н. Зотова от 30 декабря 1712 г. (Письма и бумаги Петра Великого, т. 12, вып. 2, с. 484). Издатели «Писем и бумаг Петра Великого» делают такое примечание к письму № 5230: «Из Голландии привозились преимущественно липы и каштаны, из Сибирской губернии — кедр. В 1716 г. царь отдал распоряжение А. И. Ушакову о приискании до 100 тыс. молодых липовых деревьев. В 1724 г. Петр I приказал посадить из тысячи полученных каштановых деревьев 350 — на песчаной земле, 350 — „на пловатых местах“, остальные — на болоте. Деревья привозились для украшения Петербурга и его окрестностей» (Письма и бумаги Петра Великого, т. 12, вып. 1, с. 470).

<sup>70</sup> Письма и бумаги Петра Великого, т. 8, вып. 2. М.—Л., 1948, с. 578.

<sup>71</sup> Письма и бумаги Петра Великого, т. IV. СПб., 1900, с. 304.

городах» дерево граб и прислать в Воронеж, Г. И. Головкин 8 мая 1708 г. пишет письмо голландскому купцу Х. Бранту:

Мой господине. Прошлаго 1707-го году писал я к вам, моему господину, о присылке из Голландии мастера, которой бы мог большие деревья инструментами с места на место пересаживать. И по тому моему писму прислан от вас садовник, которой толко молодые деревья звычайно пересаживать может. Однакож царское величество принять его указал и жалованье ему дается. Указал же его величество еще к вам писать, дабы вы потрудились и сыскали такого мастера, которой бы мог большие и вырослые деревья инструментами пересаживать без повреждения оных, как сказывают, что при дворе французском так делают. Буде же в Голландии такова мастера не сыщется, то б хотя из Франции такого чрез корреспондентов ваших приговорить и такожде его с инструментами, к тому потребными, прислать.<sup>72</sup>

В письме к Я. Брюсу (декабрь 1712 г.) Петр велел ему найти живописца, «который бы умел писать в огородах прешпективы и прочия фигуры», и постараться нанять «огородника, который в Потсдаме и в других королевских огородах пересаживает большие деревья, которому имя Мартын Гендер».<sup>73</sup>

Усвоил себе Петр и барочное пристрастие к различным раритетам флоры. 17 августа 1708 г. Петр писал из Мстиславля Петру Матвеевичу Апраксину:

Господин Апраксин.

По получении сего письма пошли кого в Гилянъ и вели там купить молодых дерев помаранцовых, лимонных и прочих, которыя здесь в диквинку, ста два или больше. И вели их, выкопав из земли, поставить в ящики, чтоб мочно их с места на место переставливать и вывезть их будущею весною в Астрахань. И для того пошли туды из Астрахани морские судны, на которых те деревья в Астрахань вывезть, а из Астрахани отправить в верх Волгою с садовником столь высоко, пока морозы не захватят. А где им зимовать, вели сделать теплыя избы, чтоб не позябли.

Piter.<sup>74</sup>

Очень много проявлял Петр заботы о выписке кроме померанцевых деревьев — фиговых, особых сортов виноградных черенков (из Венгерской земли) и об устройстве для них «теплых анбаров» (оранжерей).

При этом Петр ценил и старое русское садоводство, приказывал доставлять в Петербург из подмосковных и других русских садов семена всяких трав и цветов: из Алексеевского (28 июля 1706 г.), Троицкой (5 февраля 1709 г.), Нежина (28 июля 1706 г.; в Нежине он просит сыскать и привести «вееръглас»). Обращается он за семенами и кореньями в Коломенское и Измайлово. Особенно любил Петр душистые цветы и травы. Мяту и ромашку сажали по садовым дорожкам. В письме

<sup>72</sup> Письма и бумаги Петра Великого, т. 9, вып. 2. М., 1951, с. 755.

<sup>73</sup> Письма и бумаги Петра Великого, т. 12, вып. 2, с. 245.

<sup>74</sup> Письма и бумаги Петра Великого, т. 8, вып. 1. М.—Л., 1948, с. 91.



к Тихону Никитичу Стрешневу от 24 или 25 марта 1704 г., т. е. при самом начале строительства новой столицы, Петр пишет:

Min Her.

Как вы сие письмо получите, изволь, не пропустя времени, всяких цветов из Измайлова не помалу, а больше тех, кои пахнут, прислать с садовники в Петербург.<sup>75</sup>

Через два с половиной месяца после этого письма Петр снова пишет Т. Н. Стрешневу (письмо от 16 июня 1704 г.):

Цветы, шесть кустов пионы, привезли в целости, чему зело удивляемся, как не разтрясло, а цветы немалые. Зело жалею, что калуферу, мяты и прочих душистых не прислано; а когда пионы довели, а эти гораздо легче; прикажи их прислать...<sup>76</sup>

Приходится удивляться, с какой неустанной заботливостью и требовательностью относился Петр к устройству садов и с какою осведомленностью и вниманием вникал он во все детали садового искусства.

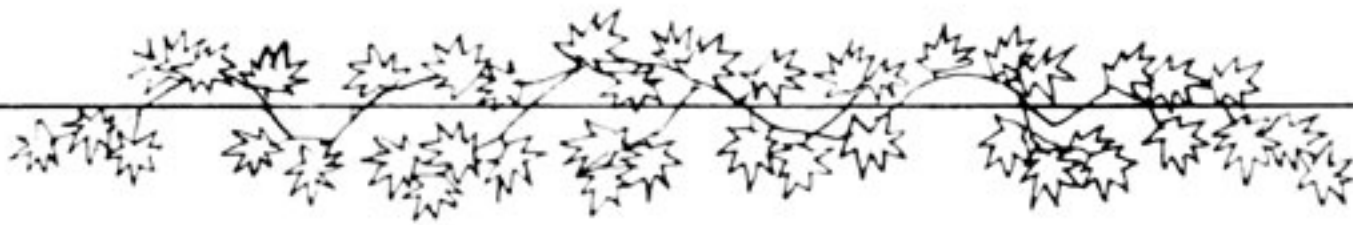
Петр отлично понимал, что сад имеет не просто архитектурное или «санитарно-гигиеническое» значение, но есть прежде всего место просвещения и воспитания. Сад учил русских людей европейской символике, эмблематике и мифологии, что позволяло русским людям общаться с иностранцами на общей культурной почве, понимать друг друга в светском обществе и не чувствовать себя невежами.

Семантика садов играла в петровском просветительстве одну из первых ролей.

---

<sup>75</sup> Письма и бумаги Петра Великого, т. III. СПб., 1893, № 636, с. 42.

<sup>76</sup> Там же, № 672, с. 93.



## IV

### НАЧАЛО И ПРОИСХОЖДЕНИЕ ПЕЙЗАЖНЫХ САДОВ



ет сомнения в том, что следует отличать пейзажные парки вообще от пейзажных парков Романтизма в частности. Последние только разновидность и глубокое развитие первых.

Пейзажные сады существовали, в сущности, еще в эпоху Ренессанса. Регулярные сады Ренессанса очень часто бывали окружены более или менее упорядоченной природой. От этой внешней садовой зоны, где прокладывались дорожки для прогулок, регулярная часть ренессансного сада была обычно отделена изгородью, но это не означало, что владелец регулярного сада был полностью равнодушен к тому, что представляла собой окружающая регулярную часть «естественная» местность.

На красоту «естественной» природы Италии постоянно обращали внимание и художники, и поэты (в частности Петрарка). Пейзажный сад представлял собой только второстепенную и отдаленную от дома владельца часть его имения. В ней часто располагались не только фруктовые сады и огороды, хозяйственные постройки, но и прогулочные дорожки. Хозяйственные же уголья помимо своих утилитарных назначений имели и эстетические функции — естественно иные, чем регулярная часть сада.

Изучая конкретную историю отдельных садов в Англии или Италии, мы явственно замечаем, что иррегулярная и «естественная» часть имения владельца загородного дворца медленно и постепенно, столетиями наступала на регулярный сад, последовательно организовываясь под влиянием новых эстетических принципов, но, в сущности, как это мы увидим в дальнейшем, очень редко<sup>1</sup> вытесняя его регулярную часть. Живопис-

<sup>1</sup> В частности, в садовых творениях Ланселота Брауна (о нем в дальнейшем).

ность в пейзажных садах не уничтожала архитектурности ее ближайшей к центральному дому части, но только оттесняла ее на второй план, придав ей, как это мы увидим в дальнейшем, новое назначение и новый характер.

Пейзажные парки длительное время пробивались к осуществлению через то, что Г. Зедлмайер называл «критическими формами»,<sup>2</sup> в которых согласно его теории зарождаются элементы нового стиля.

Таким образом, тип пейзажного парка существовал в течение очень длительного времени. Пейзажный парк в собственном смысле этого слова появился в литературе раньше, чем в природе. «Естественный» садовый пейзаж прообраза всех садов — рая описан еще в четвертой книге «Потерянного рая» Мильтона: серпантинные линии, натурально текущие ручьи, естественные озера, холмы и долины, свободный рост деревьев, свет и тень, открытые луга, контрастные виды.

Д. Милтон дает такое описание райского сада, на который взирает «Враг»:

Дивясь, внизу он видит пред собой,  
Как в небольшом пространстве совместилось  
Для услажденья человека все,  
Что лучшего произвела природа,  
И даже больше: небо на земле!  
Блаженный рай был божий сад, который  
Был насажден с восточной стороны  
Эдема; а Эдем распространялся  
На запад от Харрана<sup>3</sup> вплоть до башен  
Прославленных Селевкии великой,<sup>4</sup> —  
Созданья древних греческих царей, —  
Иль той страны, где много раньше жили  
Сыны Эдема в Телассаре. Здесь,  
В стране прекрасной этой, бог устроил  
Прекраснейший свой сад; он повелел  
Произрастать на почве плодоносной  
Деревьям благороднейшим, приятным  
Для зренья, обоняния и вкуса;  
И между ними было древо жизни  
Всех выше; плод его подобен был  
Амброзии, — растительное злато;  
А рядом с ним росло познания древо, —  
Смерть наша, — заплатили мы за знанье  
Добра ценой жестокой, — знанья зла.  
На юге же Эдема протекала  
Широкая река, — не вокруг горы,  
А прямо шла она сквозь холм высокий;  
Когда бог строил сад свой, он поставил  
Ту гору над ее потоком быстрым,  
А он чрез жилы пористой земли

<sup>2</sup> H. Sedlmayr. Idee einer Kritischen Symbolik. — In: Umanesimo e simbolismo. Padova, 1958, p. 75—82; Kunst und Wahrheit. Frankfurt am Main, 1961.

<sup>3</sup> Город в Месопотамии на Евфрате.

<sup>4</sup> Город, основанный Селевком I и его преемниками в Западной Азии.

Пробился, ею впитанный охотно,  
И вышел вновь наружу, свежий, чистый,  
И многими ручьями оросил  
Цветущий сад; потом соединившись,  
По скату вниз спустился он и встретил  
Там реку, показавшуюся снова  
Из темного подземного прохода;  
Река же, разделившись на четыре  
Потока главных, дальше потекла  
Чрез страны знаменитые и царства,  
О коих здесь не будем говорить.  
Но надо рассказать, насколько хватит  
Искусства, о сафировых струях,  
Катившихся по жемчугам восточным  
И золотым пескам, блуждая всюду  
В тени деревьев и нектар разнося,  
И посещая каждое растение,  
Питая несравненные цветы,  
Достойные роскошной сени рая.  
Их не искусство медленной рукой  
Узорами по клумбам насадило, —  
Сама природа в щедрости своей  
Рассыпала по всем холмам и долам,  
И там, где солнце утреннее греет  
Открытые поля, и там, где в полдень  
Под кущами царит густая тень.  
Разнообразьем сельского ландшафта  
Пленял счастливый этот уголок:  
Здесь рощи, чьи душистые деревья  
Смолой дышали ароматной, там —  
Другие, где висели золотистых  
Плодов ряды, пленяя взор и вкус.  
И если где, то только здесь был правдой  
Миф о садах чудесных Гесперид.  
Меж рощами луга или поляны,  
Где мягкую траву стада щипали,  
Иль пальмами поросшие холмы;  
Местами были влажные долины  
Усеяны цветами всяких красок  
И розами, лишенными шипов,  
С другой же стороны там были гроты  
Тенистые, прохладные пещеры,  
И пышно вился виноград по ним,  
Пурпурные развешивая кисти;  
С холмов же ниспадали водопады,  
В пыль влажную дробясь иль съединяя  
Свои потоки в тихие озера,  
Которые, как зеркало, в себе  
Цветущий берег, миртами поросший,  
Спокойно отражали. Хоры птиц  
Звучали вокруг, а ветерок весенний  
В полях и рощах веял ароматом  
И колебал дрожащие листья...<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Дж. Мильтон. Потерянный рай. Пер. И. А. Холодковского. Часть I, кн. 4. СПб., 1911, с. 142—144.

В 1712 г. Джозеф Аддисон (1672—1719) писал в «Зрителе»: «... произведения искусства приобретают наибольшую значимость тогда, когда они похожи на созданные самой природой, ибо в этом случае сходство не только приятно, но и детали более прекрасны».<sup>6</sup> В другом месте Аддисон пишет: «Произведения природы более приятны для воображения, чем произведения искусства. Произведения природы тем приятнее, чем они больше походят на произведения искусства. Произведения искусства же тем приятнее, чем больше они походят на природные».<sup>7</sup>

Иными словами, хотя Дж. Аддисон и ставит природу выше искусства, он не рекомендует оставлять ее в естественном состоянии, а перерабатывать, сохраняя впечатление естественности. При этом Аддисон имеет в виду не только дикую природу, но и природу обработанную, а потому рекомендует использовать в садовом искусстве нивы, устраивая среди них прогулочные дорожки и «прибавляя» этим нивам «немного искусства».<sup>8</sup>

И все же природа, а не искусство — главное в садах. Впоследствии Гораций Волпол счел все эти перечисленные выше элементы естественного пейзажа определяющими признаками пейзажных садов. Однако такой же свободный сад, как указывает Эдвард Малинз, описывает и Торквато Тассо в «Армиде» и в «Освобожденном Иерусалиме».<sup>9</sup> Другой предшественник ландшафтного сада описан в драме Джованни Ардени «Адам» («L'Adamo» 1617).<sup>10</sup>

Джон Диксон Хант пишет: «... то, что мы считаем „английским садом“ — открытые пространства, озера и леса, и ручьи, — кажется не чем иным, как тщательно ухоженными элементами самого английского пейзажа; возникли они в садовом искусстве весьма постепенно. Было много ступеней в длинном процессе между тем, что Эдмунд Уэллер воспел в „Поэме Сент-Джеймского парка, впоследствии улучшенного его величеством“ 1661 г., и тем, что художник Гейнсборо изобразил в своих пейзажах Сент-Джеймского парка в 1783 г.».<sup>11</sup>

Одно общее правило возникновения нового садового стиля следует учитывать: в садах и парках важны не те или иные элементы «зеленой архитектуры», которые часто повторяются, возникают под влиянием случайных причин или утилитарных потребностей, а то эстетическое значение, которое они приобретают в недрах того или иного стиля. Стиль диктует интерпретацию отдельных входящих в него элементов, а не сумма элементов создает стиль.

<sup>6</sup> Цит. по изд.: *The Spectator*, in eight volumes, vol. VI, N 414, Glasgow, 1767, p. 72.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>9</sup> *Edward Malins. English Landscaping and Literature, 1660—1840.* London, 1966, p. 2.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 2—3.

<sup>11</sup> *John Dixon Hunt. The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century.* London, 1976, p. 57.

Так, например, английский король Карл II (годы царствования: 1660—1685), обнаружив, что его страна при Тюдорах была почти лишена леса, что затрудняло кораблестроение, поощрил написание Джоном Эвелином (John Evelyn) его книги «Сильвия» («Sylvia», 1664) в надежде способствовать этим лесонасаждению.<sup>12</sup> В действительности это и произошло, но главным образом потому, что книга Эвелина была воспринята в плане эстетическом и впоследствии стала одной из основ идеи пейзажных парков.

Разрушению эстетики регулярного сада послужило и знакомство с китайскими садами — «chinoiserie» («китайщина») во всех формах искусства.<sup>13</sup> Сэр Уильям Темпл (William Temple) уже в 1685 г. в своем произведении «О садах Эпикура» («Upon the Gardens of Epicurus») дает сочувственное описание китайского сада. Но настоящую атаку против регулярного стиля садов повел Дж. Аддисон в своих статьях в «Зрителе», появившихся в 1711 и 1712 гг.

Уже в 1713 г. А. Поп описывает в своей поэзии Виндзорский лес с новой эстетической точки зрения, подчеркивая гармоническое и естественное смешение в нем различных природных форм.

Идеи Джона Локка, изложенные им в его знаменитом трактате «Опыт о человеческом понимании» («Essay concerning Human Understanding», 1690), утвердили роль чувств в человеческом познании своим положением о том, что нет ничего в человеческом сознании, что не проникло бы в него через чувства. Эта философия повернула внимание философов к человеческим чувствам и явилась одним из тех оснований, на которых впоследствии в XVIII в. был возбужден интерес к пейзажным, «естественным» садам, в которых главную роль играли уже не символы и эмблемы, а вызываемые природой ощущения и настроения.

Дж. Аддисон и уже упоминавшийся нами один из создателей садового Рококо поэт Ал. Поп пробудили новое отношение к садам. Поп воспевал неиспорченную человеческим вмешательством природу. Аддисон высмеивал в журнале «Болтун» («The Tatler») регулярные сады и явился одним из первых активным противником регулярных садов.

В одном из своих ранних эссе в «Зрителе» (1711, № 15) Аддисон объявляет, что «настоящее счастье в спокойной природе и ненавистно помпезности и шуму», «оно любит тень и одиночество и естественно посещает рощи и источники, луга и поляны».

Он требовал культивировать в себе удовольствия, доставляемые воображением. Его самые знаменитые статьи появились в «Зрителе» в № 411 от 21 июня 1712 г. и в № 414 от 25 июня того же года.

<sup>12</sup> Edward Malins. English Landscaping and Literature, 1660—1840, p. 3—4.

<sup>13</sup> Символично, что «китайщина» появилась во Франции в год смерти Андре Ленотра — в 1700 г. — в боскетах Лувенсен, и новый 1700 год был отпразднован в Версале в «китайском вкусе» (в украшениях, в одеждах и пр.; Edward Malins. English Landscaping and Literature, 1660—1840, p. 11).

Особенное влияние на садоводство оказал Стефан Свитцер (Stephen Switzer) тремя томами своих «Iconographia Rustica or the Nobleman, Gentleman and Gardener's Recreation» (1718), где он резко осудил «голландский вкус» (т. е. регулярное голландское Барокко). Новое и решительное осуждение регулярного садоводства последовало в работе Батти Лангли (Batty Langley) «Новые принципы садоводства» («New Principles of Gardening», 1728).

Затем стали появляться практические работы садоводов — поэта Александра Попа, выстроившего свой сад в Твикенхеме на Темзе, и Томаса Бриджмена, перестроившего королевские сады в Ричмонде и Кенсингтоне. О Бриджмене Гораций Волпол говорил как об изобретателе скрытых оград — «ах-ах», но это было, как мы еще увидим, не так. И только затем последовало появление гениального пейзажного садовода Вильяма Кента (William Kent, 1684—1748). В. Кенту было присвоено прозвище «отца нового садоводства». Его сады, к сожалению, не сохранились. Мы знаем их только по описаниям Горация Волпола и других.

Впервые название «пейзажный» или «живописный» (слово picturesque можно перевести и так, и так) ввел Кристофер Хасси (Christopher Hussey) в своем трактате «О живописных элементах в ландшафте» («On the picturesque elements of landscape») в 1727 г.<sup>14</sup> В сущности создание названия для нового эстетического явления всегда является фактом его глубокого осознания. Таким образом, с этого времени по существу и следует вести начало пейзажного стиля в садоводстве. Тем не менее новый стиль выступал на практике в компромиссных формах. И даже Чарльз Бриджмен (Charles Bridgeman), работая в садах Виндзора, делал это в компромиссных формах между регулярными и ландшафтными, следуя за ландшафтными концепциями главным образом в создании глубоких и обширных панорам.<sup>15</sup>

Итак, смена регулярного садоводства пейзажным вовсе не была такой резкой и такой относительно поздней, как это принято думать. Решительно противопоставляя пейзажный парк регулярному в их отношении к «естественной» природе (первый соответствует природе, второй ее реформирует), историки садово-паркового искусства, в сущности, слепо следовали той «эстетической агитации», которую развивали в начале XVIII в. в английской литературе рьяные сторонники пейзажного стиля в парковом

---

<sup>14</sup> Впрочем, некоторые исследователи считают, что французско-английский термин picturesque впервые введен в употребление садоводом и художником Вильямом Гилпином (William Gilpin, 1724—1804) (см. книгу: *Uvedale Price. Three Essays on Picturesque Beauty, on Picturesque Travel and on Sketching Landscape*, 1791 и 1794 гг.). См.: *F. R. Cowell. The Garden as a Fine Art from Antiquity to Modern Times*. London, 1978, p. 175.

<sup>15</sup> *Peter Willis. Charles Bridgeman and the English Landscape Garden*. London, 1977. В этом исследовании по существу впервые оценено значение Чарльза Бриджмена в развитии пейзажного садоводства ранее, до В. Кента и Капабилити Брауна.

искусстве. Эту агитацию в свое время английские писатели вели с удивительным искусством, находя яркие образы, и поэтому не следует поражаться, что она в известной мере и при поверхностном знакомстве с садово-парковым искусством сохраняет свою действенность до сих пор.

Вспомним крылатые слова, сказанные английским романистом и мастером эпистолярной прозы Горацием Волполом об одном из первых теоретиков и практиков пейзажного садоводства Вильяме Кенте: «Он перескочил через садовую изгородь и увидел, что вся природа сад». Слова эти как бы подчеркивают внезапность открытия красоты пейзажных садов. Но природа была садом и для теоретиков регулярного садоводства. Никакого особенного скачка в этом отношении не произошло. Нельзя также считать, что и Ж.-Ж. Руссо был вдохновителем пейзажного стиля в садово-парковом искусстве, как это обычно предполагается. Пейзажный стиль в парковом искусстве появился значительно раньше и во многом сам вдохновил идеи Ж.-Ж. Руссо. Ж.-Ж. Руссо признавался в «Исповеди», что молодым человеком он получил свои идеи о природе из Англии, из статей Аддисона в «Зрителе», которые влияли на садоводов — Чарльза Бриджмена и его друзей.<sup>16</sup>

Отрицая распространенное мнение об особой роли Ж.-Ж. Руссо в создании типа пейзажного парка, тем не менее следует сказать, что не только его изображение пейзажного парка в литературе, но и его идеи действительно возникли в эстетической мысли раньше, чем они были осуществлены на практике. В практике возникали отдельные элементы пейзажного парка, и, как мы увидим в дальнейшем, иногда по чисто случайным поводам, затем независимо от этих элементов появилась идейно-эстетическая концепция, а за нею уже последовало организованное осуществление идей путем соединения отдельных практически найденных элементов пейзажного парка в единое законченное художественное целое.

Таков сложный и длительный путь появления и развития пейзажных парков.

Когда новое искусство приходит на смену старому, в представлениях сторонников нового искусства философская сторона старого искусства полемически огрубляется, примитивизируется и искажается.

Когда парк двинулся на сад с его окраин и начал отвоевывать ближайшие места к замку владельца и оттеснять регулярную часть к самому подножию его стен, вся сложная символика регулярных парков стала ускользать от внимания сторонников нового. Представители пейзажных садов как бы забыли, что и регулярные сады стремились так же охватить весь мир во всем его разнообразии и в его удивительной стройности.

---

<sup>16</sup> Руссо писал в «Исповеди»: «„Le Spectateur“ surtout me plus beaucoup, et me fit du bien» («Журнал „Зритель“ сделал для меня особенно много и сделал добро») (*J.-J. Rousseau. Confessions. Ed. Jacques Voisine. Paris, 1964, p. 122*).



Регулярный сад стал только символом тирании, господства абсолютизма, попыткой насильственно подчинить себе вольную природу стрижкой кустов и деревьев, геометрическими формами планировки, посадкой огибных аллей из туго перегнутых деревьев, насильственным введением воды в разнообразные фонтанные устройства вместо того, чтобы позволять воде свободно течь в ручьях, водопадах, покоиться в «естественной» формы озерах (их уже не хотели называть прудами), а самые запруды начинали делать скрытно для глаза, обсаживая их деревьями и кустами.

Изучая многочисленные высказывания современников смены вкусов в садовом искусстве, один из крупнейших авторитетов в области искусствознания Николас Певзнер имел полное основание заключить одну из своих работ следующими словами: «Пейзажный парк был изобретен философами, писателями и знатоками искусств — не архитекторами и не садоводами. Он был изобретен в Англии, ибо это был сад английского либерализма, а Англия именно в этот период стала либеральной, т. е. Англией вигов».<sup>17</sup> Изобретение пейзажного парка в Англии Н. Певзнер относит к годам между 1710 и 1730, т. е. значительно ранее философских выступлений Ж.-Ж. Руссо, — ко времени расцвета английского либерализма.

Н. Певзнер пишет: «Свободный рост дерева был очевидным символом свободного роста индивидуума, змеевидные (серпантинные) дорожки и ручейки — свободы английской мысли, и убеждения, и действия, а верность природе местности — верности природе в морали и политике».<sup>18</sup> Далее Н. Певзнер приводит слова английского поэта Дж. Томсона (1700—1748) из его поэмы «Свобода» (1734—1736). Дж. Томсон нападает в своей поэме (кн. 5) на регулярные сады и отождествляет французское тираническое государство с его садами эпохи Людовика XIII:

Those parks and gardens, where, his haunts betrimmed,  
And Nature by presumptuous art oppressed,  
The woodland genius mourns

Detested forms! that, on the mind imposed,  
Corrupt, confound and barbarize an age.

(«Эти парки и сады, где его признаки постоянно обнаруживались И природа самонадеянным искусством была угнетена, Гений лесов скорбел. <...> Отвратительные формы! — те, что производят сильное впечатление на ум, Искажают, путают и повергают век в состояние варварства»).

Аналогичным образом А. Поп утверждает, что «мужественные британцы, презирая иноземные обычаи» (имеются в виду французские), предоставляют своим садам свободу от тирании, угнетения и автократии.

<sup>17</sup> N. Pevsner. Studies in Art, Architecture and Design, v. 1. New York, 1968, p. 100.

<sup>18</sup> Ibid.

Идеология вигов явно сказывается у Томсона в воспевании того вида, который открывался (и до сих пор, кстати, открывается) с холма Ричмонда:

...hills and dales, and woods, and lawns, and spires,  
And glittering towns, and gilded streams, till all  
The stretching landscape into smoke decays.  
Happy Britannia, where the Queen of Arts,  
Inspiring vigour, Liberty, abroad  
Walks unconfined.

(«Summer», II, 1433—1444)

(«... холмы, и долины, и леса, и поляны, и шпиль, И мерцающие города, и блестящие ручьи — до тех пор пока весь простирающийся ландшафт не померкнет в вечернем тумане. Счастливая Британия! где Королева Искусств, распространяя силу, свободу, беспрепятственно шествует за пределы страны». «Лето»).

Дж. Аддисон, принадлежавший к партии вигов (либералов), прославляя страну свободы в «Болтуне», представляет ландшафт «большого разнообразия» и удивительного изобилия цветов, произрастающих свободно, вне клумб, в природном беспорядке.<sup>19</sup> Тема свободы, и при этом не только свободы внутреннего, душевного мира, связывается и в России с темой свободы политической — свободы от страха и невежд; в стихах «Мысли об истинной свободе» Карамзин пишет:

Но что же нам, о друг любезный!  
Осталось делать в жизни сей,  
Когда не можем быть полезны,  
Не можем пременить людей?  
Оплакать бедных смертных долю,  
И мрачный свет предать на волю  
Судьбы и Рока: пусть они,  
Сим миром правя искони,  
И впредь творят, что им угодно.  
А мы, любя дышать свободно,  
Себе построим тихий кров  
За мрачной сению лесов.  
Куда бы злые и невежды  
Вовек дороги не нашли,  
И где б, без страха и надежды,  
Мы в мире жить с собой могли.

Сень лесов, следовательно, защита от злых и невежд. Кто эти злые и невежды, которые не дают дышать свободно, можно, разумеется, легко догадаться.

---

<sup>19</sup> *John Dixon Hunt. The Figure in the Landscape...*, p. 63. Обычай свободно сажать цветы среди газонов до сих пор существует в английских парках.

Николаас Певзнер пишет: «Партия вигов — это первый источник пейзажного сада, философия рационализма — второй. Разум — это человеческая способность держать гармонию с вечным порядком Вселенной. Сад — часть природы, не противоположность природе. Только последующее извращение исказило красоту и простоту этого первоначального, законного и естественного состояния, превратив ее в искусственную помпу Барокко и ветреность Рококо. Лекарством явилось палладианство в архитектуре — стиль, упорядоченный подобно божественной (или Ньютоновской) Вселенной и такой простой, как природа, ибо никем, уверяют философы, природа не была так полно понята, как древними. Отсюда следовать стилю древних в архитектуре означало следовать природе».<sup>20</sup> Тем самым в какой-то мере Н. Певзнер «философски» объясняет обычно вызывающее недоумение резкое различие между свободными формами пейзажного парка и строгими (якобы «тираническими») формами одновременно с ним развивающейся классицистической архитектуры.

«Тем не менее, — пишет Н. Певзнер далее, — эта концепция (концепция пейзажного парка, — Д. Л.) была вначале концепцией мыслителей и поэтому не визуальной. Те, кто породили ее, никогда не думали, что она приведет к скалам и утесам или к мягким лугам и журчащим ручейкам. Но тут вмешались любители. Кристофер Хасси (автор XVIII в., — Д. Л.) рассказывал, как после Утрехтского мира (1713 г.) совершить „большое путешествие“ стало вопросом престижа, как любители искусств открыли Альпы и итальянские пейзажи, как Хасси нашел их идеализированными и подчеркнутыми в искусстве Сальватора Розы, Пуссена и Лоррена, как он привез на родину их живописные произведения или гравюры с их произведений, как он убеждал художников в Англии смотреть глазами этих иностранных пейзажистов, и как в конце концов он попробовал преобразовать свои собственные владения в подражание пейзажам Розы и Лоррена».<sup>21</sup> Немецкие садоводы в некоторых

<sup>20</sup> N. Pevsner. *Studies in Art...*, p. 401. О развитии пейзажных парков под влиянием упорядоченного с помощью живописи «беспорядка» в природе Кристофер Хасси пишет в книге «*The Picturesque*» (переиздано: London, 1927). Ср. также: Miles Hadfield. *Gardening in Britain*. London, 1960; Edward Hyams. *The English Garden*. London, 1962; Maren-Sofie Rostvig. *The Happy Man*. Oslo, 1958, p. 438; B. Sprague Allen. *Tides in English Taste (1619—1800)*. Harvard University Press, 1937, II, p. 143—148; Margaret Jourdain. *The Work of William Kent*. London, 1948; Isabel Wakelin. *Urban Chase*. Horace Walpole: *Gardenist*. New York, 1943, p. 105—149. А также: N. Pevsner. *The Genesis of the Picturesque*. — *Studies in Art, Architecture and Design*, vol. 1, *From Mannerism to Romanticism*, New York, 1968, p. 78—101. В этом же сборнике Н. Певзнера интересно и по-новому трактуется влияние китайских садов на развитие пейзажных элементов в европейских садах начиная с XVII в. См.: N. Pevsner. *A Note on Sharawaggi*. — *Ibid.*, p. 102—107.

<sup>21</sup> N. Pevsner. *Studies in Art...*, p. 401.

случаях даже прямо воспроизводили картины знаменитых пейзажистов.<sup>22</sup>

Знакомство с картинами С. Розы, К. Лоррена и Н. Пуссена совершалось простыми путешественниками, но отдельные художники (например, Джон Вуттон, John Wootton) в 20-х годах XVIII в. стали делать гравюры по картинам Розы, Лоррена и Пуссена. Появились гравюры с панорамных пейзажей Клода Лоррена и пейзажи Италии (преимущественно Римской Кампании и окрестностей Неаполя) в фонах картин Сальватора Розы, изображающих мифологические сюжеты.

Есть, однако, свидетельства и того, что интерес к пейзажной живописи проявился в поэзии, в прозе, в описаниях путешествий всего XVII в.<sup>23</sup> В период четырех последних десятилетий XVII в. (1660—1700) в Англии появилось около 25 сочинений, посвященных пейзажной живописи: технике письма, библиографии, истории и т. д.<sup>24</sup>

Этот интерес к пейзажной живописи не мог не связаться постепенно с садовым искусством, не мог не отразиться на отношении к регулярным садам.

Сальватору Розе принадлежит гравюра, изображающая Демокрита в размышлении на фоне дикого пейзажа (1662), но еще раньше Кристиан Леблон создал гравюру «Демокрит», в которой Демокрит сидит под деревом, отвернувшись от «регулярного» сада, обнесенного высокой стеной с башней. Как предположил Джон Диксон Хант, — перед нами отклик на рассказ Л. Б. Альберти о том, как Демокрит осудил ограничение сада любым видом ограды.<sup>25</sup>

Рассматривая дело по существу, необходимо, однако, сказать, что регулярный сад также следовал формам, создаваемым природой.<sup>26</sup>

Различие, однако, между следованием природе в регулярных стилях садоводства и следованием ей в пейзажных заключалось в том, что в регулярных стилях была попытка воспроизвести природу в ее структурных и аллегорических формах, создавать как бы некий отвлеченный микромир, тогда как пейзажный парк создавал как бы реальные пейзажи и в большей мере соотносывался с характером природы той местности, где он устраивался.

---

<sup>22</sup> *Edward Hyams. Capability Brown and Humphry Repton. London, 1971, p. 4.*

<sup>23</sup> См. напр.: *English Taste in Landscape in the Seventeenth Century* by Henry V. S. Ogden and Margaret S. Ogden. Chicago, 1955, p. 25—27.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>25</sup> *John Dixon Hunt. The Figure in the Landscape...*, с. 47—48.

<sup>26</sup> Ученик А. Леблона Даржанвиль в своей анонимно изданной книге «Теория и практика садоводства» (Гаага, 1715) пишет, что в композицию партеров включаются различные природные формы: ветви с листьями, флероны (орнамент, напоминающий цветок), палметты, орнаментально расчлененные листья, вороны клювы, начатки стеблей, зерна, трилистники, раковины и пр. (*La Théorie et la Pratique du Jardinage, ou l'on traite à fond des beaux jardins apellés communément les jardins de Plaisance et de Propreté. Anonym. A la Hayge, 1715, см. начало главы IV.*)

В письме к лорду Берлингтону Александр Поп рекомендует при устройстве садов советоваться во всем с «гением местности». Этот последний совет означал не только необходимость соотносываться с характером местности, но и создавать сады не по одному общему шаблону, а учитывать разнообразие природных условий. Дж. Аддисон писал в «Зрителе»: «... я думаю, что существует множество разновидностей садов, как и в поэзии: ваши творцы партеров и цветочных садов — это составители эпиграммы и сонетов в этом искусстве; изобретатели беседок и гротов, трельяжей и каскадов — писатели любовных историй Г. Уайз и Дж. Лондон (английские королевские садоводы, придерживавшиеся «французского» стиля, — Д. Л.)... Что касается меня... мои композиции в садовом искусстве следуют манере Пиндара и достигают прекрасной дикости природы» («Зритель», 1712, № 420). Отсюда ясно, какое значение в садовом искусстве начинает придаваться индивидуальной манере и индивидуальным особенностям.

Пейзажные сады откликаются на индивидуальные вкусы садоводов гораздо отчетливее, чем все предшествующие. Каждый садовод последней четверти XVIII и начала XIX в. индивидуален. Эта черта, как мы увидим, вообще характерна для романтического искусства в целом. Она ярко проявляется, например, в литературе Романтизма сравнительно с литературой Классицизма, где авторская индивидуальность относительно затуманена. Пейзажные парки, зародившись гораздо ранее, чем появился Романтизм, идут как бы навстречу основным тенденциям романтического искусства.

Наиболее удивительным садоводом-практиком, исходившим из идей, прокламированных Вильямом Кентом, явился Ланселот Браун (L. Brown, 1715—1783). Согласно легенде его прозвали «Capability», так как он имел привычку уверять своих богатых клиентов, что их земля имеет «great capabilities» («большие возможности») <sup>27</sup> для построения садов в его пейзажном вкусе. Именно он, Капабилити Браун, создал знаменитый парк Бленема (Blenheim), доставивший ему огромную славу. С 1764 г. Капабилити Браун стал королевским садоводом в Хемптон-корте.

В отличие от творческой манеры Вильяма Кента искусство Капабилити Брауна состояло главным образом в том, чтобы комбинировать привлекательность водных поверхностей с волнистыми травянистыми лугами, на которых группы и зоны деревьев были разбросаны в местах необходимых, чтобы создавать приятные картины эффектом светотеней. Он замыкал пейзаж рядами деревьев, чтобы создать его интимность. Он заимствовал прием использования группы деревьев у Вильяма Кента. Он рассаживал свои группы деревьев по образцу карточной десятки пик, писал по поводу расстановки этих групп деревьев Гораций Волпол. При

<sup>27</sup> См. об этом: F. R. Cowell. The Garden as a Fine Art... p. 171.

этом Браун не заботился о цветах и употреблял их еще меньше, чем Ленотр в садах французского Классицизма. Браун создавал сады таких больших масштабов, что если бы он даже и решился сажать цветы, то они все равно были бы мало заметны, а расходы на большие цветники оказались бы слишком велики.

Капабилити Браун уничтожал в своих садах все архитектурные формы, все, что связывало дом с окружающей его местностью. Дом вырастал непосредственно на поляне в окружении свободно посаженных небольшими группами деревьев, и вследствие нелюбви Брауна к цветочному окружению дома выглядели как бы обнаженными и противопоставленными природе.

Со временем посаженные группы деревьев, исправленные по «линиям красоты» течения ручьев, линии берегов озер и прочее стали казаться настолько натуральными, что забывалось, что они созданы художником. Горацій Волпол, оплакивая смерть Брауна в 1783 г., писал о том, что Природа потеряла своего второго Мужа и второго Короля (первым Волпол считал Вильяма Кента).

Капабилити Браун был не только преобразователем и строителем садов, но и великим разрушителем, ибо многие сады «в большой французской манере» или в стиле голландского Барокко были снесены и заменены пейзажными парками. Несмотря на предупреждения Батти Лангли беречь старые деревья и старые посадки, Браун сносил огромное количество уютных голландских садов, высушивал пруды и копал новые, придавая берегам рек любимую в романтизме «серпантинную» (змеевидную) линию, убирал лабиринты и «зеленые кабинеты», клумбы с цветами и партеры, не исключая и те, что были сделаны Уайдом в Бленеме,<sup>28</sup> каменные лестницы и переходы, фруктовые сады и овощные огороды, уничтожал выложенные камнем дорожки, садовые орнаменты и т. д.

Капабилити Браун с таким усердием занимался переустройством садов (он имел около ста заказов на такие переустройства по всей Англии), что однажды, как рассказывают, отказался от выгодного заказа в Ирландии, сославшись на то, что он еще не закончил переустройство всей Англии в пейзажном стиле.<sup>29</sup>

Три других садовода могут быть упомянуты среди тех, кто оказал наибольшее влияние на пейзажный стиль садов: уже упомянутые нами выше Вильям Гилпин и сэр Юведейл Прайс (Sir Uvedale Price, 1747—1829) и Генри Реpton (Henry Repton, 1752—1818). Первые два оказывали влияние главным образом с помощью того, что они писали, тогда как последний был и «профессиональным пейзажистом», как он себя называл, т. е. практическим создателем садовых пейзажей.

<sup>28</sup> Ibid., с. 175.

<sup>29</sup> Julia S. Berrall. *The Garden*. New York, 1979, p. 265—266.

Гилпин зарисовывал английские, шотландские и валлийские пейзажи, которые он называл «picturesque». Гилпин объявил, что все, что идет от природы, проникнуто вкусом, а самое безвкусное — от искусства.<sup>30</sup> Сады, если они не следуют природе, — уверял он, — безвкусны. При этом он имел в виду не только регулярные сады, но и сады, созданные Кентом и Брауном.

Так же точно и Юведейл Прайс объявил: «... мы должны сделать природные виды образцами для наших усовершенствований в садах»,<sup>31</sup> — считая нововведения Кента недостаточными.

Рептон в своих писаниях возражал Прайсу, но в собственной садовой практике следовал ему. Его изобретательность сделала его одним из самых блестящих строителей садов.

Рептон рассматривал сад не как естественный пейзаж, а как произведение искусства, использующего природные формы в качестве своего материала. Кроме того, он сетовал по поводу того, что сад перестал быть источником удовольствия, а стал только «произведением вкуса» и доказательством его наличия у создателя. В своей практической деятельности он восстановил роль цветов в саду. А также он резко выступил против Капабилити Брауна и «браунистов», которые располагали дом одиноко среди широкого луга. Об этом пустом газоне Рептон говорил, что большая комната без мебели кажется более неприятной, чем маленькая.<sup>32</sup> Он приветствовал предложение Уотли (Whatley) делать сады с обилием цветов — сады, декорированные статуями и другими произведениями искусства, которые были бы видны из дома и служили как бы рамами для пейзажа. Он приветствовал великолепие предложения Вобурна (Woburn) создавать целую серию различных садов разного типа, которые должно классифицировать следующим образом: 1. терраса и партер вблизи дома, 2. частный сад, употребляемый только семьей, 3. американский сад с растениями только американскими, 4. китайский сад, окружающий пруд перед большим китайским павильоном и декорированный китайскими растениями, 5. ботанический сад для занятий научной классификацией растений, 6. жилой сад или зверинец, и наконец, 7. английский сад с аллеями, обсаженными кустарниками и соединяющими все эти отдельные части сада в единое целое.

Разнообразие различных модификаций пейзажных садов было исключительно богатым. Создавать сады с характерными особенностями стало правилом в XIX в. Богатый коллекционер Томас Хоуп (Thomas Hope, 1769—1831) создавал сады, в которых пытался воскресить египетский, древнегреческий и древнеримский стили, соединяя их с такими же стилями во внутренней отделке дома. Члены «Общества любителей» («So-

<sup>30</sup> См.: *Uvedale Price. Three Essays on Picturesque Beauty...*

<sup>31</sup> См. его «*Dialogues on Various Subjects*» (1807).

<sup>32</sup> См.: *F. R. Cowell. The Garden as a Fine Art...*, p. 185.

cietу of Dilettanti», организовано в 1732 г.) посылали на свой счет собирателей антиков в страны Средиземноморья, пытались воскресить сады Лукулла и Плиния.

Шестнадцатый герцог Шрусбери пытался создать между 1814 и 1827 гг. собственный стиль в садоводстве в своем поместье в Алтон Тауерс в Стаффордшире. Джон Лаудон, видевший строительство этого сада в 1826 г., писал, что это была одна из самых исключительных аномалий, которую он когда-либо встречал в поместьях Англии. Пруды и озера — на вершинах холмов, мосты — с отсутствием воды под ними, пустые хранилища, китайские пагоды, с которых струилась вода с каждой крыши, псевдомегалитические сооружения и т. д.

Фантастические сады начали строиться разбогатевшими купцами, фабрикантами, не обладавшими ни вкусом, ни знаниями.

Шиллер первый предсказал в 1795 г., что будет найден средний тип между формальными французскими садами и не имеющими строгих законов английскими.<sup>33</sup>

Главными руководствами для сооружения пейзажных садов в начале XIX в. служили многочисленные энциклопедические сочинения шотландца Джона Клаудиуса Лаудона (John Claudius Loudon, 1783—1843), который в сравнительно короткий срок выпустил огромную «Энциклопедию садоводства» (1822), а через три года издал большую «Энциклопедию агрокультуры» (1825), затем в 1829 г. — «Энциклопедию растений» и при этом успевал выпускать с 1826 г. и до самой смерти ежемесячный журнал «Gardener's Magazine». Женившись в 1830 г. на писательнице Джейн Вебб, он сумел вместе с ней создать питомник, где собрал 2 000 различных сортов растений, а затем в сотрудничестве с ней создавал «Энциклопедию сельской усадебной архитектуры» («Encyclopedia of Cottage Farm and Villa Architecture»). Его сочинения оказали наибольшее влияние на русские помещичьи усадьбы, а шотландские садоводы стали самыми авторитетными в России, куда их выписывали для устройства богатых садов на Северном Кавказе и в Крыму. Дж. Лаудон умер за работой. Ф. Р. Кауелл называет его гигантом знаний и прилежания.<sup>34</sup>

Среди великого разнообразия своих проектов Джон Лаудон выделял три типа английских садов, названия которых я позволю себе не переводить, ибо они не поддаются точному переводу: 1) *picturesque*, которые легче всего представить себе в образах пейзажной живописи, 2) *gardensque* — название, изобретенное самим Лаудоном для садов, соединяющих искусство и природу, в которых разводились холеные большие деревья, кусты и другие растения, были устроены мягкие и чистые лужайки и посыпанные гравием извивающиеся прогулочные дорожки, 3) *rustic style* с хижинами, фермами и пр. Все эти три типа садов были в контрасте со

<sup>33</sup> Ibid., p. 18.

<sup>34</sup> Ibid., p. 100.





*Democritus Abderites.*

Виньетка с титульного листа книги Burton «Anatomy of Melancholy», 1628 г.  
Демокрит отворачивается от регулярного (голландского) сада.

стилем геометрических садов, которые находили себе оправдание в противопоставлении беспорядку окружающей местности. Однако «просвещенный ум», считал Лаудон, должен находить удовольствие в каждом из садовых стилей.

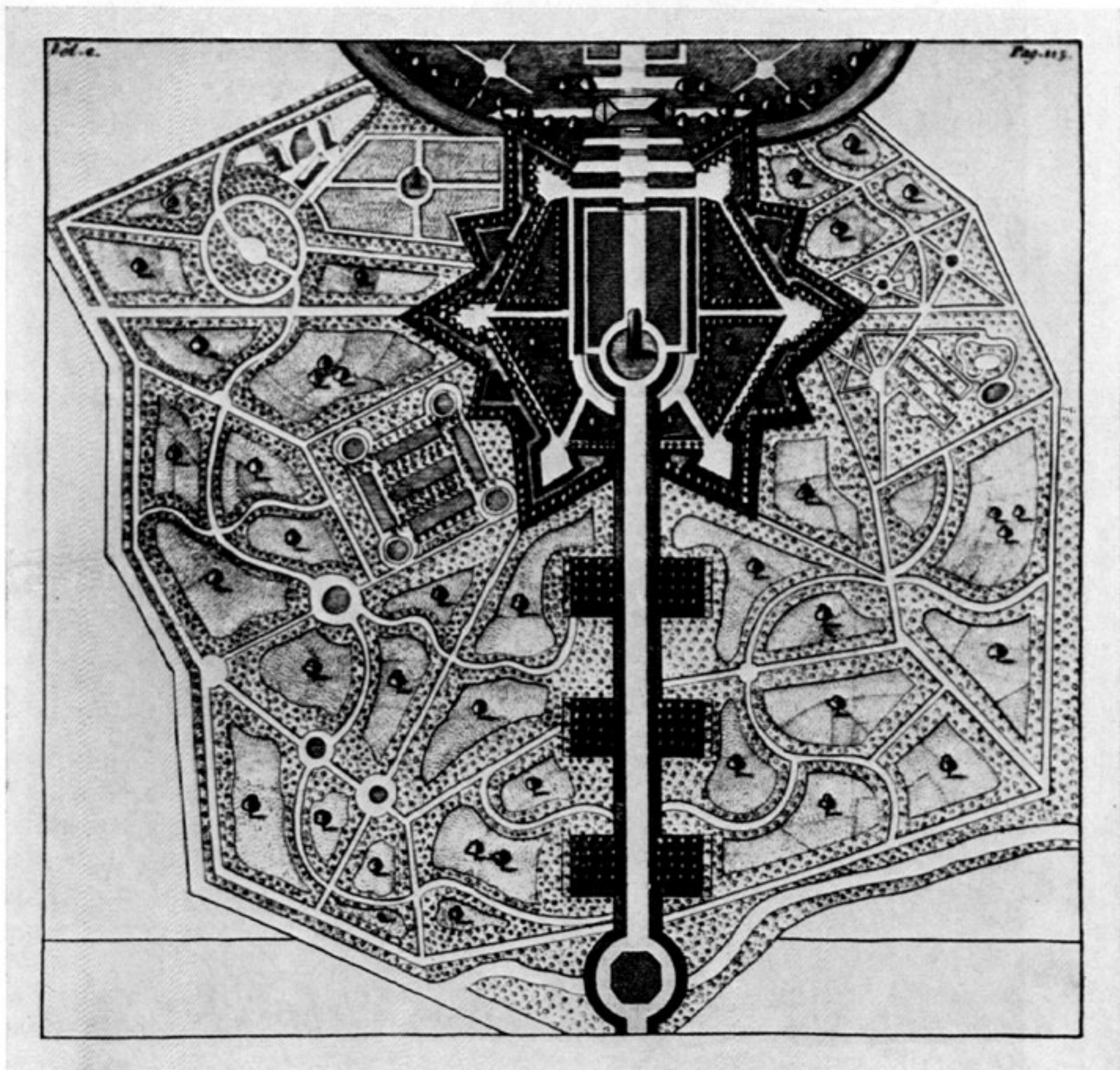
Для небольших усадеб он рекомендовал второй из предлагаемых им типов — *gardenesque*.

\* \* \*

Постепенно в пейзажных садах выкристаллизовалась эстетика Рококо, а затем Романтизма. Отдельные романтические элементы в пейзажных парках появились гораздо раньше самого Романтизма в литературе и



Гравюра Сальватора Розы «Демокрит размышляет», 1662 г.

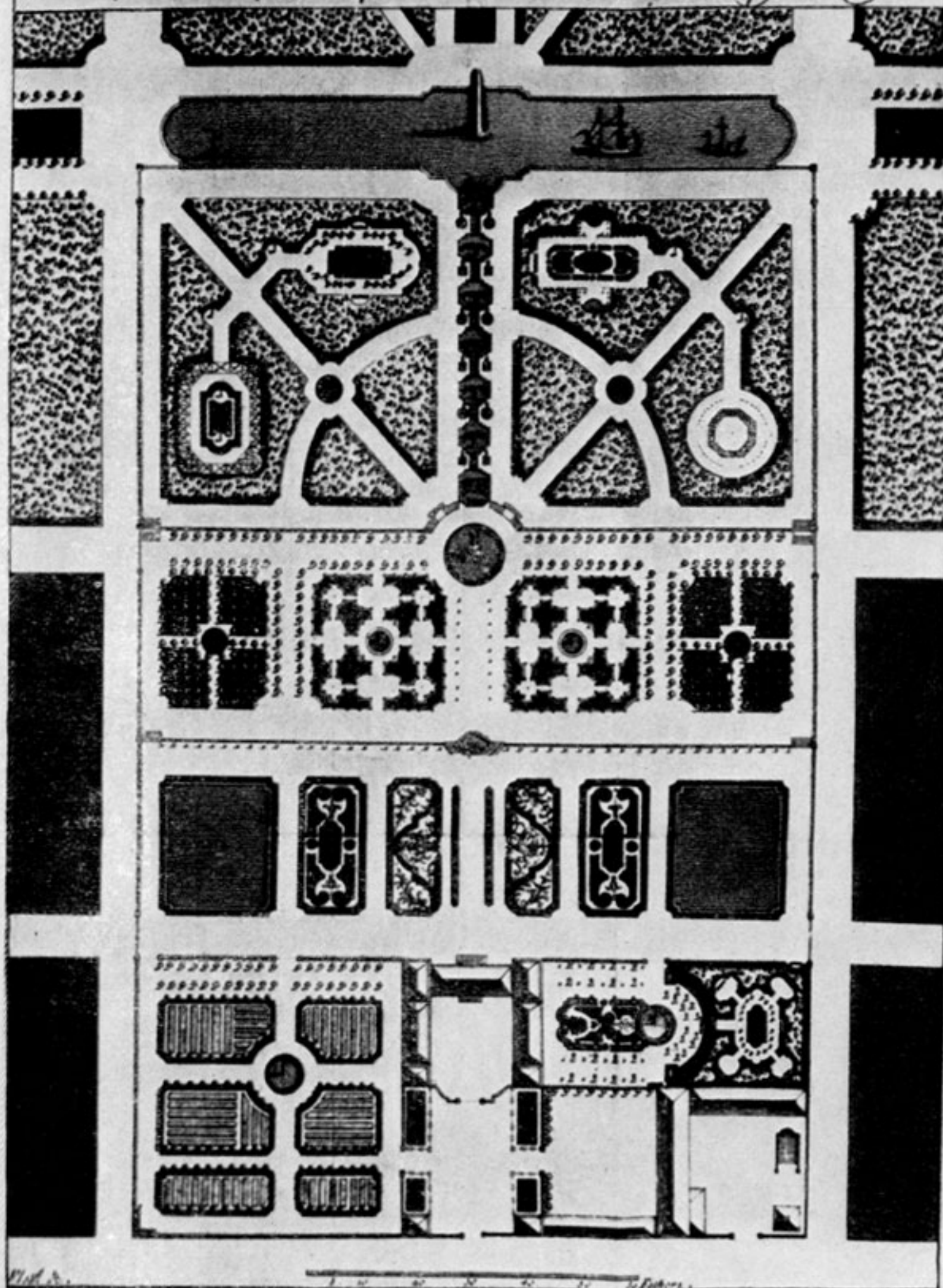


План сада, соединяющего регулярность с живописностью. Switzer «Iconographia Rustica», London, 1718.

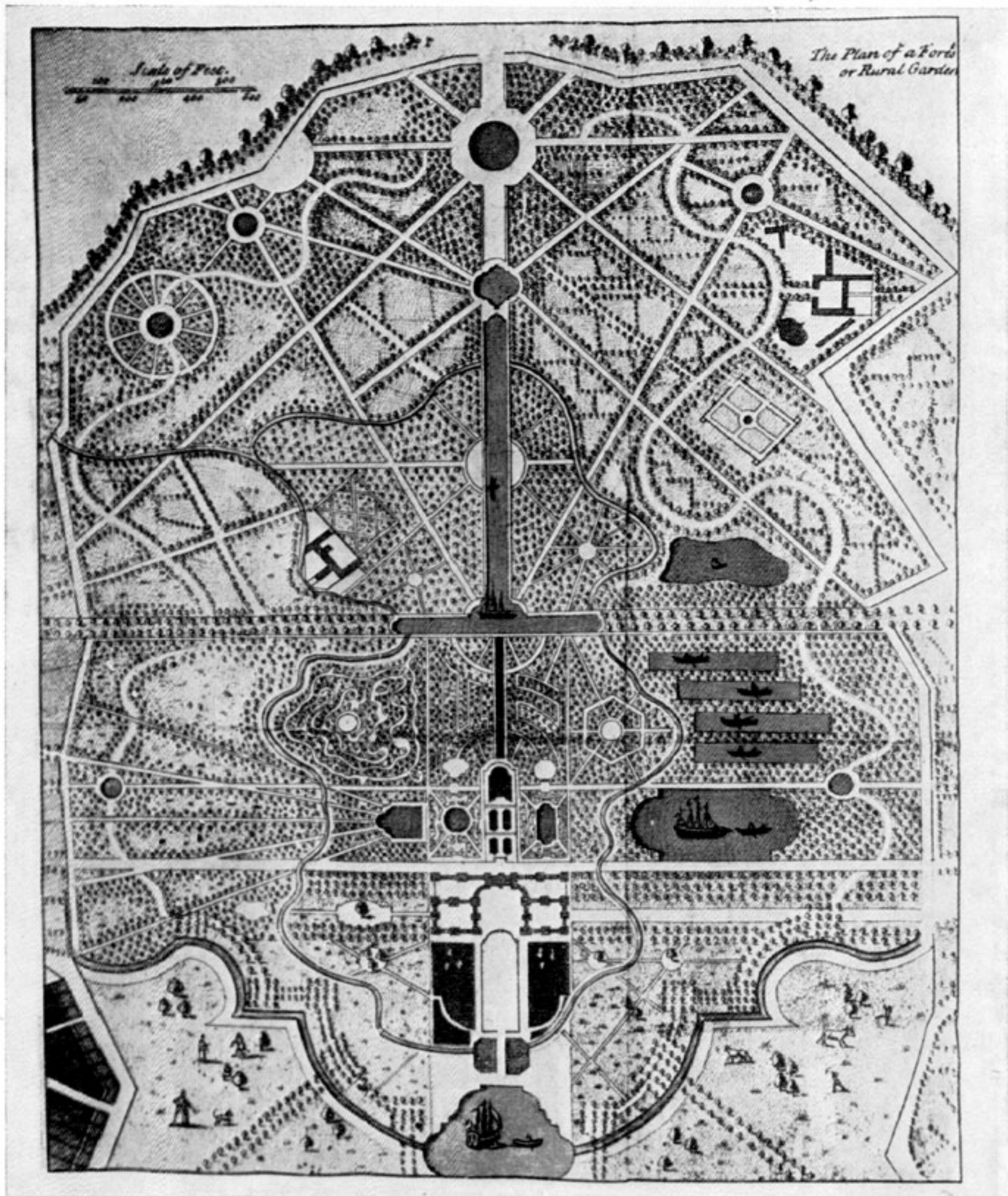
только впоследствии получали свое осмысление в духе эстетики Романтизма.

В Россию идеи пейзажных садов проникли прежде всего с английскими руководствами Джона Лаудона. По-русски же идеи садово-паркового стиля в стиле «питореск», как он первоначально назывался в России, впервые были изложены в книге «Опыт о расположении садов. Переведено с аглинского языка», изданной в Петербурге в Шляхетском корпусе в 1778 г. Автор этой переведенной с английского небольшой

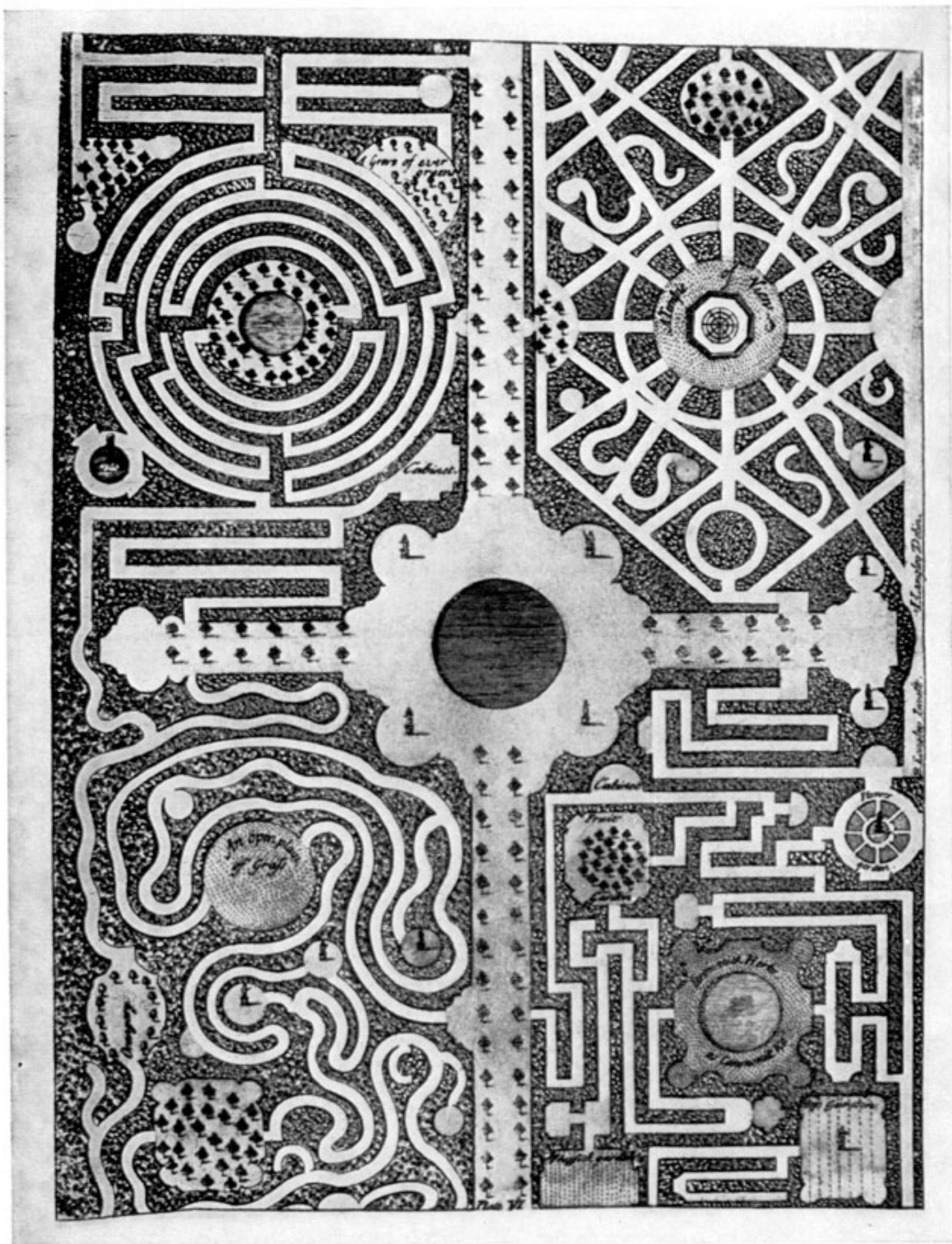
*The general Disposition of a Garden where a Slope is in Front of a Building.*



План сада, имеющего уже черты живописности. Из английского издания перевода книги Dezallier d'Argenville, 1712.



План «леса» или «деревенского сада» из книги Switzer «Iconographia Rustica», London, 1718.



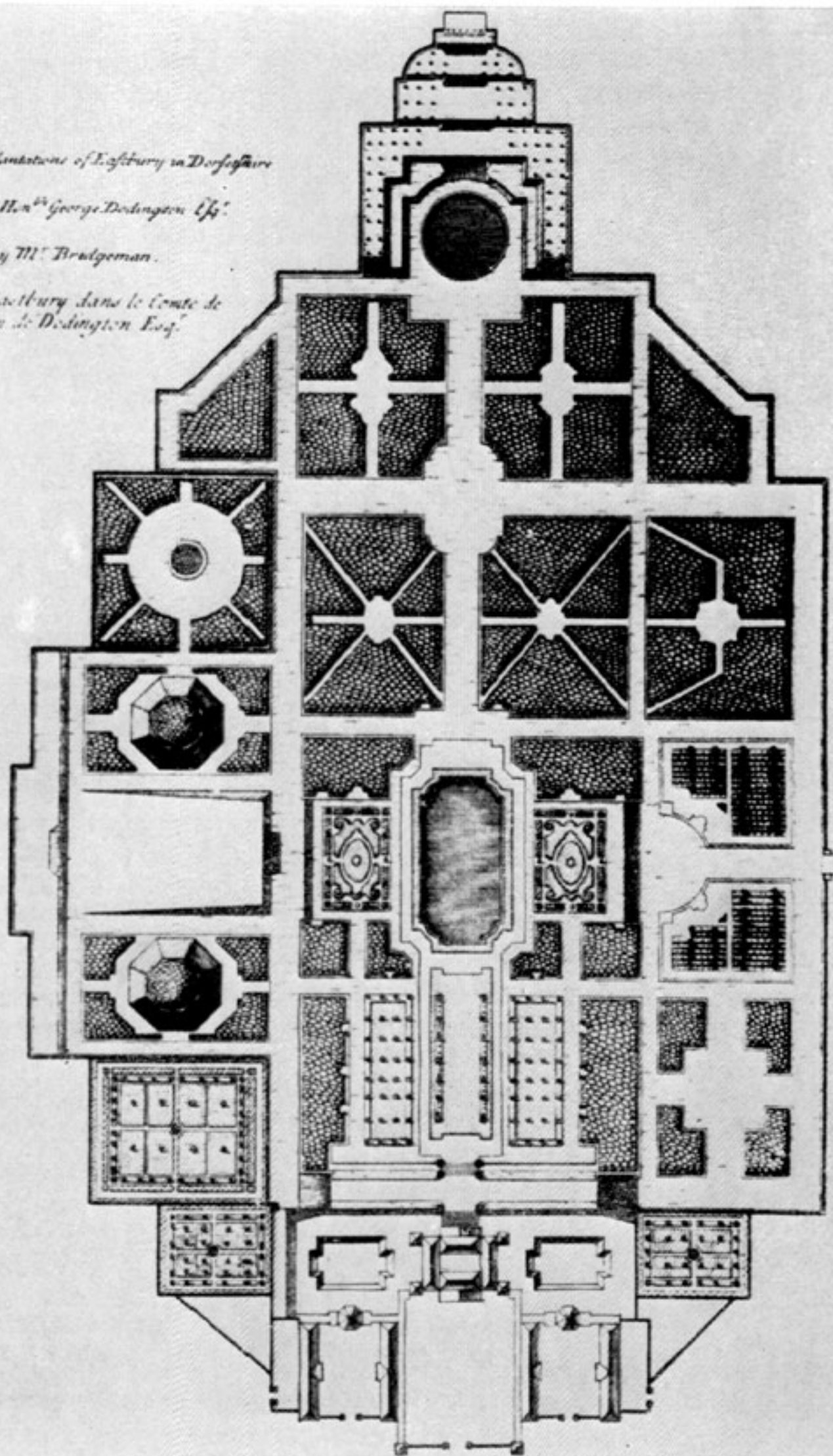
План сада, соединяющего пейзажность с регулярностью, из книги Batty Langley «New Principles of Gardening, or the laying out and planting of parterres» (London, 1728).

*Plan of the garden and Plantations of Eastbury in Dorsetshire*

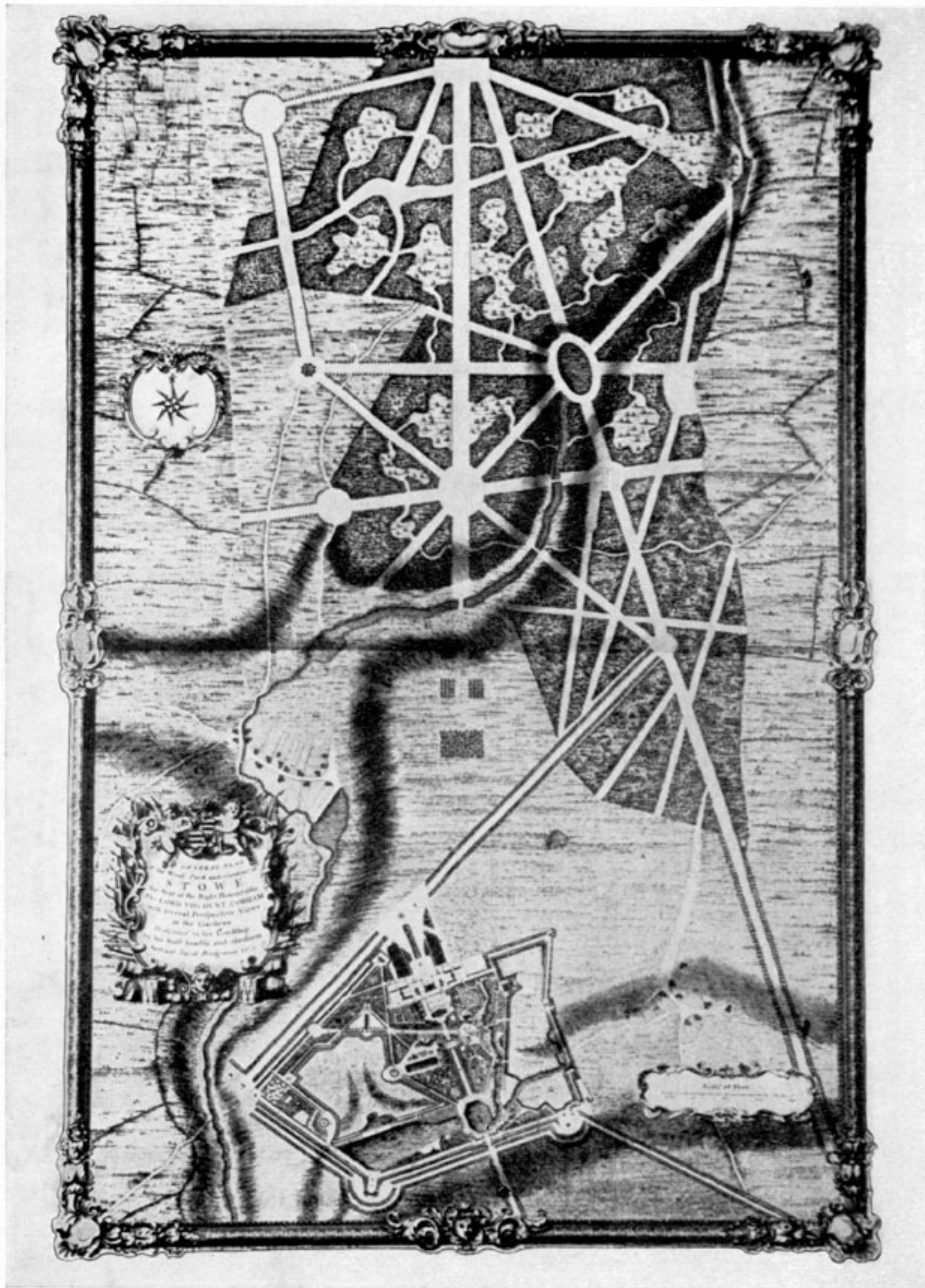
*the Seat of the Right Hon<sup>ble</sup> George Dodington Esq<sup>r</sup>.*

*Designed by M<sup>r</sup>. Brudgeman.*

*Des Jardins &c. de Eastbury dans le Comté de  
Dorset. M<sup>onsieur</sup> de Dodington Esq<sup>r</sup>.*

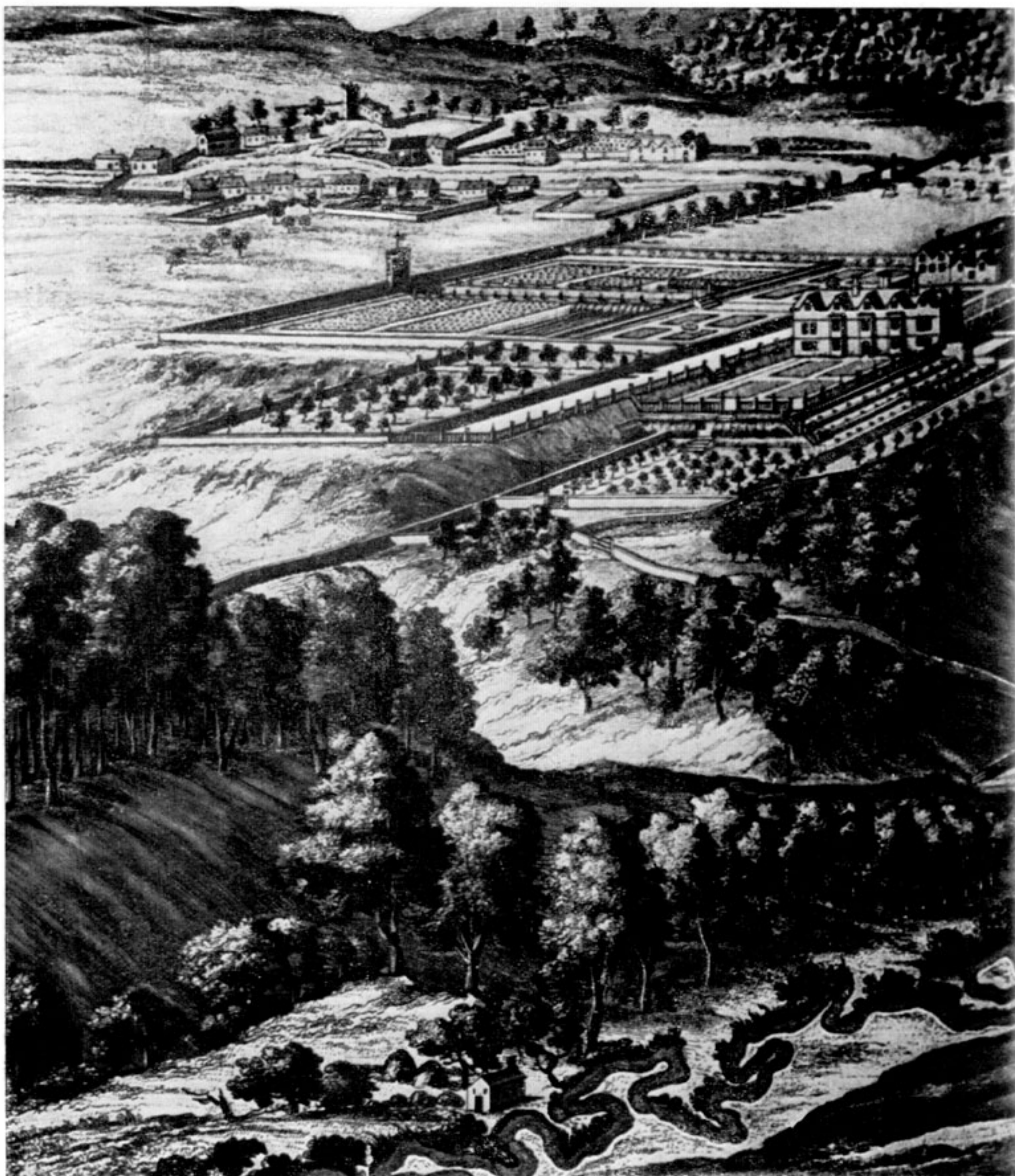


План сада в Дорсете с отступлениями от симметрии из кн. Colin Campbell  
«Vitruvius Britannicus».

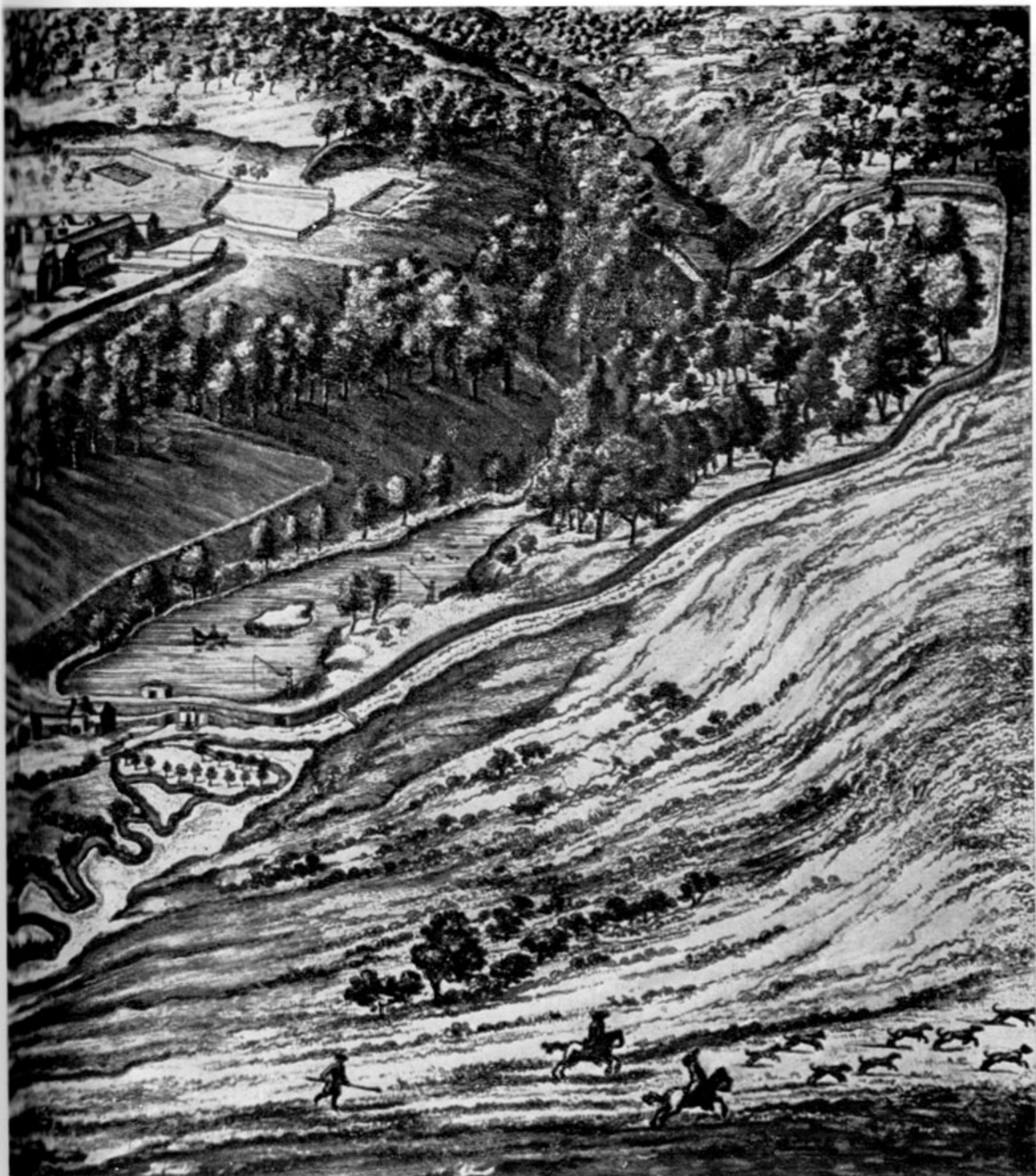


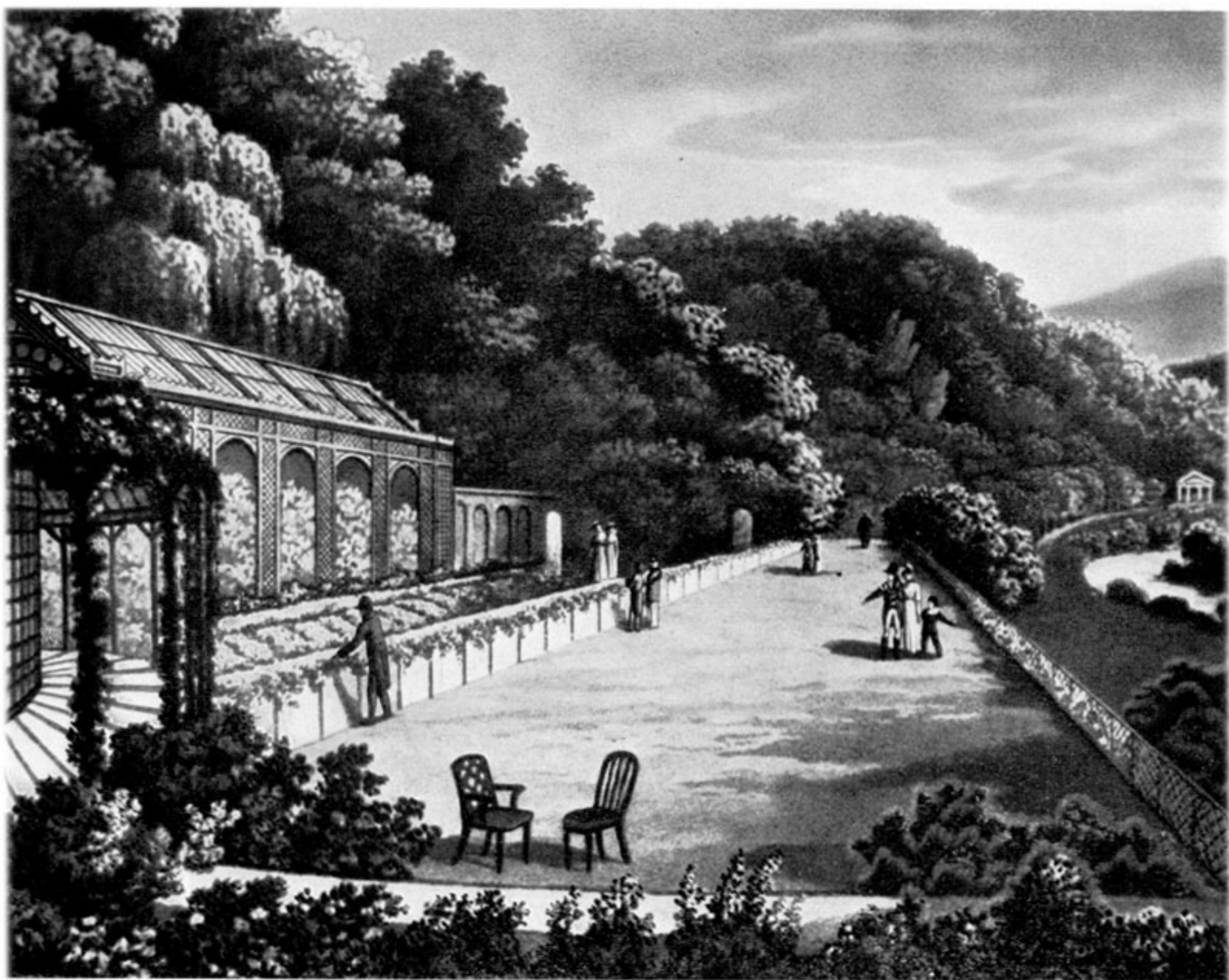
План сада в Стоуве, соединяющего некоторую регулярность с пейзажностью, садовода Бриджмена.





Поместье Уильяма Санди в Майсердене, с петляющей речкой, из книги Leonard Knyff «Britannia illustrata», 1707.

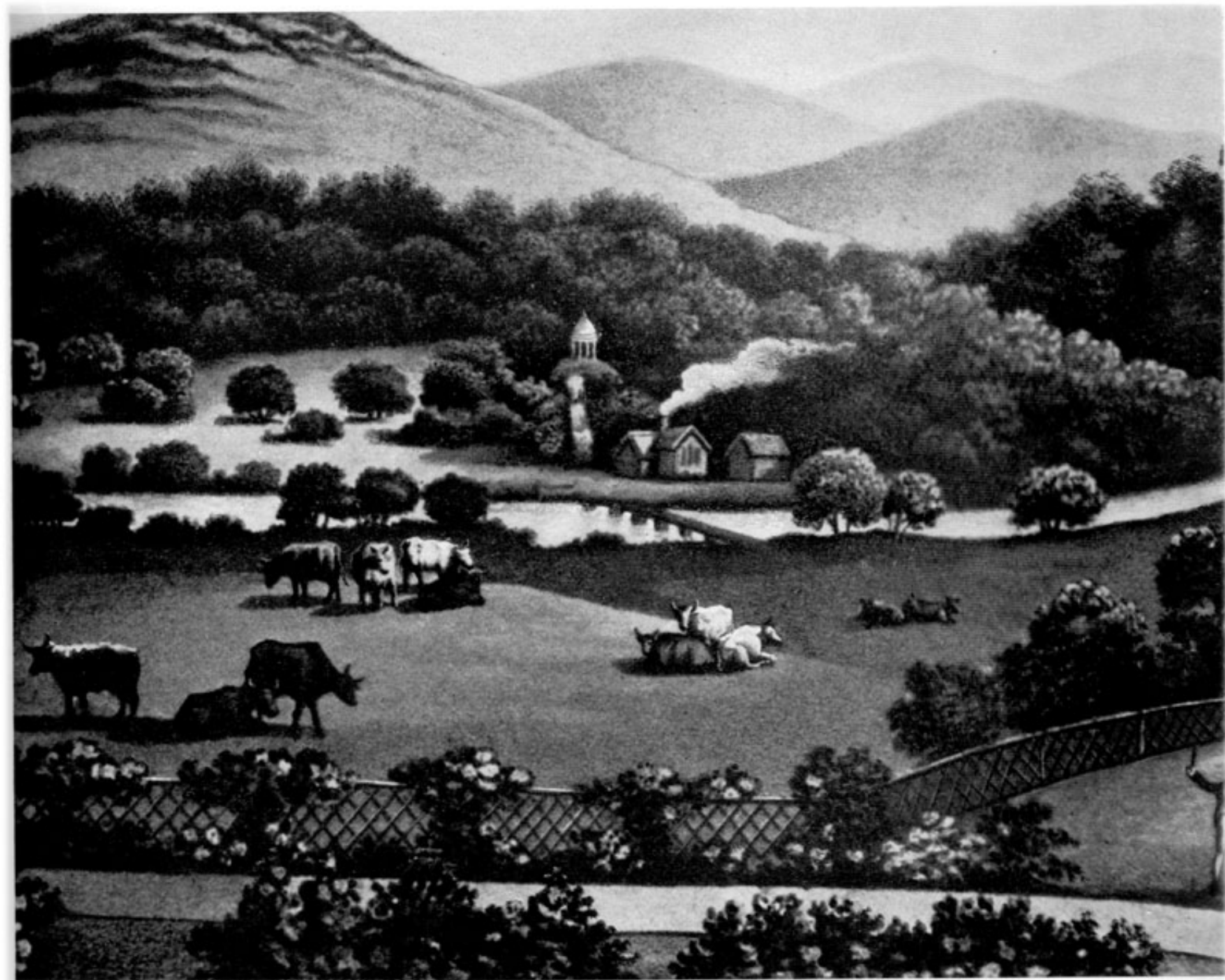




Поместье Эндсли (Endsleigh) в Тамаре планировки Хамфри Рептона.

книги обращает внимание на происхождение пейзажного стиля. С одной стороны, он указывает на сады китайские, на которые обратил внимание поэт Шенстон, а с другой — на собственные английские корни в английской поэзии, наконец, ссылается и на «пуссиновы ландшафты» (пейзажи Пуссена), т. е. подчеркивает органичность и издавность пейзажного стиля.

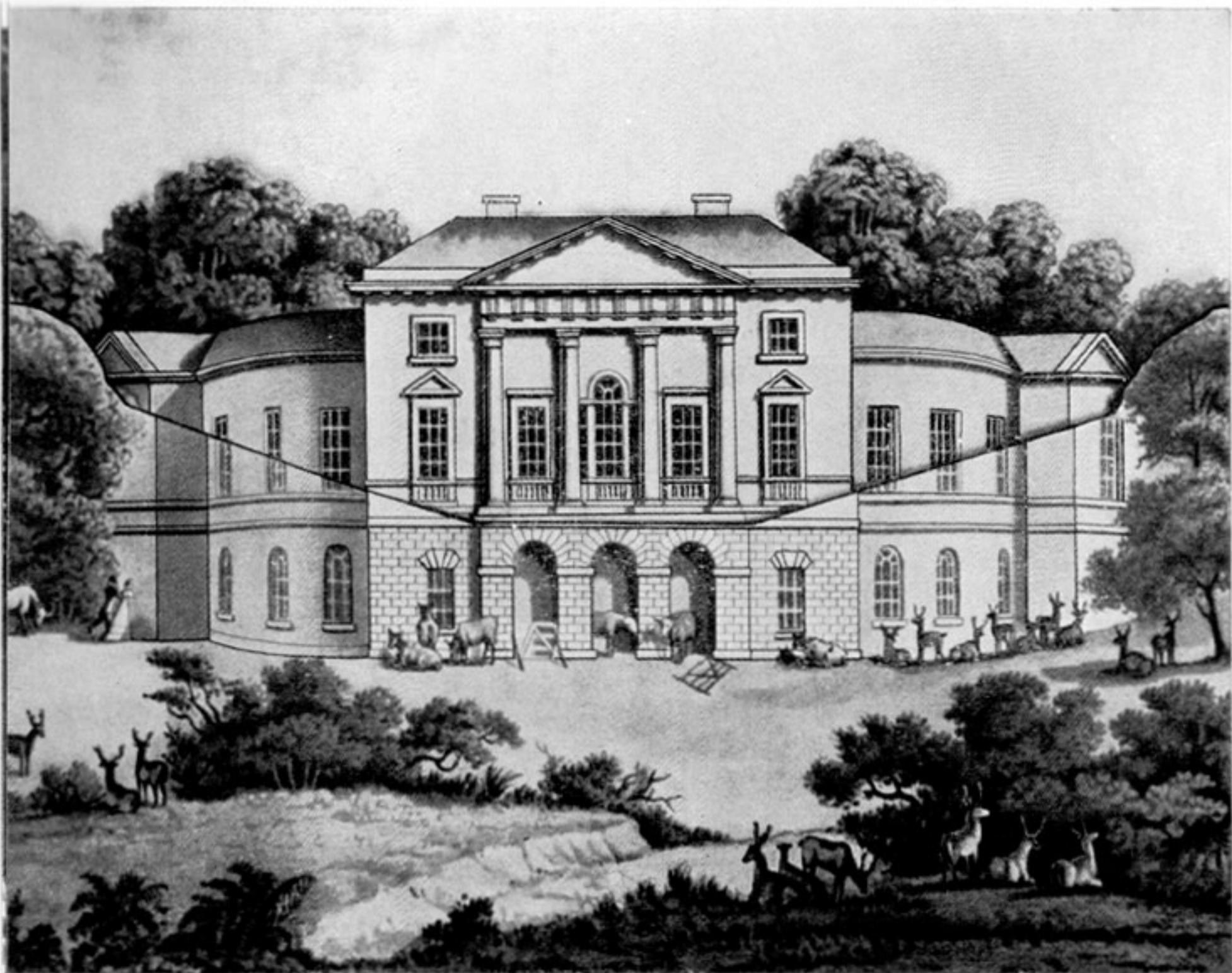
Между прочим, автор приводит следующее неплохое описание пейзажного парка: «Противуположение часто открывает красоты, которые бы, судя по положению места, не можно было себе представить.



Употребление онаго способнее всего во внутреннем расположении роцей, разные повороты дорог, закрытие и отверстие кустов, вид высоких больших деревьев, и внезапной переход от одного степени тени к другому могут впечатлеть в воображении величайшие идеи. Одно место в „Возвращенном раю“ изъяснит мою мысль». <sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Опыт о расположении садов. СПб., 1778, с. 24. Все особенности языка перевода сохраняю.

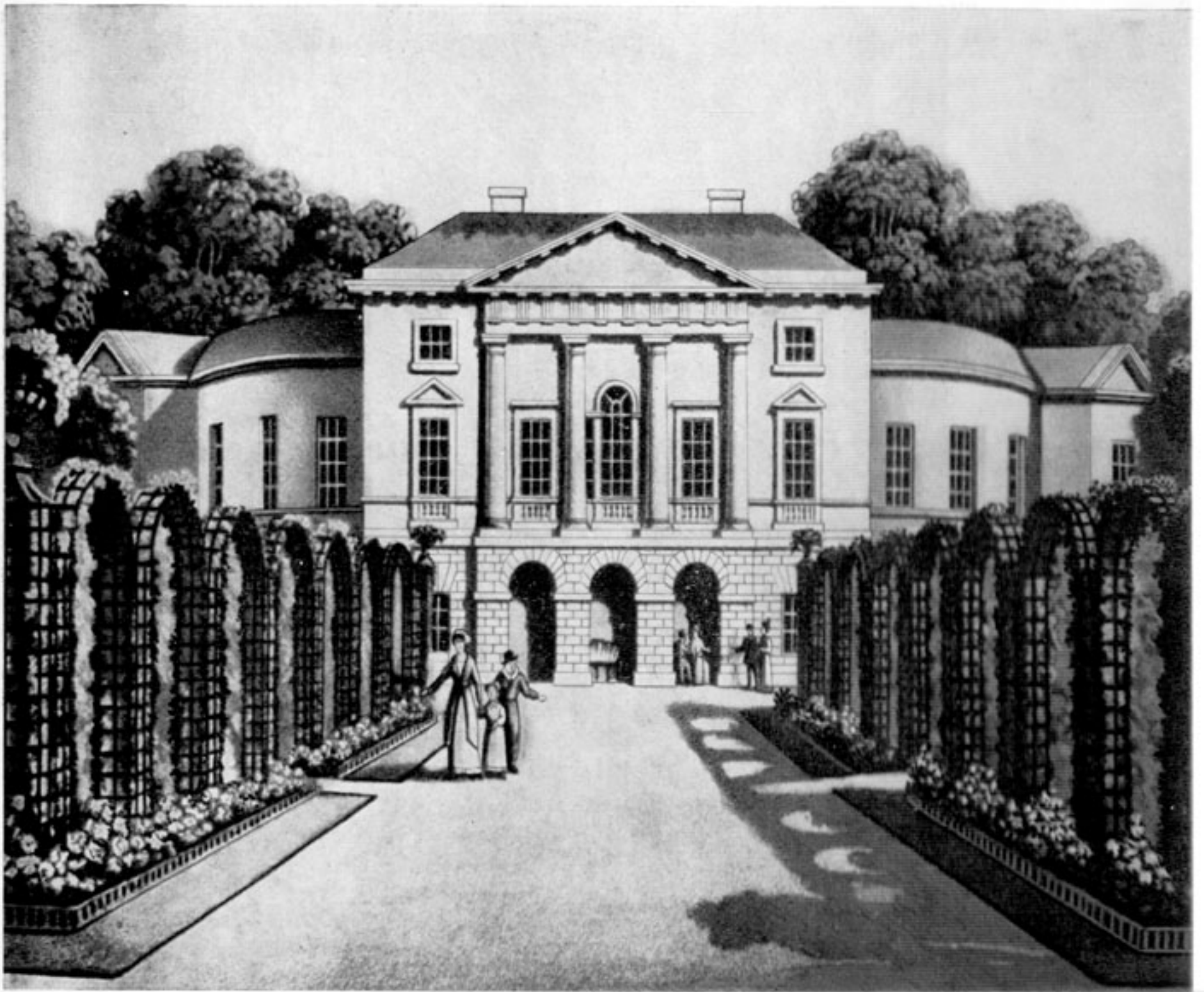


Новый живописный способ проектирования садов, изобретенный Хамфри Рептоном: путем изображений, накладываемых клапанами на натуральное изображение. Сад в том виде, в каком он существует. Акварель из «Красных книг» Х. Рептона.

Приведа английский текст из второй книги «Возвращенного рая» Мильтона, автор русского перевода дает следующий его текст:

Один зеленый лес представился в дали  
Где раздалось приятно пенье птиц;  
Туда направил путь, хотя укрыться там  
И в полдень взять покой; он скоро в тень вошел  
В высокий свод дерев, в дороги темные  
Сквозь кои вид лесной вдруг очи ударял,  
Казалось, рукой содеянный природы;  
(Натура подала искусству наставленья)  
Но суеверный глаз жилищем почитал  
Лесных богов и нимф.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Там же, с. 25.

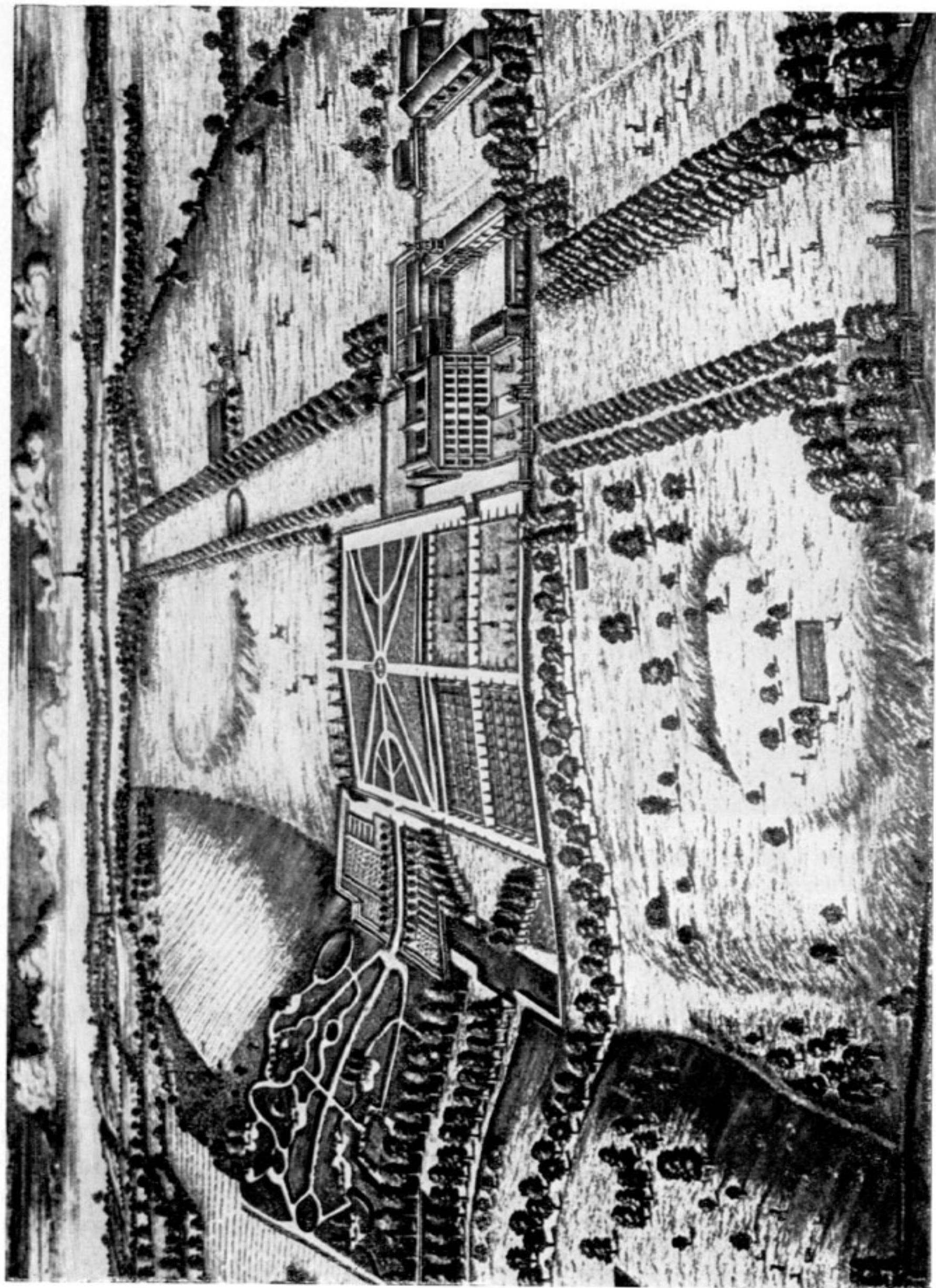


Тот же дом в новом садовом окружении. Акварель из «Красных книг» Х. Рептона.

Автор «Опыта о расположении садов» пишет: «Некоторой степени дикости в садах имеет противное действие симметрии строения, и большая часть здания от того лутчей вид имеют».<sup>37</sup> Иными словами: контраст симметрии здания и нерегулярности окружающего сада — явление эстетически приветствуемое.

Извивы аллей не должны быть слишком крутыми и мелкими. Английский автор переведенного на русский язык руководства по устройству пейзажных садов пишет: «Чужестранный человек (речь идет об Англии, — Д. Л.), судя по большей части наших садов, может вообразить себе, что они для лилипуцких жителей сделаны. Тень, пруды, острова имеют ли какую-нибудь пропорцию с людьми? кривые их дороги ни на

<sup>37</sup> Там же, с. 31.



Поместье Хашмелз в Хертфордшире. Гравюра Яна Кина, около 1720 г.

что иное походи, как на следы шетающегося пьяного человека; однако господа их думают, что они совершенные образцы китайских садов...».<sup>38</sup>

«Школа садовничества состоит в любимых местах натуры», — пишет автор «Опыта о расположении садов».<sup>39</sup> В другом месте он отмечает: «Однако я не советую и ему рабским образом подражать».<sup>40</sup>

Этими наставлениями в значительной мере открылся путь для приобретения русскими пейзажными садами своего собственного колорита: отсюда мягкость русского пейзажного сада и его соответствие окружающей русской природе.

\* \* \*

(Философия пейзажных парков не была одинакова на всем протяжении их активного существования. Вступив в Англии в силу сперва в виде философии свободы, философии вигов, она затем стала приобретать все новые и новые оттенки.) Не прошла мимо пейзажных парков идеология Рококо, внеся в пейзажные парки сильную струю идиллического «пейзанства», игры и сельскую простоту и бедность и покрыв парки молочнями, фермами, коттеджами и т. д. Не прошли даром для английских пейзажных парков похвалы им Ж.-Ж. Руссо, расточаемые им в «Новой Элоизе». Наконец, (полного своего расцвета пейзажные сады достигли в Романтизме.)

\* \* \*

В начале книги мною было указано, что границы великих стилей в садовом искусстве размыты. Они размыты прежде всего потому, что многие растения и деревья растут медленно, что садоводы обычно связаны с традиционным местом, где полагалось быть саду, и поэтому чаще вынуждены перестраивать старые сады, сохраняя частично старое, чем устраивать сад целиком заново, и наконец, потому, что сады складываются из ограниченного количества элементов, которые в разных стилях «читаются» неодинаково.

Говоря о пейзажных садах, мы должны отметить особенную трудность определить основные стили именно в них. Пейзажные сады начинают свое развитие с элементов природной, естественной неупорядоченности на окраинах садов Ренессанса и Барокко. Стилистическая их организация начинается постепенно. Идеология сказывается в них раньше, чем какой-либо определенный стиль: идеология вигов и преклонение перед природой в ее свободных формах.

В дальнейшем мы увидим проникновение в пейзажные элементы сада стиля Рококо, хотя заранее должны оговорить, что ни сам стиль

<sup>38</sup> Там же, с. 35—36.

<sup>39</sup> Там же, с. 37.

<sup>40</sup> Там же.



Рококо, ни его отражение в садовом искусстве не отличаются той четкостью, которой обладали в садах стили Ренессанса и Барокко. Более или менее определенные формы приобретает в пейзажных садах лишь Романтизм. Романтизм оказывается именно тем великим стилем, который больше всего кристаллизовал в себе и выразил принципы пейзажности.

Многое из того, что наметилось в Рококо, получило законченность именно в Романтизме. Поэтому не могут быть намечены четкие границы между Рококо и Романтизмом. Причина этой нечеткости и в самом характере стиля Рококо, но не Романтизма. Элементы Романтизма, зарождающиеся в Рококо, постепенно стилистически преобразуют Рококо. Элементы Рококо в Романтизме очень быстро приобретают черты, типичные для Романтизма, органически в него входят и очень быстро сливаются со структурой Романтизма в садовом искусстве. Это будет ясно из дальнейшего.

СЛЕДЫ РОКОКО

## САДЫ РОКОКО

Итак, пейзажные сады конца XVII и начала XVIII в. хотя и обладали уже своей философией, не могут еще быть отнесены к определенному стилю. Элементы пейзажности в садовом искусстве стали впервые организовываться в определенный стиль в эпоху Рококо. Эпоха Рококо была очень кратковременной, и, по существу, стиль Рококо был только разновидностью великого стиля Барокко. Однако в садовом искусстве стиль Рококо сыграл значительную историческую роль, явившись непосредственным предшественником стиля Романтизма и как бы связующим элементом между регулярными садами Барокко и садами Романтизма.

В садах Рококо сохраняются элементы регулярности и уже явственно образуются «предчувствия» романтической иррегулярности.

Одним из самых характерных памятников стиля Рококо был замок и сад в Сансуси под Берлином первой половины XVIII в. Уже само название Sanssouci (беззаботность) показывает, что дворец и сад предназначались для частной жизни и отдыха и противопоставлялись парадности и «столичности» Классицизма Версаля. Характерно, что архитектурные идеи и садовые идеи давал своему архитектору сам Фридрих Великий. Архитектор Кнобельсдорфф (1699—1753) был исполнителем идей Фридриха.<sup>41a</sup> Характерна для Рококо Сансуси была связь архитектуры и сада — большие окна во дворце, золоченые фигуры на фасаде, просвечивающие через зелень, двери, широко раскрывающиеся в сад, обилие оранжерей, обращение к китайщине, культу Бахуса в росписях

<sup>41a</sup> См.: *H. J. Giersberg. An Architectural Partnership. Frederick the Great and Georg W. von Knobelsdorff at Schloss Sanssouci. — The Connoisseur, May 1977, p. 4—15.*

помещений дворца и соответствующая трапезка виноградников в саду и т. д.

В истории садово-паркового искусства стиль Рококо не оставил по себе тех определенных и ясных черт, которые были характерны для Ренессанса, Барокко и французского Классицизма. Это и понятно. Рококо как стилистическая формация не равноправен великим стилям и может даже рассматриваться в известной мере как поздняя стадия Барокко — стадия его усложнения и, условно говоря, «деградации», в которой большое идейное содержание стиля Барокко было сведено к довольно мелким задачам. Ирония превратилась в шутку, орнамент измельчал, развлекательность стала приятностью, интерес к природе приобрел пасторальный характер и т. д. Однако есть одна область, в которой сады Рококо сыграли исключительную роль и которую никак нельзя сбрасывать со счетов в истории садово-паркового искусства, — это область развития в садах пейзажности.

Сады Рококо мы узнаем главным образом по принадлежности их создателей в каких-то других искусствах к уже упомянутому стилю Рококо — в архитектуре (если бы Старый сад в Царском Селе действительно целиком принадлежал Б. Растрелли, мы должны были бы рассматривать его как сад Рококо), в поэзии и в живописи.

Т. Б. Дубяго так характеризует планировочные приемы Б. Растрелли, не связывая их, впрочем, со стилем Рококо, который доминировал во всех растреллиевских произведениях — архитектурных, прикладного искусства и, разумеется, садовых: «Каналы (связывавшие в петровское время дворцы с морем или реками, — Д. Л.) утратили утилитарное назначение и превратились преимущественно в декоративный элемент. Для ранних работ Растрелли характерны каналы, ограждающие с трех сторон парадную площадь перед дворцом. Такой прием применен, в частности, в Анненгофе. Детали садовых композиций также постепенно усложнялись. Оформление террас, боскетов, партеров приобрело беспокойные контуры. Сложнее становился самый рисунок партеров, оформление бассейнов и фонтанов. Небольшие углубления для скамеек в зеленых стенах боскетов стали увеличиваться, образуя глубокие зеленые карманы. Этот прием особенно характерен для творчества Растрелли. В проектах 50-х годов прямая линия стала все больше исчезать из рисунка отдельных деталей садов. Криволинейность очертаний доходила в некоторых случаях до крайности (французские проекты XVIII в.)».<sup>416</sup>

Отмеченные Т. Б. Дубяго особенности характерны для садов Рококо с их стремлением создавать уютные уголки уединения для буколических удовольствий. Не отмечена Т. Б. Дубяго только еще очень важная особенность садов Рококо: большие деревья оставались нестриженными, а «дикие рощи» в отдаленных частях сада, которые как некие «заповед-

<sup>416</sup> Т. Б. Дубяго. Русские регулярные сады и парки. Л., 1963, с. 38.

ные участки» существовали всегда и были характерны, в частности, для петровского времени, как бы придвинулись к центру, к дворцу, хотя и продолжали сохранять дистанцию.

Значительную роль в садах Рококо играли лабиринты, имевшие на этот раз не столько символическое, сколько эстетическое значение. Лабиринт по своим формам близко стоял к орнаменту Рококо, а кроме того, мог служить для веселых игр, нечаянных встреч, предлогом для любовного уединения и т. д. Большой лабиринт был построен в Третьем Летнем саду Растрелли в Петербурге.

Существуют два поэта, которые имели большее или меньшее отношение к садовому искусству Рококо, — это уже упоминавшиеся выше Дж. Томсон и Александр Поп. Нас будет интересовать по преимуществу последний. А. Поп создал собственный сад в Твикенхеме недалеко от Лондона, и этот сад оказал революционизирующее воздействие на садовое искусство в Англии.

А. Поп был близок и к архитекторам, и к садоводам, в частности к одному из главных представителей пейзажного стиля в садоводстве — Вильяму Кенту. Содружество художника и писателя в лице Кента и Попа создало исключительные в своем роде ландшафтные сады. Хоть и небольшой, сад Попа в Твикенхеме заключал в себе много оригинальных элементов, не был похож на многие другие и создал вкус, который ни школа Брауна, ни другие школы пейзажных садов не смогли целиком вытеснить. «Превосходное равновесие, в котором Искусство достойно одевало Природу, не могло быть обнаружено ни в голых газонах Брауна, ни в перенасыщенных одеждами готики других пейзажных садах. И никогда снова не получало искусство ландшафтных парков такой поддержки в рисунках и словах, как от пера Александра Попа».<sup>42</sup>

А. Поп был чрезвычайно увлечен садовым искусством и писал даже в 1724 г., что «садоводство ближе... к божественному творчеству, чем поэзия», имея, очевидно, в виду создание Богом рая на земле.

Чувство пейзажа отчетливо сказывается в поэзии А. Попа — в его четырех пасторалях, посвященных четырем временам года, в переводе «Илиады», где о природе говорится в его примечаниях, в его письмах,<sup>43</sup> где также встречаются описания садовых ландшафтов в терминах живописи. Те же словесные ландшафтные зарисовки имеются и в письмах к нему самому.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Утверждение это содержится в заключении второй главы уже цитированной нами (см. выше, стр. 146, сноска 9) книги Эдварда Малинга «Английское ландшафтное искусство и литература». Эта вторая глава посвящена Кенту, лорду Берлингтону, А. Попу и его друзьям.

<sup>43</sup> Особенно в письмах к его многолетнему другу Марте Блаунт (Marthe Blount) и в послании к герцогу Берлингтону (1731), который был архитектором-любителем и покровительствовал А. Попу.

<sup>44</sup> *Morris R. Brownell. Alexander Pope and the Arts of Georgian England. Oxford, 1978, p. 85—98.*

Для Рококо в целом характерна склонность к идиллии, к небольшим галантным празднествам (вместо величественных праздников Барокко и Классицизма), буколические настроения, каприз и кокетливость. В идеалах жизни доминируют темы, родственные темам живописи Ватто и Буше. При этом во всех интимных и небольших темах Рококо были очень важные признаки обращения к неупорядоченной природе. В Рококо вступает в силу любовь к меланхолии на фоне природы и к сельской жизни, ставшие типичными для последующего Романтизма.

В поэзии элементы Рококо дают себя знать во «Временах года» Джемса Томсона и в «Виндзорском лесе» Александра Попа. С поэзией Рококо сближают А. Попа и его «Пасторали», посвященные четырем временам года.

Александр Поп в своих стихах и в письмах к лорду Берлингтону был первым проповедником обращения к природе, а его сад в Твикенхеме — связующим звеном между регулярными садами в их голландском (барочном) типе и садами иррегулярными, поэтическими, живописными — через стиль садовый Рококо, в значительной мере созданный им самим.

Отметим все же, что по вопросу о том, к какому стилю принадлежит сад, разбитый А. Попом в Твикенхеме, ведутся споры. Одни усматривают в нем вообще первый сад пейзажного типа. Из наиболее авторитетных английских искусствоведов последнего времени к ним принадлежит Николас Певзнер.<sup>45</sup> Другие более конкретно относили его к определенным стилям — Барокко, Рококо, Классицизму, Романтизму или просто считали эклектикой.<sup>46</sup>

Николас Певзнер говорит о саде Твикенхеме и как о переходе к пейзажным паркам, и как о произведении Рококо. Он пишет: «Мы бы сейчас, возможно, причислили его (сад в Твикенхеме, — Д. Л.) к Рококо больше, чем к какому-либо другому стилю, с его извивающимися дорожками, его крошечными холмиками, раковинами и минералами и его эффектами разнообразия на небольшом пространстве».<sup>47</sup>

Есть точка зрения, которая усматривает в высказываниях А. Попа о садах и пейзажах и в его собственной садовой практике противоре-

<sup>45</sup> См. его книгу: *Nikolaus Pevsner. The Englishness of English Art.* London, 1956.

<sup>46</sup> Подробнее см.: *Morris R. Brownell. Alexander Pope and the Arts of Georgian England*, p. 118 и след. Моррис Браунелл специально изучает «virtuososity» и вкус Попа во всех искусствах. Его книга делится на четыре части: I. Painting, II. Landscape Gardening, III. Architecture и IV. Sculpture. Из них III и IV части — наиболее пространны и обстоятельны. Отмечается влияние Попа на садоводство и строительство больших домов и малых. М. Браунелл считает, что Поп был инициатором стиля «Picturesque» в садоводстве и изобретателем самого термина «picturesque», взятого с французского. На самом же деле термин «picturesque» употреблялся в Англии уже в самом начале XVIII в. В произведениях А. Попа он видит переход от классического к романтическому взгляду на природу, но менее революционный, чем обычно считается.

<sup>47</sup> *N. Pevsner. The Genesis of the Picturesque*, p. 144.

чие.<sup>48</sup> Мне лично кажется наиболее убедительной точка зрения Морриса Браунелла, что этого противоречия нет. В самом деле, А. Поп считал первым принципом садового искусства контрастность и разнообразие. В Твикенхеме есть самые различные элементы садовых устройств, часть из которых использовалась и ранее в различных стилях регулярных садов: осьмиугольники, партеры, цветы, прямые и правильные дорожки попеременно с самыми различными «неправильностями». В целом Поп подчинил все старые элементы новому принципу. Ближе всего его сад, как мне представляется, к садам Рококо, которые несомненно предшествовали романтическим и являлись в известной мере первой формой стилистического упорядочивания пейзажных парков, «стихийно» существовавших и ранее.

Противоречие есть в другом: между поэзией Попа и его садовой практикой. В Англии принято Попа как поэта считать классицистом. Но здесь мы сталкиваемся с другим важным вопросом: как соотносятся между собой стили в различных искусствах. Напомню, например, что пейзажные сады очень часто (и в известной мере закономерно) имели архитектурные постройки в Англии в стиле Палладио (ср. архитектуру Адамса), а в России в стиле екатерининского Классицизма. По-видимому, и Классицизм и принципы пейзажности в садовом искусстве оба имели общую философскую основу: культ естественности и природы, находивший себе опору в культе Античности и античной архитектуры. В какой-то мере именно на этой основе Классицизм в поэзии мог сочетаться у А. Попа с принципами пейзажности в его садовой практике.

Поп стремился умножить элементы пейзажной декоративности, и нет ничего противоречащего его общей концепции в том, что он брал элементы из предшествующих стилей регулярного садоводства.

В духе Рококо было ставить в саду небольшие классические постройки (например, небольшие храмы), полускрытые «нерегулярной», свободно растущей зеленью, как это А. Поп и осуществил в Твикенхеме.<sup>49</sup>

Отметим, забегаая несколько вперед, что элементы стиля Рококо имеются и в Павловском парке, где разнообразие также достигалось созданием различных уголков регулярности («12 дорожек», «круги» и пр.) и элементами типичной для Рококо «пасторальности» — в садовых постройках («Храм дружбы», Молочня, Коттедж и пр.) и в «садовом быте».<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Г. Кларк (H. F. Clarke) отрицает, например, то, что сад в Твикенхеме может быть вообще отнесен к пейзажным садам: *H. F. Clarke. Eighteenth-Century Elisium. The Role of «Association» in the Landscape Movement.* — *The Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 1943, N 6, p. 168 (цит. по кн.: *Morris R. Brownell. Alexander Pope and the Arts of Georgian England*, p. 119).

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 116—117.

<sup>50</sup> Вводимое мною понятие «садового быта» (см. выше главу «Сады Классицизма») очень важно. Как уже говорилось выше, сад неразрывно связан с тем, для

Принцип разнообразия и разнообразия чувственного восприятия — зрительного, вкусового, обонятельного и слухового — оставался в пейзажных парках Рококо неизменным, как и в садах предшествующих типов, однако принял формы особого внимания к необычному, ненатуральному. Описывая один из павильонов сада Радзивила в Пулавах, Воейков пишет:

Но здания искусств равно пленяют нас:  
В одном — призвав весну и обманув морозы,  
Смеется ананас, благоухают розы;  
Ряд мраморных столбов украсил их приют,  
И запах изменя, вещает: Флора тут.<sup>51</sup>

Знаменитые строки А. Попа в «Послании к герцогу Берлингтону»:

To build, to plant, whatever you intend.  
To rear the Column, or the Arch to bend,  
To swell the Terras, or to sink the Grot;  
In all, let Nature never be forgot,  
But treat the Goddess like a modest fair,  
Not over-dress, nor leave her wholly bare;  
Let not each beauty ev'rywhere be spy'd,  
Where half the skill is decently to hide.  
He gains all points, who pleasingly confounds,  
Surprizes, varies, and conceals the Bounds.

(«Строить, сажать как вам вздумается, воздвигать колонну или наклонять арку, насыпать террасу или выкапывать грот; во всем пусть не забыта будет Природа, но обходитесь с этой Богиней как со скромной красавицей, не одевайте ее слишком пышно и не оставляйте ее полностью обнаженной; не позволяйте каждой красоте быть обозримой со всех сторон, — там, где часть искусства разумно скрыта, там художник выигрывает во всех отношениях, где он приятно сглаживает, создает неожиданности, разнообразит и скрывает границы»).

Спенс записал разговор с Попом в 1742 г., объясняющий последние строки приведенного стихотворения. «Все правила садоводства, утвер-

---

какого употребления он назначен: для приемов и празднеств, для времяпрепровождения с друзьями, для уединенного отдыха, для прогулок (утренних, полуденных или вечерних), для официальных приемов послов и государственных деятелей или для любовных свиданий и частной жизни. Поскольку устройство садов неразрывно связано с «садовым бытом», при рассмотрении вопроса о возможности восстановления того или иного сада в его «первоначальном виде» его «первоначальный садовый быт» должен учитываться. Если «садовый быт» его первоначального устройства резко расходится с тем его употреблением, для которого сад предназначается в реставрированном виде, — полная его реставрация в первоначальном виде, естественно, невозможна.

<sup>51</sup> Сады, или Искусство украшать сельские виды. Сочинение Делиля. Перевел Александр Воейков. СПб., 1816, с. 14.

ждал А. Поп, сводятся к трем главным: контрасты, устройство неожиданных и сокрытие границ».

Собеседник (поэт Спенс) спросил Попа, не входит ли в главные правила и разнообразие. Поп ответил: «Конечно, одно из главных, но включается в основном в принцип контрастов». И сослался на свое подражание Горацию «*Omne tulit punctum*»:

He gains all points, who pleasingly confounds,  
Surprizes, varies and conceals the Bounds.<sup>52</sup>

(«Тот выигрывает по всем пунктам, кто приятно смешивает, удивляет, разнообразит и скрывает границы»).

Сам Поп считал, что он организует свой сад по пейзажному («*picturesque*») принципу. Об этом он говорил Спенсу, записавшему эту беседу с датой 1739 г.<sup>53</sup> Он объяснил при этом, что в саду будут контрасты света и тени, открытые виды и густые рощи.

Сад А. Попа в Твикенхеме, описанный Спенсом в 1727 г., стал в известной мере образцом для садов пейзажного характера.

В саду Твикенхема мы можем заметить элементы не только пейзажности, но и той огромной роли, которая отводилась в романтических садах воспоминаниям. Центральная садовая постройка А. Попа — его знаменитый грот, выстроенный в виде классической ротонды, ставшей затем излюбленной деталью пейзажных парков вообще, был весь убран подарками на память: камнями и раковинами из разных мест, присланными ему различными людьми, память о которых была ему дорога.

Заключительный диалог в «Эссеях» Джозефа Спенса восьмого «Вечера» начинается с идеализированного описания садов Горация, детали которых могут быть ассоциированы с этим гротом или, как его еще называли, «Раковинным храмом» в саду Твикенхема Попа.

Поп в своем саду в Твикенхеме предполагал поставить статуи Гомера, Вергилия, Марка Аврелия и Цицерона — эмблемы его поэтических интересов. Это согласуется с тем, что статуи античных мудрецов были установлены и в другом саду Рококо — в Старом саду Царскосельского парка в России в Камероновой галерее (о том, что Старый сад принадлежит и стилю Рококо, см. ниже). Пейзажные сады Рококо были освящены античной философией и поэзией, как бы «следующей природе». У Попа стояли скульптуры и «современников» — Исаака Ньютона; в Маленьком доме стоял бюст Драйдена.

Моррис Браунелл пишет, что «правила садоводства Попа не содержат ничего такого, что было бы потом утеряно в теории и практике последующих пейзажных садоводов: в „неожиданностях“ Стефана Свит-

<sup>52</sup> См.: *Morris R. Brownell. Alexander Pope and the Arts of Georgian England*, p. 107—108.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 132—133.



цера (садовых «surprises»), в садовом „разнообразии“ («variety») Батти Лангли, в блестящем применении Чарльзом Бриджменом скрытых оград „ах-ах“ (о них в дальнейшем, — Д. Л.)». <sup>54</sup>

Александр Поп оказал большое влияние на все то, что писалось о садовом искусстве двумя наиболее значительными теоретиками пейзажного садоводства середины XVIII в. — Филиппом Соускотом и поэтом Вильямом Шенстоном, и на двух популяризаторов пейзажного садоводства Джозефа Спенса и Горация Волпола. <sup>55</sup>

Практическое влияние сада Твикенхема в ближайших окрестностях по Темзе было быстрым и очень сильным. <sup>56</sup>

Вообще, несмотря на всю кратковременность своего существования, отдельные детали, изобретенные или открытые в садах Рококо, оказали большое влияние на все последующее искусство, и в частности на садовый Романтизм. К этому мы будем еще неоднократно возвращаться. Сейчас обратим внимание на такую деталь, которая получила большое развитие в Рококо: детали сада сказывались в убранстве комнат, выходявших в сад. Сад отражался в зеркалах, сад повторялся в мотивах орнамента и т. д.

Убранство садовых дворцов Рококо обычно соответствовало саду. Цветами были расписаны плафоны, вышиты обои, каминные экраны. Цветы были на коврах, в деталях решеток и т. д. — при этом подбирались по преимуществу те сорта цветов, которые были видны из окон.

Это можно проиллюстрировать на примерах парка и дворца Павловска, в значительной мере испытавших на себе влияние эстетики Рококо. Особенно интересны в Павловске кресла в библиотеке великой княгини Марии Федоровны (с гобеленами по рисункам Буше) с кашпо, устроенными на их спинках, в которые вставлялись горшки с живыми цветами. Характерен и стол работы Рентгена в будуаре Марии Федоровны в том же Большом Павловском дворце — также с кашпо на уровне столешницы.

Если в эпоху Ренессанса дворец имел своим продолжением сад, дворец как бы «выходил» в сад, то теперь, начиная со времени Рококо, сад стал как бы «входить» во дворец.

Другая характерная черта садового искусства Рококо — это уже знакомые нам перспективные, «обманные» картины, которыми завершались аллеи или которые писались на стенах строений. Мы видели уже, что изобретены они были очень давно — еще в искусстве Ренессанса, получили распространение в искусстве Барокко и приобрели там двойную функцию: с одной стороны — забава, а с другой — увеличивали, как бы раздвигали тесные пределы сада. В этих двух функциях они были при-

<sup>54</sup> Ibid., p. 102.

<sup>55</sup> Ibid., p. 99.

<sup>56</sup> Ibid., p. 151.

няты, как мы уже отмечали, и в царских садах Москвы XVII в. Но в искусстве Рококо они употреблялись главным образом для забавы и для «театрализации» местности. Они должны были создавать «trompe-l'oeil» для зрителя, находящегося дома, или для посетителя сада в определенных «фиксированных» точках осмотра. Такие перспективные картины, принадлежащие декоратору Гонзаго, до сих пор сохраняются в Павловске под Ленинградом на стенах дворца.<sup>57</sup>

Павловский парк хотя и принадлежит к типичному проявлению Предромантизма в садово-парковом искусстве, сохраняет, однако, и элементы Рококо, где переход к «пейзажности» был очень характерен (вспомним живопись Буше, Фрагонара и пр.). Перспективные картины Гонзаго на стенах Павловского дворца — типичный реликт стиля Рококо.

Еще один такой фокус был создан Гонзаго у Розового павильона. Сквозь стекла оранжереи, находившейся там, была видна стенка или холстина с написанными фруктами.

Существует рассказ француза Эмиля Дюпре де Сен-Мора (1823), бывшего в восторге от Павловска, что «даже некая бедная собачка (un pauvre chien) была обманута и расквасила себе морду (vint se casser le nez), пытаясь вбежать в несуществующее пространство» фрески Гонзаго, написанной под Библиотекой Павловского дворца.<sup>58</sup>

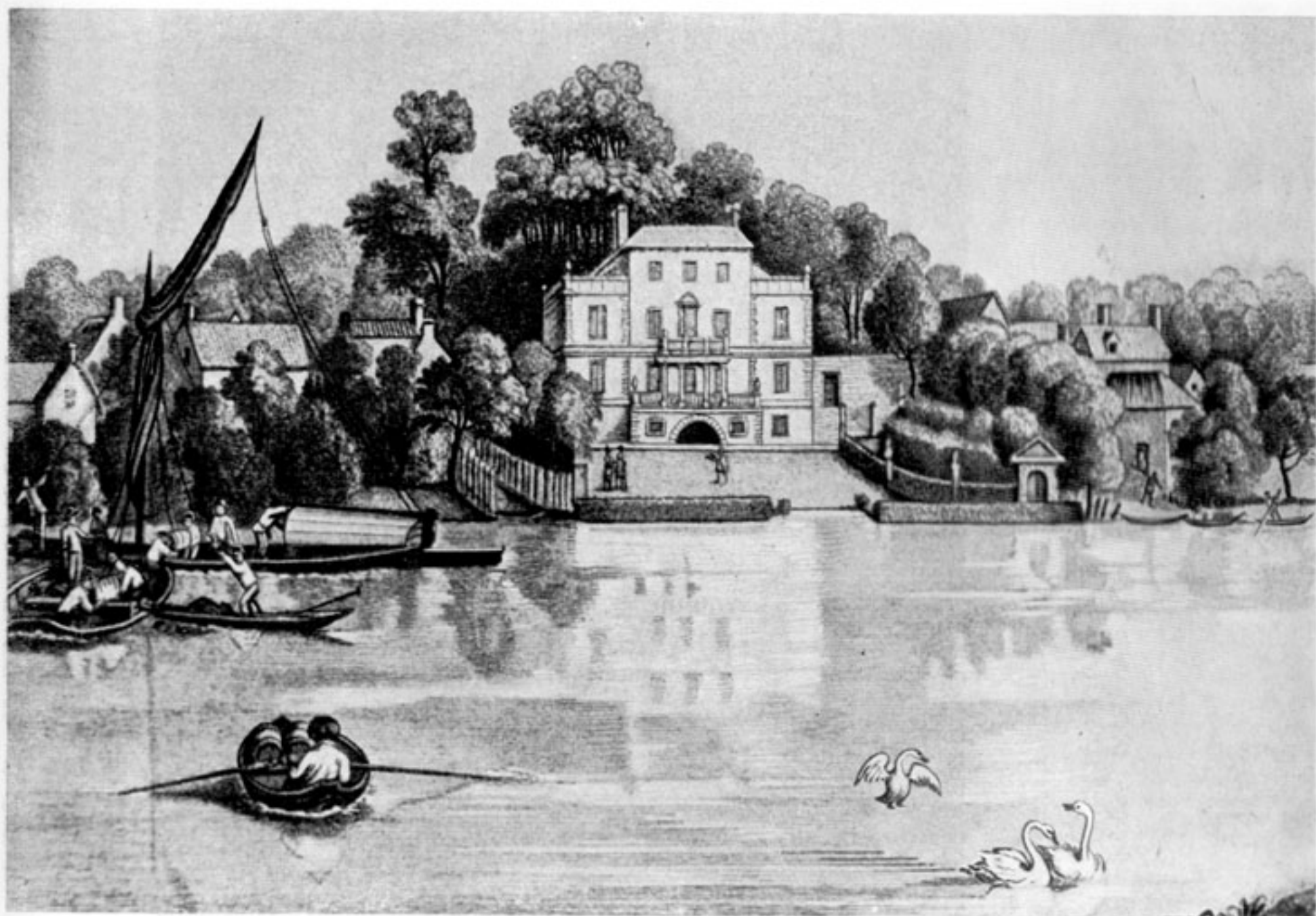
Еще одна черта, типичная для садов Рококо. В садах Рококо очень сильна роль имитации. Вот что пишет А. Эфрос о Пиль-башне Гонзаго в Павловске: «Гонзаго получил строение готовым (до него здесь была мельница). Он лишь хотел надеть на него новый чехол. Он предложил покрыть старую мельницу своею росписью, придать строению характер „руины“. Вся суть этой работы Гонзаго — в росписи. Это — объемная театральная декорация, поставленная на вольном воздухе. Живопись имитирует на ней то, что должно было бы быть объемно-рельефным. От крыши до цоколя все написано кистью, — наличники окон, швы кладки, осыпающаяся штукатурка, обнажившийся остов здания, разрушающегося у крыши, и т. п.»<sup>59</sup>

А. Эфрос пишет очень хорошо о маскарадно-декорационном характере Павловска, о различных существовавших в нем недолговечных сооружениях — «эфмеридах». Такова, например, затея сооружения «Зачарованного острова» Гонзаго или его же проект цветочной беседки: «На проекте — ротонда на четырех колоннах с невысоким куполом. Но вся она сложена из ящичков с цветущими растениями, это — зрительно-хруп-

<sup>57</sup> Они драгоценны тем особенно, что позволяют представить себе, как выглядел Павловский парк в эпоху Гонзаго. Поэтому при реставрации следует с особенной заботливостью относиться к их документальному характеру.

<sup>58</sup> Об этом пишет Сен-Мор, см.: «Гонзаго в Павловске». — В кн.: А. Эфрос. Мастера разных эпох. Избранные историко-художественные и критические статьи. М., 1979, с. 108—109.

<sup>59</sup> Там же, с. 93.



Дом и парк Александра Попа в Твикенхеме, устроенный им по собственному проекту в 1719—1723 гг.

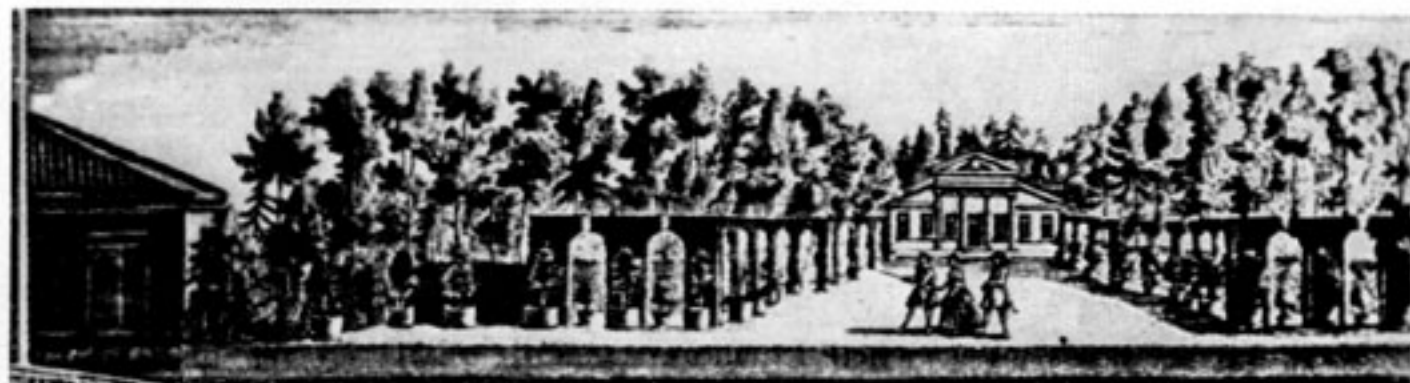
кое, нарядно-эфемерное сооружение, лишенное простейшей стойкости, не говоря уже о „regennius“, каким наделена классика: это декорация, пригодная для „Pe enchantée“ в понимании 1790—1900 годов; сравнивая этот проект с упомянутым уже декорационным вариантом „Храма Дружбы“, <sup>60</sup> можно с достаточным основанием предположить, что и проект цветочно-горшечной ротонды принадлежит Гонзаго.

Надо думать, что в том же духе работал он и над созданием „Воздушного театра“. Тут ему были все карты в руки, — прежде всего по специальности (декоратора, — Д. Л.). Вся затея осуществлялась не зодчески, а декорационно, театр составлялся из деревьев, листвы и приставных холстов; все стояло на открытом воздухе; кулисы были из зелени, сцена — простейшая, досочная, приспособленная для расписных

<sup>60</sup> Гонзаго воспроизвел созданный в Павловске Камероном «Храм Дружбы» в своих эскизах декораций, посланных в 1818—1819 гг. И. Б. Юсупову в «Архангельское» (А. Эфрос. Мастера разных эпох, с. 91).



Изображение дома и сада в Чизвике. Гравюра Джона Рока.  
Третий том «Vitruvius Britannicus», 1739.





Гравюра, изображающая «Весну», Вильяма Кента. Иллюстрация к «Временам года» Томсона, 1730.



Гравюра, изображающая «Осень», Вильяма Кента. Иллюстрация к «Временам года» Томсона, 1730.

задников и расписных щитков лиственных кулис из поперечных рядов акаций. Настоящему архитектору тут нечего было делать. Скорее всего, сочинял, воздвигал и оформлял это легкое сооружение один Гонзаго, в том же классико-боскетном стиле. Выдержать испытание времени такая эфемерида не могла, она не раз поновлялась, все более утрачивая первоначальные черты, а к 1920-м годам вообще перестала существовать как постигаемое глазом целое.

Еще более кратковременной была жизнь другой декоративно-строительной эфемериды, где авторство Гонзаго представляется бесспорным: неподалеку от Воздушного театра, около 1799 года, была сооружена Турецкая палатка. Просуществовала она лишь полтора десятилетия: в 1815 году она была снесена, а в 1820-м на ее месте Росси выстроил Турецкую беседку». <sup>61</sup>

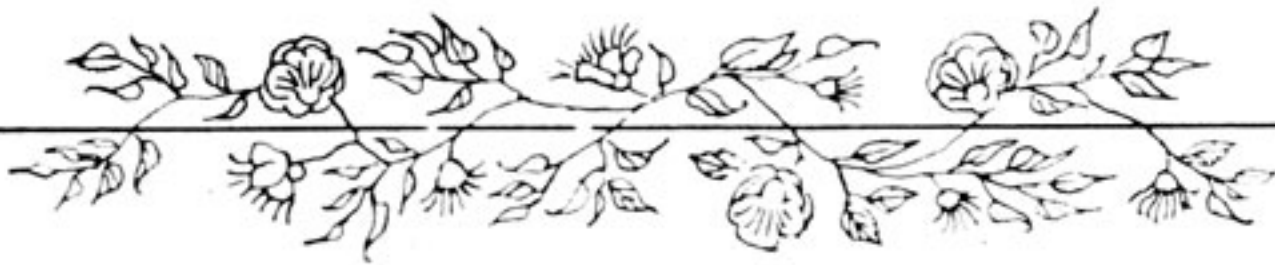
Иллюзионизм вымышленной архитектуры, живописный иллюзионизм, подмена действительности различными «обманками», оптические фокусы — все это типичные черты садов Рококо, впитавших в себя и опыт итальянского Ренессанса (живописный иллюзионизм Перуцци в Фарнезине в Риме и др.), и голландского Барокко. Стиль Рококо вообще создавал в целом иллюзию «счастливой» сельской жизни.

В заключение этого раздела нашей книги скажем, что Павловский парк дает только частичный пример садов Рококо. В целом же он принадлежит в бóльшей мере к стилю садового Романтизма, и мы будем постоянно обращаться к нему в дальнейшем, рассматривая этот последний.

---

<sup>61</sup> Там же, с. 97.





## V

### САДЫ РОМАНТИЗМА

#### Вводные замечания



Сады романтического стиля родились в недрах общего типа пейзажных садов, зачатки которых, как мы уже указывали, существовали очень рано.

Эстетическая подготовка к восприятию красоты пейзажных садов и парков и к постепенному формированию романтического стиля началась рано. Поэзия и натурфилософия опередили в этом отношении садовое искусство.

То, что мы называем романтическим садоводством, родилось, как мы уже указывали, из стиля

Рококо в садовом искусстве, и нижняя граница Романтизма (граница его появления) не может быть точно определена. Это происходит еще и потому, что в искусстве садов вообще нельзя провести строгого различия между Предромантизмом и Романтизмом, в результате чего создается впечатление, что в садовом искусстве Романтизм возник раньше, чем в литературе. Но вопрос о том, следует ли литературоведам вообще отделять эпоху Романтизма от Предромантизма, требует особого рассмотрения и в литературоведении. Мы его касаться не будем.

Трудность заключается еще и в том, что сам по себе Романтизм включает большое число различных, а иногда и противоречивых явлений: это типичная черта романтического искусства вообще. Большое внутреннее разнообразие Романтизма чрезвычайно характерно и для Романтизма садоводческого.

Еще в Программе публичных лекций по физике М. В. Ломоносов написал: «Смотреть на роскошь преизобилующия природы, когда она в при-

ятные дни наступающего лета поля, леса и сады нежною зеленью покрывает и бесчисленными родами цветов украшает; когда текущие в источниках и реках ясные воды с тихим журчанием к морям достигают и когда обремененную семенами землю то любезное солнечное сияние согревает, то прохаживает дождя и росы благорастворенная влажность; слушать тонкий шум трепещущихся листов и внимать сладкое пение птиц есть чудное чувство и дух восхищающее увеселение».<sup>1</sup>

Такое же раннее проникновение элементов Сентиментализма, Предромантизма и Романтизма в Классицизм и Барокко характерно и для литературы. Это проникновение было отмечено в свое время Г. А. Гуковским и поддержано П. Н. Берковым.

Так, например, Г. А. Гуковский считал А. П. Сумарокова представителем Классицизма, внутри которого рождались элементы Сентиментализма и Предромантизма. Г. А. Гуковский писал: «К шестидесятым годам XVIII в. в русской литературе установилось временное и непрочное господство Классицизма, определившего стилистический характер творчества ведущих дворянских писателей этого времени, Сумарокова и его учеников, повлиявшее и на мощное творчество Ломоносова. Но уже те же 1760-е годы принесли первые веяния нового стиля — Сентиментализма и Предромантизма, — и с этого же времени начался распад Классицизма, подтачивание его устоев и изнутри, его собственными противоречиями, и извне».<sup>2</sup>

Здесь не место опровергать концепцию Г. А. Гуковского, достаточно противоречивую, ибо соединять в творчестве одного писателя Классицизм, Сентиментализм и Предромантизм — мало правдоподобно. С моей точки зрения, А. П. Сумароков — типичный представитель Барокко в его поздней форме Рококо, для которого как раз и характерны буколические мотивы.

Ближе к истине, как мне представляется, П. Н. Берков.

П. Н. Берков писал: «Литературно-стилистическое выражение четвертого периода эпохи русского Просвещения — суммарно можно было бы называть „Постклассицизмом“: здесь мы встречаем и элементы Сентиментализма в Классицизме, и перерастание Классицизма в Реализм, и черты Предромантизма. Было бы, однако, ошибкой прямолинейно называть это многообразие стилистических исканий каким-либо одним термином, например Сентиментализмом, Реализмом или Предромантизмом. Это сильно обеднило бы наше представление о художественной, эстетической жизни последней трети XVIII в.»<sup>3</sup>

<sup>1</sup> См.: В. П. Федоров. Литературные направления в русской литературе XVIII века. М., 1979, с. 52.

<sup>2</sup> История русской литературы в 10-ти томах. М.—Л., 1947, т. IV, ч. 2, с. 34—35.

<sup>3</sup> П. Н. Берков. Основные вопросы изучения русского просветительства. — В кн.: Проблемы русского просвещения в литературе XVIII века. М.—Л., 1961, с. 26.

То, что было так сложно в литературной жизни предпоследней четверти XVIII в., оказалось проще в садовом искусстве и может быть определено как стиль Рококо, где соединяются элементы Барокко и элементы будущего Романтизма. Для Рококо в садовом искусстве характерны различные элементы, идеологически определяемые стремлением к буколичности, интимности, идеализации природы, которая как бы воссоздается в садах Рококо различными приемами, объединяемыми старым принципом садоводства — «variety», т. е. елико возможно большего разнообразия.

Консолидация признаков Романтизма в единый романтический стиль садово-паркового искусства происходила постепенно. Естественно, что новый стиль был определен как романтический далеко не сразу, как не сразу появился и самый термин Романтизм.

Характерно, что впервые в России именно литератор, а не садовод связал пейзажные парки с Романтизмом. В своем великолепном разборе элегии В. А. Жуковского «Славянка» В. Г. Белинский пишет, приведя несколько цитат из нее: «...изображаемая Жуковским природа (Павловский парк, — Д. Л.) — романтическая природа (подчеркнуто В. Г. Белинским, — Д. Л.), дышащая таинственной жизнью души и сердца, исполненная высшего смысла и значения».<sup>4</sup>

Из всех стилей садово-паркового искусства Романтизм, может быть, больше всего способствовал выявлению эстетической стороны природного материала.

Романтизм не просто сохранял природу, но так же преобразовывал ее, как преобразовывали природу и все другие стили в садах и парках. Различие заключалось, однако, в том, что это преобразование было наименее «насильственным» и заметным. Оно не насилывало природу, а открывало в ней ее наилучшие для человека стороны, подчеркивало эти стороны. Вместе с тем в романтических садах разнообразно использовались достижения предшествующих стилей. Вблизи дома романтические сады допускали стрижку кустов и деревьев, прокладывались прямые аллеи, уходящие в романтическую даль, использовались посадки экзотических растений и т. д. Все элементы сада подчинялись, однако, эмоциональным переживаниям личности, соединялись с элементами поэзии, литературными мотивами, мотивами путешествий, воспоминаний. Статические элементы садово-паркового искусства разрушались и подчинялись динамике во всех ее видах, своеобразно сочетались друг с другом.

С точки зрения теории информации в садах Романтизма резко возрастает прежде всего выбор «сообщений», которые могут быть переданы получателю информации.

---

<sup>4</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. М., 1955, с. 219. Разбор находится в статье второй «Сочинения Александра Пушкина».

В романтическом саду гораздо более возможных (неопределенных) сообщений, чем в садах Классицизма и Барокко. Определенность эти сообщения получают только в зависимости от степени знаний, настроенности «получателя». Поэтому начитанность посетителя сада Романтизма в романтической поэзии, знакомство его с символами, темами, мотивами, наконец, просто «настроениями» Романтизма играет здесь огромнейшую роль. «Отправитель» (сад) имеет множество возможных сообщений. «Получатель» (посетитель сада) выбирает из них только ограниченное число сообщений.

В садах Романтизма предполагается, что посетителю известен определенный запас «романтических знаний»; поэтому романтические сады живут и действуют главным образом в среде своих «образованных» посетителей.

Применяя терминологию советского математика Ю. А. Шрейдера, занимающегося теорией информации и создавшего понятие «тезауруса»,<sup>5</sup> т. е. определенного, заранее существующего у «получателя информации» запаса знаний, в садах Романтизма очень важен этот романтический тезаурус у посетителя сада.

«Тезаурус» посетителя романтического сада должен был быть чрезвычайно разнообразен и включать сведения из различных искусств.

«Тезаурус» возрос в садах Романтизма и благодаря тому обстоятельству, что в Романтизме и в Предромантизме снизился иронический элемент. Еще в Рококо чувствительность уживалась с духом светской шутки, которая была столь характерна для аристократизма Барокко. В Романтизме шутливо-ироническое отношение к миру, к мифологии, к эмблематике закончило свое существование, и это опять-таки потребовало более серьезного и глубокого отношения к ним, а следовательно, и соответствующих знаний. В Романтизме вместо античных богов стали олицетворяться нравственные и эстетические понятия, появились храмы Дружбы, Любви, Меланхолии и т. д.

Соответственно своему назначению — воздействовать на все органы чувств — сады всегда были в известном роде «синтезом различных искусств». Архитектура, живопись, поэзия и философия соединялись в садах почти в равной степени. Музыка, однако, не была равноправной другим искусствам: журчание ручьев, шум каскадов и фонтанов, пение птиц в вольерах не могут быть приняты за музыку в собственном смысле этого слова: садовые концерты (непосредственно в саду или в концертных залах, строившихся в садах) и музыкальные произведения, написанные для исполнения в садах (Люлли, Моцартом и др.), не могут все же подходить под понятие «синтеза искусств». Нам понятно начинающееся еще со Средних веков стремление ввести в устройство садов, претендующих на то, чтобы в какой-то мере представлять Эдем, фруктовые деревья

<sup>5</sup> См.: Проблемы кибернетики, вып. 13. М., 1965.

и ягодные кусты: это символически должно было напоминать о рае, где люди по представлениям Средних веков питались еще плодами и не ели мяса, но вряд ли эти плодовые деревья в садах могли в полной мере претендовать на «синтез» искусств с кулинарией. . .

Тем не менее сады в той или иной мере всегда были синтезами искусств, и поэтому понятно, что эстетическое направление, более всего ценившее синтез искусств, — Барокко — развило и необычайные по разнообразию и изобретательности произведения садового искусства, явилось важной ступенью в развитии садового искусства.

Это же стремление к синтезу, к совмещению на одном пространстве различных искусств перешло и в Романтизм, который преемственно был связан с Барокко в большей мере, чем с Классицизмом.

Способность понимать различные искусства особенно ценилась в обществе XVIII в. Ценилась и способность творить в разных искусствах — как в разных искусствах творили лорд Берлингтон, Гораций Волпол, Александр Поп в Англии, Н. А. Львов в России.

Для представителя высшего класса общества необходимо было проявлять интерес к живописи, скульптуре и архитектуре. Это было «essential attribute» (неотъемлемый признак) воспитанного человека.

Признаками хорошего вкуса хозяина были прежде всего сад и парк, их устройство. Поэтому на сады тратились в XVIII и начале XIX в. огромные средства. Стоимость сада в конце XVIII и начале XIX в. обычно была почти равной стоимости дворца.

Романтические сады заняли в культурной жизни начала XIX в. одно из первенствующих мест, тесно сочетаясь с искусством поэзии в первую очередь.

Обратимся к отдельным наиболее характерным особенностям садов Романтизма.

## Пейзажность садов Романтизма

Переход от садов Барокко и Классицизма к садам Рококо и Романтизма был переходом к совершенно иным принципам садово-паркового искусства. Если в садах регулярного типа господствовали принципы зодчества, то в садах Рококо и Романтизма основными садоводами стали живописцы и это начиная с наиболее яркого представителя пейзажного садоустройства — Вильяма Кента.

Соответственно изменились все работы по проектированию садов. Если раньше доминировало планирование в виде создания своего рода архитектурных чертежей, за которыми следовали уже эскизы, по которым можно было бы судить о том, как будут выглядеть те или иные участки сада, то теперь планирование стало начинаться прямо с изображения будущих видов сада. Не план сада, а вид сада, «пейзаж» стал играть доминирующую роль во всех работах по садоустройству.

Особый вид планирования садов изобрел Х. Реpton. Он писал сначала существующий вид дома и окружающей его растительности, а затем тот вид, который он мог бы приобрести при сохранении возможно большей части растительности (особенно деревьев). Этот второй вид, а иногда и несколько новых планируемых видов Х. Реpton писал на клапанах (он называл их «slides» — «слайды»), которые накладывались на существующий вид. Таким образом возникала возможность визуальной проверки всех садовых «улучшений».<sup>6</sup>

Из самого способа садовых работ, проводившихся в садах Романтизма, отчетливо видно, что садоводы ставили себе целью не создание нового микромира, ничем, кроме рельефа местности, не связанного с существующими особенностями местной природы, а только преобразования и улучшения существующей уже растительности.

Садоводы не просто подражали природе и природным ландшафтам, а улучшали природу, а это совсем не то, что приписывается обычно пейзажным садоводам — слепое следование за природой и имитация нетронутой природы там, где ее уже не существовало.

Очень часто пейзажные парки воспроизводили не природу, а картины художников, изображавших природу, главным образом итальянские барочные пейзажи XVII в. Клода Лоррена, Никола Пуссена<sup>7</sup> и Сальватора Розы.<sup>8</sup> Пейзажные садоводы были прежде всего пейзажистами, но пейзажистами, работавшими не красками, а путем посадки деревьев и кустов, устройства каскадов и озер.

«Искусство прекрасно, когда оно кажется природой, а природа удачна, когда искусство подчеркивает ее незаметно», — писал Аддисон.<sup>9</sup>

А. Поп утверждал: «Всё искусство садоводства есть пейзажная живопись».<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> Описание системы планирования Х. Рептона с помощью слайдов см. в кн.: *Edward Hyams. Capability Brown and Humphry Repton. London, 1971, p. 137—146.*

<sup>7</sup> Римскую Кампанию писал не только Никола Пуссен, но и его протеже — Гаспар Пуссен (1613—1675), также оказавший влияние (но значительно меньшее) на садовое искусство.

<sup>8</sup> Немецкие садоводы в некоторых случаях даже просто воспроизводили картины знаменитых пейзажистов (*Edward Hyams. Capability Brown and Humphry Repton, p. 4*). Это, разумеется, вступало в противоречие с одним из основных принципов романтических садов, требовавшим в первую очередь подвижного обзора, тогда как воспроизведение природы в пейзажной живописи возможно только с неподвижной, одной точки зрения.

<sup>9</sup> См. уже цитированную книгу: *Edward Malins. English Landscaping and Literature, 1660—1840. London, 1966, p. 22.* О развитии пейзажных парков под влиянием «упорядоченного беспорядка» природы см. в книгах: *Chr. Hussey. The Picturesque. London, 1927; Miles Hadfield. Gardening in Britain. London, 1960; Edward Hyams. The English Garden. London, 1962.* Последняя книга очень хорошо иллюстрирована.

<sup>10</sup> *Morris R. Brownell. Alexander Pope and the Arts of Georgian England. Oxford, 1978, p. 102.*

Для пейзажного садоводства существенно было положение «Начальных правил словесности» Баттё (1747)<sup>11</sup> о том, что искусство выше природы.

Баттё утверждает, что художники «необходимо должны были довольствоваться выбором прекраснейших частей природы для составления всего превосходного, которое было бы совершеннее самой природы, не переставая, однако ж, быть натуральным».<sup>12</sup>

И далее Баттё поясняет свою мысль: «Подражание в искусствах должно быть рассудительное и благоразумное, не списывающее его рабски, но такое, которое, избирая предметы и черты, представляет их со всем совершенством, с каковым только они быть могут; словом, подражание есть то, в чем природа видна не такая, как она есть в себе самой, но какую ей можно быть и какую разум понимать может».<sup>13</sup>

Такое понимание подражания, правильно замечает З. А. Каменский, напоминая взгляд Лессинга и позже выраженное в лаконичной форме Бальзаком: «Что такое искусство? Концентрированная природа»,<sup>14</sup> означало, что подражание есть процесс выявления существенного, проводимого с помощью объектов, наиболее полно выражающих сущность этих предметов.<sup>15</sup>

В России идеи преобразования природы приобрели новый оттенок. В «Опыте науки изящного» А. И. Галич говорит о союзе в искусстве «мыслящего духа» с природой: «Где мыслящий дух, с одной стороны, познал природу в таковом ее устройстве, с другой — восчувствовал потребность действовать на нее преобразованием доставляемого ею вещества, там, сравнивая свою цель, свободно предначертанную, с имеющимися средствами, силится он из собственного запаса пополнить усматриваемые недостатки, то есть изобретениями и вымыслами внешних изделий привести требования своей мысли в гармонию с окружающими его явлениями».<sup>16</sup>

Далее А. И. Галич объясняет, почему искусство берет образцы у природы: «... природа в высшем смысле, то есть как единство неисчерпаемой жизни в бесконечных явлениях оной, есть со стороны деятельности высочайшее искусство, так, как со стороны бытия всеобъемлющее его изделие, ибо безусловная изящность, начало свободных искусств, подобно без-

<sup>11</sup> Так названо в переводе Д. Облеухова, вышедшем в 1806 г. Несколько ранее вышла первая часть этого сочинения в переводе А. Степанова под названием «О свободных науках» (Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, т. 1. М., 1974, с. 380).

<sup>12</sup> Цитирую по вступительной статье З. А. Каменского к книге: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, т. 1. М., 1974, с. 17.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> О. Бальзак. Собр. соч., т. X. СПб., 1898, с. 171 (примечание З. А. Каменского).

<sup>15</sup> См. вступительную статью З. А. Каменского к кн.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, т. 1, с. 35.

<sup>16</sup> Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, т. 2. М., 1974, с. 229.



условной истине и благодати, вся излита во Вселенную, как в сосуд божественных откровений. Оттого соревнующее искусство может способы и законы, по коим она действует, брать себе за образец и в своих изделиях воссоздавать ее, то есть на видимых, самостоятельных произведениях свободного духа, в котором сосредоточены силы жизни и которому врождены вечные идеи являть символы или второобразы невидимого, совершеннейшего бытия».<sup>17</sup>

Применительно к пейзажным садам «образец» в природе брался шире, чем в предшествующее время, и понимался как элементы пейзажа, свободной линии.

Н. И. Надеждин также писал: «Особенно прелестно искусство ландшафтное, которое пользуется подобными произведениями природы, употребляя их не как материал, но уже как формы, и составляет из них красивый ландшафт».<sup>18</sup>

Неверность обычных представлений о том, что пейзажное, и в частности романтическое, садоводство только подражало природе, явственно видно и по основному садоводческому трактату в форме описательной поэмы — «Сады» Ж. Делиля (1738—1813). Эта поэма имела в России огромный успех в начале XIX в., дважды издавалась в переводе и с дополнениями А. Воейкова.

Само название поэмы Делиля в подлиннике и в переводе А. Воейкова свидетельствовало о том, что в этом основном руководстве для устройства «пейзажных» садов суть их состояла в преобразовании природы: «Сады, или Искусство украшать сельские виды» (СПб., 1816).<sup>19</sup> В этом смысле Делиль—Воейков высказывается на протяжении всей книги неоднократно.

Вот краски, полотно, вот кисть, соображай:  
Твоя Природа! сам рисуй и поправляй.  
Но не спеши садить: смотря и замечая,  
Учися украшать, Природе подражая.

(с. 8)

Рекомендуя сажать разнообразные цветы, выводить редкие и новые породы деревьев, кустов и цветов, Делиль пишет:

Дерзай, Бог создал свет, а человек украсил.

(с. 65)

Сочетание воли человека и свободы природы в пейзажных садах Романтизма осуществлялось прежде всего на основе живописи. Пейзажная

<sup>17</sup> Там же, с. 231.

<sup>18</sup> Н. И. Надеждин. Лекции по археологии (1831). — В кн.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX в., т. 2. М., 1974, с. 461.

<sup>19</sup> Все ссылки на страницы этого издания далее даются в скобках в тексте. В подлиннике поэма Жака Делиля называется «Les Jardins ou l'art d'embellir les paysages» (1782).

живопись была тем примером, которому следовали садоводы, в прошлом чаще всего бывшие профессиональными живописцами-пейзажистами.

Устроитель пейзажных садов, по мысли Ж. Делиля, должен в первую очередь подражать не природе, а живописцам, и живописцам прежде всего XVII в.: Никола Пуссену и Клоду Лоррену, писавшим по преимуществу виды Римской Кампаньи:

Печать отличия святыней почитай;  
Картины сельские рисуй и украшай  
Чертами красоты им свойственного рода:  
Природа лучше там, однако всё — Природа;  
Картина верная, хоть нет ей образца.  
Так Бергем<sup>20</sup> и Пуссень, два славные творца,  
Умели выбирать и овладеть красами;  
И все, что живопись могла в природе взять,  
Садовник! поспеши обратно ей отдать.

(с. 22—23)

Подражание живописи определяет в поэме Делиля и всю терминологию: садовый архитектор становится для него прежде всего садовым живописцем, он живописует, рисует, накладывает краски, подбирает оттенки листвы, рассчитывает окружающие виды и открывающиеся перспективы. Противопоставляя живописцев архитекторам, Делиль и Воейков пишут:

Пусть грубый землемер, компасом вооруженный,  
Идет в свой кабинет, от сада удаленный,  
Соразмеряя все, премудрый план чертит,  
И пусть по правилам хороший портит вид;  
А ты иди в свой сад; на белый лист бумаги  
Снимай там сколки<sup>21</sup> с мест, вид в даль, холмы, овраги;  
Все затруднения умей предузнавать,  
Предвидеть способы и средства приискать:  
Чудотворения из трудностей рождаются.

Роль пейзажной живописи Клода Лоррена и итальянских садов XVII в. (в частности, Тиволи) была замечена уже Вильямом Масоном (William Mason) в истории английских садов («The English Garden»), относящейся к 1770-м годам.<sup>22</sup> Но, кроме того, для пейзажного садоводства огромную роль сыграла голландская пейзажная живопись XVII в. Значение голландской живописи для садоводства было отмечено уже Дж. Аддисоном.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Имеется в виду Klas Berhem (1620—1683).

<sup>21</sup> «Сколки» — точные копии.

<sup>22</sup> John Dixon Hunt. The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century. London, 1976, p. 43. О «Пусине» (Пуссене) как одном из предшественников пейзажного стиля садоводства пишется и в «Опыте о расположении садов» (СПб., 1778).

<sup>23</sup> См.: John Dixon Hunt. The Figure in the Landscape. . . , p. 40.

Вкус к нерегулярным садам прививался также популярными в XVII в. переводами, уделявшими большое внимание ландшафтам Вергилия и Горация, особенно их иллюстрированными изданиями, в которых изображался золотой век то в виде естественных ландшафтов, то в виде более или менее организованного сада.

Колористические стороны пейзажных парков привлекали к себе большее внимание романтических садоводов, чем садоводов Барокко или Классицизма.

Неизвестный мне английский автор первого переведенного на русский язык руководства по устройству пейзажных садов — «Опыта о расположении садов» — пишет о пейзажных садах как о виде живописи и подробно рассматривает вопрос об эффектах игры тени и света. «Противуположение света и тени имеет сильное действие в продолжении и в сокращении мнимого пространства видов. Есть ли граничащей предмет блиско, тогда в некотором расстоянии ближняя его сторона должна иметь больше света; ясность междуположенных частей и надлежащей степень собственной его тени ограничение отдаляет. Если он и без того далек, то он должен быть по пропорции освящен».<sup>24</sup>

В переведенных на русский язык в «Экономическом магазине» (1780—1789) рассуждениях о садах немецкий поэт К. К. Гиршфельд пишет: «Долгое время почитались деревья одним только средством к произведению тени, и всякой доволен уже бывал, когда он мог произвести ее оными. Однако произведение одной тени еще не довольно, а вкус требует „множайшего“. И так за правило в рассуждении рисовки листом, или картинного сопряжения зеленей, почесть можно то, чтоб прежде всего предлагать глазам зелень, сопряженную с белым и желтым колером. За сею надлежит последовать светло-зеленому, а за оным буро-зеленому, а наконец темно-зеленому и черноватому колеру. Темно-зеленому следует посему оказываться вдали, а светло-зеленому по большей части вблизи; а между ими могут помещаемы быть все прочие средственного рода зелени по различным их степеням, и смотря по тому, которая к которой ближе подходит. Словом, садоустроителю должно иметь такую же способность, как и ландшафтному живописцу, к изображению разными колерами и зелеными картинных и прекрасных видов; и как сей производит то красками и кистью на полотне, так тот, напротив того, должен производить то же различными колерами дерев, кустарников и трав на местоположениях, предлагаемых ему вместо полотна натурою».<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Опыт о расположении садов, с. 25—26.

<sup>25</sup> Экономический магазин, 1786, ч. XXVII, с. 227, 240, 234. «Экономический магазин» заключал в себе множество советов и теоретических положений по садоводству, издавался А. Т. Болотовым в 1780—1789 гг. В самом издании не указано, что оно издается А. Т. Болотовым. Об этом см.: Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков, т. 3. СПб., 1872, с. 860. Частые ссылки в «Экономическом магазине» на немецкого поэта К. К. Гиршфельда даются без

Идея преобразования природы на природных же основаниях пронизывает всю поэму Делиля «Сады»:

Доселе дикья поля в сады вступали;  
Теперь, теперь сады в поля вступать уж стали.  
Природа Гению сокровища вручает,  
Их пышность дикую дав обозреть, вещает:  
«Богатствам грубым сим недостает души;  
Мой труд не совершен; иди и доверши».

(с. 50)

Художник-гений не «сажает» сады, не создает их на новом месте, а лишь преобразует природу. Художник-садовод

Не смеет нового в садах своих творить;  
Он только старое с разбором поправляет,  
Черты, Природою начаты, кончает.  
Велит — и мрачное стремнистых гор чело,  
Лишившись ужасов, улыбкой расцвело;  
Покрылися цветным ковром пески сыпучи;  
Велит — суровый вид теряет лес дремучий,  
И на воды склонясь, в их зеркало глядит;  
Велит — падут древа, — открылся новый вид;  
Ручей неровно тек — он бег его исправил,  
Прочистил озеро и бить ключи заставил.  
Велит дорожкам он резвиться и бежать,  
Сходиться, путаться, искать, соединять  
Далеко по саду разбросанные части,  
Которые, досель неведомой их власти  
Всеобладающая искусства покорясь,  
Друг с другом сладкую почувствовали связь  
И прежде чуждые — составили едину,  
Великолепную, всецелую картину.

(с. 51)

Вслед за открытием природы Римской Кампаньи на родине романтических парков произошло и открытие красоты английской природы. Знаменитые английские живописцы — Джошуа Рейнольдс (1723—1792) и Томас Гейнсборо (1727—1788) открыли для англичан красоту английских пейзажей. Самюэл Джонсон (1709—1784), несмотря на его близорукость, и С. Т. Босвелл (1740—1795) были затем ревностными посетителями и поклонниками пейзажных парков (в частности Лизаус (Leasowes) в Шропшире).

Английские поэты стали увлекаться окружающими ландшафтами. Уэльский бард Т. Грея (1716—1771) и Оссиан Дж. Макферсона (1736—1796) «читали» поэтические пейзажи своей страны. Пейзажностью про-

---

указания, какое его сочинение имеется в виду. Это: *C. C. L. Hirschfeld. Theorie de l'art des jardins, t. 4. Leipzig, 1783.*

никнута и английская поэзия начала XIX в. — Вильяма Вордсворта (1770—1850), С. Кольриджа (1772—1834) и Дж. Китса (1796—1821). Первому из них принадлежит даже особое эссе об искусствах поэзии, живописи и садоводства.

В России красота «натуральных» пейзажей была почувствована в садоводстве очень рано, еще в XVIII в., А. Т. Болотовым и в поэзии Н. А. Львовым, Г. Р. Державиным.

\* \* \*

Важные сведения о том, как производились в России проектирование и устройство садов, сообщает в своих знаменитых «Записках» А. Т. Болотов.

А. Т. Болотов пишет, что сын его занимался срисовыванием пейзажей Богородицких садов не только для памяти, но и для улучшения природы: «Достопамятно было, что около сего времени (речь идет об осени 1786 г., — Д. Л.), а особливо по отъезде моего начальника, занимался, под руководством моим, сын мой срисовыванием с природы разных и лучших садовых сцен, притом уже изряднехонько производил сие дело не только с великою охотою, но и с отменным успехом, так удивлял самого меня редкою и удивительною его способностью к рисованью с природы всякого рода положений, мест, а особливо наилучших сцен садовых. Способность его к сему была так велика, что он в состоянии бывал в один день наделять до десяти скицов (эскизов, — Д. Л.) таковых картин ландшафтных, которые все он после не только обрисовывал, но выработывал их красками, и так хорошо, что я не мог тем довольно налюбоваться, и как таковых картин в короткое время накопилось уже довольно, то и вздумалось нам велеть переплетчику нашему переплести особливую для сего книгу, в лист величиною, дабы нам все сии садовые картины в нее можно было поместить, что и произвели мы впоследствии времени в самое действие, и составившаяся из всех их нарочитой толщины книга сделалась для всех любопытных зрения и пересматривания достойною. Сия книга цела и хранится у нас и поныне и служит не только памятником тогдашнего его трудолюбия, но и самым монументом садов Богородицких, срисованных во множестве картин в наилучшем их тогдашнем виде».<sup>26</sup>

Если первое время регулярные сады планировались Болотовым путем составления чертежей, то пейзажные сады — исключительно придумыванием видов в натуре и их изображением путем рисования. Болотов даже завел себе «картинную книгу»,<sup>27</sup> куда вклеивал большие и маленькие

<sup>26</sup> Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков. 1738—1795. Т. 4. СПб., 1873, с. 96.

<sup>27</sup> Там же, с. 9.

эстампы и в которой рисовал разные виды. Его задачей было создавать различные видовые эффекты и «обманки».

А. Болотов рассказывает, как он под влиянием чтения книг садовых Гиршфельда преобразовывал сады в Богородицке из «регулярных» в «иррегулярные».<sup>28</sup>

Вот как, например, описывает Болотов свои садовые работы весной 1785 г.: «...с пятницы принужден был приступить к садке оных (яблонь, — Д. Л.) и прочих деревьев и кустарников, также к поправлению и прочищению моих водоводов. А между тем выдумывал и затевал новые для сада и также необыкновенные украшения, и мои первые помышления были о сделании в самой близости подле сада на тех двух фальшивых насыпях фигур, которые так много его летом украшали и для всех посещающих оной служили приятным сюрпризом. Я воспользовался к тому косиною противоположного берега ближней вершины и изобразил одною из них огромную и развалившуюся уже отчасти башню с несколькими пристройками и прямо в ландшафтном виде, а другою — порядочной вышины садовый домик, или большой павильон, с восьмериком над оным. И мне удалось как-то обе их сделать так хорошо, что я сам не мог ими довольно налюбоваться. Все же приезжающие в сад для гулянья обрадовались им так, что не хотели даже верить, чтоб были это только насыпи, а в самом деле — ни развалин, ни зданий никаких там не было. А что всего лучше, то обе фигуры сии были не только издали с проведенных против их дорог хороши, но и в самой близости были не дурны и столько же почти глаза обманывали».<sup>29</sup>

О том, как устраивался иррегулярный сад в Богородицке, прекрасно рассказано далее в «Записках» А. Болотова. «Мое первое дело, — пишет Болотов, — было обегать все обнажившиеся от снега высокие и беспорядочнейшие берега и горы, прикосновенные с нашей стороны к большому пред дворцом находящемуся пруду. И на всяком месте останавливался смотреть и соображаться с мыслями о том, к чему бы которое место было способнее и где бы произвести мне водные, где лесные, где луговые украшения, где обделать, сообразно с новым видом, бугры и горы, где произвести каменные осыпи, где проложить широкие, удобные для езды, и где узкие, назначаемые для одного только хода, дороги и дорожки, где смастерить разных родов мосточки, и потом где б со временем произвести и разные садовые здания и отдыхалницы и прочее тому подобное. Все сие, бегая и ходя несколько дней сряду по всем сим неровным местам, не только я придумывал, но в мыслях своих изображал их уже в том виде, какой должны они получить по отделке и разросшись. И не успевала какая отменная мысль родиться в моем воображении, как спешил уже я изображать ее на бумаге не планами и не обыкновенными

<sup>28</sup> Там же, т. 3, с. 1138 и след.

<sup>29</sup> Там же, с. 1121.

садовыми чертежами, а ландшафтами и теми разнообразными садовыми сценами, какие должны были впредь иметь и в самой натуре свое существование».<sup>30</sup>

Новый способ планирования пейзажных садов с помощью картин и эффект этого планирования красочно описан Андреем Болотовым в другом месте его «Записок». Болотов описывает, как он показывает наместнику проекты Богородицкого сада. «Я тотчас и прежде всего развернул ему план всему местоположению вокруг дома, на котором все сделанное уже обозначено было красками и тушью, а замышленное вперед карандашными чертами. И между тем как он его рассматривал, стал ему я показывать опять все те места, которые он уже видел, и сказывать о прочих, кои еще были не сделаны, или замышлял я только еще вперед сделать. Он слушал все мои слова с величайшим вниманием, и казалось, что было ему все очень угодно. Со всем тем, приметив, что ему не все то не так было понятно, как мне, сказал я: „Жаль, что планы сего рода садам далеко не так могут быть для глаза занимательны и хороши, как садов регулярных“. — „То-то и дело, — подхватил наместник, — там, по крайней мере, все черты прямые и регулярные, а тут нигде их нет, да и быть не должно“. — „Это правда, ваше превосходительство, да и расположить их по планам сего рода совсем неудобно и почти невозможно: тут не доходит дело ни до шнура, ни до сажени; а опытность доказала мне, что употребить надобно к ним совсем иную методу“. — „А какую такую?“ — спросил наместник. — „Тут советоваться надобно с самим натуральным расположением места и не то делать, что бы хотелось, а то, что самое местоположение надоумит и к чему удобнее и способнее быть месту, да и назначать все сцены, сообразуясь не с планом, а с перспективными и ландшафтными рисунками, сделанными предварительно с воображением их в таком виде, какой должны они получить по своей отделке и по возрасту всех насаждений“. — „Как это?“ — спросил меня, недовольно все понимающий, наместник. „А вот, ваше превосходительство, не угодно ли взглянуть на рисунки сего рода“. И, развернув некоторые из них, стал ему показывать скицы (эскизы, — Д. Л.), сделанные некоторым сценам. „Вот теперь и мне это уже понятно, — сказал наместник, — да как же по сим рисункам назначили вы места?“ — „При помощи нескольких драниц, соломенных веревок, воображения и перьев обкладывал и обводил я все места, которые должны засажены быть лесом; а затем смотрел и воображал себе уже выросши на том месте лес, и судил — хорошо (ли) будет и в нужде, где что прибавить или переменить и так далее“. — „Ну, это совсем новый род искусства“, — сказал наместник».<sup>31</sup>

Сочетание природы и искусства характерно для каждого пейзажного парка, и в их числе первого по значению и красоте — Павловского.

<sup>30</sup> Там же, с. 1138.

<sup>31</sup> Там же, с. 1158—1159.

«Путеводитель по саду и городу Павловску», составленный П. Шторхом, начинается так: «Где ныне Павловский парк развивается во всей своей красе, там еще в половине прошлого столетия стоял густой бор, служивший убежищем диких зверей. Император Павел I, быв еще великим князем, часто посещал сии места, забавляясь в них охотою, и очень полюбил их; но в то время не было ни малейшего следа тех усадеб, которыми впоследствии в Бозе почивающая императрица Мария Федоровна украсила эти места. Павловский сад во многом обязан природе, но и искусство с большим трудом участвовало в его украшении; он преисполнен холмов, увенчанных деревьями, и долин, орошенных водою. Вообще сад этот отличается тем, что в нем все дышит природою, и рука художника, сколь бы она ни была деятельна, почти везде остается незаметною».<sup>32</sup>

Относит ли Богородицкий сад, устраиваемый А. Т. Болотовым, к Преромантизму или Романтизму, а Павловский парк к Рококо или Романтизму, — важно одно, что оба эти парка отнюдь не были простыми подражаниями или воспроизведениями природы. Пейзажный парк был живописным в первую очередь, устроенный художником-живописцем, следовавшим живописной моде своего времени, или художником-декоратором, также руководившимся понятиями о красоте, воспитанными на стилистических вкусах своего времени: сперва Рококо, а потом Романтизма.

Живописность в парках Романтизма давала огромные возможности для развития индивидуальных вкусов, для выражения в природе человеческих чувств, для слияния природы с личностью человека и т. д. Живопись, которой оказался подчинен сад, открывала новые возможности для слияния его с поэзией, для сближения садового искусства со словом.

Наконец, следует обратить внимание на то, что в садах Романтизма отнюдь не утрачивался интерес к редким и экзотическим растениям. Распространено мнение, что пейзажные сады стремились только к национальным видам пейзажа, приравнивали сад к местным условиям и к местной растительности. В известной мере это верно. Можно даже считать, что это было главным. Однако включение в сад оранжерей с редкими растениями разных стран, стремление разнообразить пейзаж привозными деревьями — не менее существенны для Романтизма, чем и для предшествующих стилей. Характерно в этом отношении садовое творчество типичного романтика Н. А. Львова.

Интерес Н. А. Львова к экзотическим растениям и их эстетическое значение подробно описаны А. Глузовым в его монографии о Н. А. Львове. Приведу из его книги обширную выписку: «Жилой дом для себя самого в Петербурге Львов так и не собрался построить за всю свою жизнь. Но он освоил участок на окраине Петербурга, у Малого Охтенского перевоза.

<sup>32</sup> Путеводитель по саду и городу Павловску, составленный П. Шторхом, с двенадцатью видами, рисованными с натуры В. А. Жуковским, и планом. СПб., 1843, с. 9—10.



Вокруг здесь, так же как и на участке Державина, были болота, лес и лужайки. . .

О доме Львова на Охте известно главным образом из купчей на „двор“, проданный Львовым в 1799 г. купцу А. Ф. Крону, и закладной того же купца. На территории, составленной из трех участков, имелся каменный дом „с заведением — английскою пивоварнею, с садом и оранжереею и прочими деревянными хоромными строениями“.

Пойдем сегодня благовонный  
Мы черпать воздух, друг мой, в сад,  
Где вязы светлы, сосны темны  
Густыми кучами стоят;  
Который с милыми друзьями,  
С подругами сердец своих  
Садили мы, растили сами;  
Уж ныне тень приятна в них.

Это стихотворение Державина „Другу“ было написано в 1795 г. Если деревья, посаженные Капнистом, Хемницером, Вельяминовым, — о чем вспоминает Державин в „Объяснениях. . .“, — разрослись так, что давали приятную тень, значит, в 1795 г. им было не менее десяти лет.

Оранжерея были обширна и давала обильные плоды, которых хватало на продажу, о чем свидетельствует объявление в „Санкт-Петербургских ведомостях“: „Под Невским монастырем у Малого Охтенского перевоза в угóльном каменном желтом г. статского советника и кавалера Львова доме продаются все имеющиеся в саду и оранжереях фрукты, как-то: абрикозы, персики, клубника, смородина, вишня, малина и пр., из которых часть уже к снятию и продаже поспела. Цену скажет садовник“.

Оранжереи и теплицы Львова, судя по чертежам, были устроены весьма рационально: например, фруктовые деревья южных пород выращивались „полулежа“, т. е. в наклонном положении. Снизу, у грунта теплицы, поступало естественное тепло, выделяемое при перегное навоза. Раздвижные рамы позволяли регулировать температуру. Будучи закрытым, помещение вентилировалось. На зиму деревья переносились в специальный простенок.

Оранжерея и опытный сад имелись и в Черенчицах. Львов в своей практике всегда и во всем применялся к русскому климату, почве, быту. В 1792 г. он был уже признанным садоустроителем. Его сосед по Черенчицам, родственник по жене Бакунин, которого Львов, по-видимому, встречал еще в Италии и который теперь, переселившись в Прямухино, занялся хозяйством, советуется со Львовым. Он пишет ему, что „оранжерея в порядке, много прошлогодних прививок зеленеет, иные цветут, козий лист вьется по стенам; лавр зеленым лоснящимся листом гуще укрывается; я сажаю, я сею, вычищаю, поливаю; древесных семян с вашими посеяно до ста; иные всходят“.

В другом письме, от 27 марта 1792 г., Бакунин делился мечтой о будущем, когда Львов мог бы, „сидя под тенью огромных душистых тополей (на острове Спокойствия, который посреди черенчицкого озера находится), видеть сибирскую метельницу и ливанский кедр, . . . дремучий бывший насажденный бор. . . Тогда озеро черенчицкое будет зеркалом спокойствия, . . . Сибирь и Америка в пеленках перенесенные будут любоваться себе (так, — *Д. Л.*) в русских прозрачных струях“.<sup>33</sup>

Известно, что Львов культивировал экзотические породы, такие, как ливанский кедр, лавр, американский клен, „козий лист“, завезенные из Сибири и Америки.

Его ботанические познания стали настолько обширными, что он превращался в консультанта своего друга, бывшего сослуживца по Измайловскому полку Н. П. Осипова. В 1790 г. Львов помог Осипову получить должность в Почтовых дел правлении. А к 1791 г. Осипов выпустил первый в России ботанический словарь сразу двумя изданиями, под разными заглавиями».<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> *Б. И. Коплан. Жизнь и труды Львова.* — ЦГАЛИ, ф. 244, оп. 1, ед. хр. 1. Примечание А. Глумова.

<sup>34</sup> *А. Глумов. Н. А. Львов.* М., 1980, с. 108—109.

### «Семантика чувств» в садах Романтизма

Садовое искусство в своем семантическом развитии идет от традиционной античной эмблематики к экспрессивным формам изображения и постепенно все больше стремится воздействовать не на разум, а на чувства. Это в сильнейшей степени сказывается уже в садах Рококо, в типичных для этого стиля пасторальных и любовных мотивах. Это характерно, в частности, и для поэзии Рококо, — например Вильяма Блейка, в которой говорится о смеющихся деревьях и холмах, о чувстве, разлитом в самой природе.

Если в барочных садах и садах Классицизма большое значение имела античная мифология и символика, то в Романтизме все это начинает играть более слабую роль. Совпадения в мироощущении, в настроении, в движениях природы и души — вот что главное в Романтизме.

Природа и пейзаж ценны постольку, поскольку они истолковывают состояние души. Романтиков интересует нагая природа, обнаженная пустошь, нагие берега озера или реки, повседневная природа.

Между природой и человеком протягиваются прочные связи. «Как природа клонится к осени, так и во мне и вокруг меня наступает осень. Мои листья желтеют, и листья соседних деревьев уже опали».<sup>35</sup>

Английский романтический поэт В. Вордсворт ценил Мильтона и Томсона.<sup>36</sup> Отношение к природе этих двух последних поэтов в значитель-

<sup>35</sup> В. Гете. Страдания молодого Вертера. Пер. Анны Эйгес. М.—Л., 1937, с. 148.

<sup>36</sup> См.: Н. Я. Дьяконова. Английский романтизм. М., 1978, с. 66.

ной степени предопределило и взгляды на природу английских романтиков. Вордсворт ценил «неукрашенную природу», предпочтение которой организованному саду, как мы уже видели, наметилось еще у Мильтона и Томсона.

П. Б. Шелли (1792—1822) писал: «В детстве мы меньше отделяем наши впечатления и ощущения от нас самих. Все это составляет как бы единое целое. В этом отношении некоторые люди навсегда остаются детьми. Людям, склонным к мечтательной задумчивости, кажется, будто они растворяются в окружающем мире или мир поглощается ими. Они не ощущают границы между тем и другим. Такое состояние предшествует или сопутствует особо острому и живому восприятию или же следует за ним».<sup>37</sup>

Эстетика романтического садоводства прекрасно разработана в трактате Л. Г. Якоба «Начертание эстетики, или науки вкуса» (1813), в котором имеется специальный раздел «Об изящном садоводстве». Здесь Л. Г. Якоб пишет о садах: «...ничто так не может наполнить наше воображение картинами и наш разум побудить к размышлениям. Но ландшафты в природе не всегда исполняют цель свою. Прекрасный сад есть не что иное, как ландшафт, искусством украшенный».<sup>38</sup> В чем состоит это «украшение искусством»? В том же трактате в части второй, посвященной специально «эстетической природе», Л. Г. Якоб подчеркивает, что красота природы состоит главным образом в тех чувствах, которые она вызывает в человеке. «Вообще природа нравится преимущественно соприкосновенными представлениями, возбуждаемыми созерцанием оной. Сии представления воздвигают все душевные силы и приводят в движение и тем возбуждают чувство духовной жизни в высочайшей степени. Содержание представлений, возбуждающее занимательность, служит к тому одним средством».<sup>39</sup>

«Благорасположение к прекрасному саду, — пишет Л. Г. Якоб в главе «Об изящном садоводстве», — очень сложно и состоит:

- 1) из чувств, каковыя сообщает влияние чистого воздуха и погоды и пр.;
- 2) из чувств, которые доставляет предлагаемая покойность движения или отдыха;
- 3) из эстетических чувств, внушаемых видом прекрасного естественного ландшафта, который здесь составляет чистую красоту...;
- 4) из эстетических чувств, доставляемых искусственными распоряжениями и прикрасами в оном ландшафте».<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> П. Б. Шелли. Письма, статьи, фрагменты. Изд. подгот. З. Е. Александрова, А. А. Елистратова, Ю. М. Кондратьев. М., 1972 (Серия «Литературные памятники»), с. 346.

<sup>38</sup> Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, т. 2, с. 120.

<sup>39</sup> Там же, с. 103—104.

<sup>40</sup> Там же, с. 121—122.

А. Ф. Мерзляков в «Замечаниях об эстетике» (1813) утверждает: «Человек, как звено в целом творении, по необходимости связан с лицами и вещами, его окружающими: он имеет на них влияние, а они на него».<sup>41</sup>

Это не означает, что Романтизм отдает предпочтение человеку перед природой. Напротив, природа ни в одном из великих стилей не ощущалась в таких грандиозных размерах и в таком властном ее воздействии на человека, как именно в Романтизме.

Н. И. Надеждин пишет: «Высочайшим образцом высокого является природа, эта безбрежная громада несметных миров, носящая в недрах своих неистощимую полноту всепроникающей и вседвижущей жизни и поглощающая своим необъятным величием все ограничения и пределы». Одновременно Н. И. Надеждин заявляет: «Мерою сей великости должна быть душа наша».<sup>42</sup>

Как А. И. Галич представлял себе это соединение природного и человеческого, видно из следующего его текста: «Соединение как мозаики, так и живописной ткани есть прекрасное расположение садов, а) не то, которое известный участок земли симметрически усаживает полезными и приятными растениями всякого рода (голландский или французский сад), и не то, б) которое возделывает обширную страну, данную в дикой природе, со всевозможным разнообразием видов и местоположений (китайский сад или английский парк). Ибо садовник-артист в) многие произведения неорганического, растительного и животного царства искусственно устраивает и располагает в пространстве не по чертежу правильного огорода или полезного гульбища, а по идее живого ландшафта, состоящего из действительных масс, так что и совместное их бытие, рассматриваемое чувствами спокойного зрителя с известной точки, и последование одних за другими, объемлемое воображением сего последнего в прогулке, вдруг и постепенно раскрывает в группах, в оттенках цветов, в перспективе и проч. целость панорамы с определенным каким-либо характером и возбуждают там в душе чувствования высокого, торжественного, страшного либо милого, мечтательного — чувствования, которые, сменяясь беспрестанно, могут даже наконец в равновесии производить все очарования изящного, являющегося в пространстве».<sup>43</sup>

Обращение к природе не заставило, однако, садоводов-романтиков отказаться от значимых элементов в садах и парках. Напомним снова, что романтические парки продолжали следовать живописи Клода Лоррена, Никола Пуссена, Сальватора Розы и других великих пейзажистов XVII, а затем и XVIII в. Природа для них была прежде всего природой Рим-

<sup>41</sup> Там же, т. 1, с. 163.

<sup>42</sup> Н. И. Надеждин. Лекции по теории изящных искусств. — В кн.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, т. 2, с. 478.

<sup>43</sup> А. И. Галич. Опыт науки изящного (1825). — В кн.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, т. 2, с. 244—245.

ской Кампаньи с остатками храмов прошлого, руинами, статуями и прочими «знаками» глубинной исторической культуры. Уже это одно в какой-то мере предопределило отношение садоводов-романтиков к значимым элементам в их произведениях. Но общий характер знаковой системы в Романтизме меняется.

Характерная черта предромантических и романтических парков — это появление большого числа новых «знаков» (храмов, беседок, хижин и пр.), посвященных романтическим понятиям. Так, например, в польском романтическом парке в Пулавах, принадлежавшем княгине Черто-рыжской, и в ее же парке «Аркадия» имелись алтари Любви, Дружбы, Надежды, Благодарности и Воспоминания. Имелась и готическая хижина, посвященная Меланхолии.

Не представит большого труда вспомнить о подобных же мемориалах в Павловске, Гатчине, Царском Селе и пр.

Знаменательно, однако, что эти храмы, приобретали какие-то элементы «натурального» восприятия их символического значения. В храмах Дружбы устраивались места для встреч, в храмах Любви назначались любовные свидания, и т. д. Характерно, например, толкование Н. А. Львовым храма Солнцу. «На полях книги по садово-парковому искусству Гиршфельда он (Н. А. Львов, — Д. Л.) набросал рисунок „Храм солнцу“ и оставил пометку: „Я всегда думал выстроить храм Солнцу, не потому только, чтоб он Солнцу надписан был, но чтоб в лучшую часть лета солнце садилось или сходило в дом свой покоиться. Такой храм должен быть сквозной, и середина его — портал с перемычкой, коего обе стороны закрыты стеною, а к ним с обеих сторон лес. Но где время? Где случай?..“».<sup>44</sup>

Наконец, те или иные уголки сада, естественно образовавшиеся, начинали так или иначе истолковываться аллегорически или символически. Даже направление дорожек, течение ручьев и т. д. навевали различные ассоциации и искусственные, иногда надуманные концепции. Природа истолковывалась через призму сентиментальных концепций. Характерно в этом отношении стихотворение Н. А. Львова «Ручейки» (1787):

... Пастух, лишившийся пастушки,  
Мне говорил: два ручейка, между собою дружки,  
В один и общий ход  
Стеклися,  
В один поток слилися,  
Одной чертой в лугу вились  
И целью общею неслися  
В пучину неизмерных вод.  
Вдруг страшная гора им путь перелагает  
И разлучает  
Их взаимный плавный ток.

<sup>44</sup> С. С. L. Hirschfeld. *Teorie de l'art des jardins*, t. 4, p. 194. Цит. по кн.: А. Глумов. Н. А. Львов, с. 118.

Один из них в долине,  
 Другой — прерывисто меж камушков потек.  
 Сердась на берега кремнисты,  
 На корни, на древа ветвисты,  
 Шумел, журчал, свой ток мутил.  
 Прохожий, ручеек пеняя, говорил:  
 — Ручей, ты скучен... и порою  
 Ты мог бы течь, и не шумя...  
 — Постой... послушай!.. за горою, —  
 Ответствовал ручей, звеня, —  
 Перекликается со мною  
 Другая часть меня.<sup>45</sup>

Знаменательна и еще одна мемориально-эмблематическая черта романтических парков: стремление увековечить в них их знаменитых посетителей. Жена Павла I Мария Федоровна в своем «Розовом павильоне» стремилась отметить пребывание в Павловске поэтов, писателей и художников. Для посетителей в Розовом павильоне предназначался альбом, в который заносили свои впечатления от парка: художники писали небольшие акварели и делали зарисовки, поэты вписывали стихи или размышления. В Розовом павильоне собирались по воскресеньям и некоторые читали свои стихи: Нелединский-Мелецкий, Гнедич, Плещеев, И. И. Дмитриев, С. Н. Глинка, Батюшков, Державин, П. А. Вяземский, Жуковский, Карамзин, Крылов и мн. др. Сад как бы «освящался» памятью о своих посетителях. Сад не был безразличен к своей поэтической истории. И это чрезвычайно важно. В романтический период возрастала «поэтическая документальность» садов: сад становился «поэтическим свидетелем».

Однако эмблематика традиционного понятийного характера в предромантических и романтических садах и парках как бы отступает на второй план. На первый же план выступают личные чувства, и соответственно меняются эмблемы.

Между невольными ассоциациями, вызываемыми видами и ландшафтами и предшествующими им архитектурными и скульптурными «знаками», стоят деревья и рощи, посаженные в память о посещении сада каким-либо лицом, о рождении ребенка или о том или ином событии.

Советуя сажать деревья в память о человеке или событии, Делиль пишет:

Не будет у тебя тогда лесов пустынных;  
 Безмолвные древа нам станут говорить;  
 Воспоминания по рощам станут жить.

(с. 62)

Из своеобразных памятников Павловского парка стоит упомянуть и о давно исчезнувшей «Семейной роще». В ней, пишет П. Шторх, «к каждому дереву привязана жестяная дощечка, с именем одного из членов

<sup>45</sup> См.: А. Глаумов. Н. А. Львов, с. 153—154.

императорского дома и с означением года рождения, а на некоторых и года бракосочетания. Березки эти, посаженные при сказанных радостных происшествиях августейшей фамилии, составляют ныне, так сказать, живую летопись царского семейства. Посреди рощи стоит на пьедестале урна, которую можно бы назвать урной судьбы».<sup>46</sup>

В последний период своего строительства при Гонзаго, отмечает А. Эфрос, Павловск был мемориальным парком *par excellence*. Он был вдовой резиденцией — резиденцией вдовы Павла I Марии Федоровны, «заповедным углом, отведенным воспоминаниям и скорби императрицы Марии Федоровны».<sup>47</sup>

Вместо эмблем и символов в садово-парковом искусстве постепенно устанавливается то, что в истории философии в XVII и XVIII вв. известно как «ассоциация идей», а несколько позднее и как «ассоциация аффектов и настроений». Ассоциативность не отменяла ни старых эмблем, ни символов, которыми так обильно были населены парки эпохи Барокко и Классицизма, но она придавала лишь новую функцию этим эмблемам и символам: она создавала с их помощью настроение, которое в романтических парках было главным.

В размышлениях, к которым призывали романтические парки, как и предшествующие сады Барокко и Классицизма, главными оказывались не конечные выводы этих размышлений, а самый процесс размышлений, сопутствуемый меланхолией и унынием.

Уединение в садах стало не средством к философскому углублению в суть природы, а целью и даже самоцелью: состоянием самоуглубления, прекрасным самим по себе.

Романтизм принес немного новых символов и значений, но, сохранив старые, иначе расставил акценты. Природа из замкнутой в себе, огороженной изгородями и стенами, стала выражением внутренней жизни человека. Преимущественное значение получили те элементы природы и сада, которые напоминали о движении, времени, мимолетности и суетности всего в мире. Символы отбирались прежде всего те, которые говорили о чувствах человека, о его настроении, а вместе с тем наряду с символами на равных началах стали выступать ассоциации.

В садах ценились и спокойные воды, как прежде, и льющиеся (потоки, водопады), но в спокойных водах подчеркивалась их способность отражать мир, а в текущих — изображать ее мимотекущность. Г. Р. Державин, в творчестве которого проявились первые веяния романтизма, пишет в «Водопаде» про Румянцева, как бы смотрящего на водопад:

Сидит, — и взор вперя к водам,  
В глубокой думе рассуждает:  
Не жизнь ли человеков нам

<sup>46</sup> Путеводитель по саду и городу Павловску... с. 45.

<sup>47</sup> А. Эфрос. Гонзаго в Павловске. — А. Эфрос. Мастера разных эпох. Избранные историко-художественные и критические статьи. М., 1979, с. 70.



Сей водопад изображает? —  
Он так же благом струй своих  
Поит надменных, кротких, злых.

Не так ли с неба время льется,  
Кипит стремление страстей,  
Честь блещет, слава раздается,  
Мелькает счастье наших дней,  
Которых красоту и радость  
Мрачат печали, скорби, старость?

Вся символика сада, парка, не исключая и памятники победам русского войска в Царскосельских садах, говорит прежде всего о призрачности жизни, о потоке времени, уносящем с собою все. Поэтому и в картинах садов главное внимание начинает уделяться преходящим атмосферическим явлениям, переменам дня (и главным образом наиболее «переходным» — вечеру и ночи), воде, особенно часто меняющей свое состояние и краски, небу с его облаками то бодро бегущими, то медленно плывущими в высоте, эху, подчеркивающему безразличие природы к человеческой судьбе, туманам, росе, ветру, колышущему растительность, наконец, всякого рода змеевидным, «естественно» извивающимся линиям и т. д. К этому мы еще вернемся особо в дальнейшем.

Кроме того, в садах и парках получило огромное значение само слово: не значение слова, не просто идеи, понятия и пр., а слово во всем его полисемантизме и ассоциативной силе.

Огромная воздействующая сила слова начала широко использоваться в русских предромантических и романтических парках начиная с 70-х гг. XVIII в. Надписи были самого разнообразного характера. Длинные надписи были и официальные и интимные. Они делались на памятниках победам российских войск, на воротах — в честь друзей и знакомых, на различного рода мемориальных памятниках и даже на памятнике любимой собаке Екатерины II — Земире.<sup>48</sup>

Вспомним замечательные надписи на Морейской ростральной колонне Екатерининского парка («Войск Российских было числом шестьсот человек; кои не спрашивали, многочислен ли неприятель, но где он» и пр.), или надпись на мраморных Орловских воротах: «Орловым от беды избавлена Москва», или на других соседних воротах: «Любезным моим сослу-

<sup>48</sup> Надпись на могиле Земиры была сочинена графом Сегюром. Вот ее перевод: «Здесь лежит Земира, и опечаленные Грации должны набросать цветов на ее могилу. Как Том (Сир Том-Андерсон — другая любимая собака Екатерины II, — Д. Л.), ее предок, как Леди, ее мать, она была постоянна в своих склонностях, легка на бегу и имела один только недостаток, была немножко сердита, но сердце ее было доброе. Когда любишь, всего опасаться, а Земира так любила ту, которую весь свет любит, как она. Можно ли быть спокойною при соперничестве такого множества народов. Боги, свидетели ее нежности, должны были бы наградить ее за верность бессмертием, чтобы она могла находиться неотлучно при своей повелительнице» (С. Н. Вильчковский. Царское Село. СПб., 1911, с. 162).

живцам», надпись «Супругу благодетелю» на мавзолее в Новой Сильвии Павловского парка и т. д., и т. п. В Пулавах на одном из гротов мы встречаем надпись: «L'éternel est son nom» («Вечный его имя»).

Изобретательность в сочинении коротких надписей достигает очень большой силы, а в ряду романтических жанров эпитафии и надписи на тех или иных памятниках получают большое распространение в самой поэзии.

Стремление придать садовым объектам моральные наставления восходит еще ко времени Цицерона, но особенного развития эта тенденция достигает в Англии в XVIII в., став чем-то вроде моды.

Садовые надписи чрезвычайно поэтому распространились. Английский поэт В. Шенстон (W. Shenstone, 1714—1763) так объясняет назначение надписей: «Тут мы поднимаемся к какому-либо возвышенному месту или к маленькому храму уединения, спускаемся вниз к тенистой беседке и часто находим назидательное изречение, чтобы насладиться им или настроить дух и скоротать утомительное время».<sup>49</sup>

В своих «Различных мыслях о садоводстве» («Unconnected Thoughts on Gardening») Вильям Шенстон пишет, что надписи усиливают эффект той или иной части сада, «подкрепляя» названия той или иной аллеи, сооружения, поляны и т. д. Так, например, «Дорога влюбленных» может иметь специально предназначенные для свиданий скамейки с соответствующими надписями.<sup>50</sup>

Для памятников в пейзажных парках была характерна даже их «источниковедческая документация». Так, подле Никольских ворот декоративной крепости в Павловском саду Мариенталь, построенной в 1797 г., была «изображена» на мраморной доске следующая надпись: «Вал сей остаток укрепления, сделанного шведским генералом Крониортом в 1702-м году, когда он, будучи разбит окольным Апраксиным при реке Ижоре, ретировался через сей пост к Дудоровой горе».<sup>51</sup>

Характерно, однако, что надписи встречаются главным образом в ранний период развития романтических парков. Впоследствии они становятся более редкими. Это объясняется тем, что важность создания настроения начинает вытеснять чересчур рациональные формулировки. Так, например, противником надписей был Реpton.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> Here we ascend some airy seat,  
Or little temple's close retreat,  
    Beneath a shady bow'r:  
And oft some moral sentence find  
To please, or to instruct the mind,  
    And pass each tedious hour.

Цит. по кн.: *John Dixon Hunt. The Figure in the Landscape...*, p. 220.

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> См. Журнал государя Петра I в кн.: Путеводитель по саду и городу Павловску..., с. 41—42.

<sup>52</sup> См.: *Edward Hyams. Capability Brown and Humphry Repton*, p. 10.

Джон Диксон Хант приводит аналогию этому в «Тристраме Шенди» Стерна, где повествование сосредоточивается не на самом предмете рассказа, а по преимуществу на ассоциациях, рассказом вызываемых. Ассоциации же должны были вызываться не столько эмблемами и символами, сколько самим характером садовой композиции. Разнообразие точек зрения и соответствующее разнообразие видов одного и того же объекта природы — вот что стало цениться в садово-парковом искусстве в первую очередь, а это требовало не столько мемориалов, сколько удачной планировки сада и наличия в нем «садовой индивидуальности» и «садовой чувствительности» («sensibility of garden»).

Самое существенное изменение произошло в «идеологическом» содержании парков.

Садовое искусство, пользуясь выражением А. И. Галича, «изображает изящное сколько под видом пространства, столько же и под видом времени».<sup>53</sup> При этом под «видом времени» в романтическом парке выступает время истории (исторические памятники), время личной жизни (воспоминания о друзьях, родных, «сослуживцах», событиях личной жизни и пр.), время смен дня, погоды, годовой круг сезонов и пр.

Вместо рационально распланированного убранства парков, должного главным образом наводить на размышления о мудрости и красоте мироустройства через посредство античной мифологии, из которой чаще всего заимствовались образы, напоминавшие о силах водной стихии (мифические существа, связанные с морем и реками, — на озерах, прудах и в фонтанах) и о силах земли (в чаще деревьев и в гротах), преимущественное значение получили исторические памятники и воспоминания личного порядка о совершенных путешествиях, об умерших друзьях и родных.

Если Петр I в свое время был озабочен устройством фонтанов на сюжеты басен Эзопа, чтобы сменить церковные темы светскими элементами европейской культуры (лабиринты и фонтанные группы со скульптурами на темы басен Эзопа, устраивавшиеся по приказу Петра в Летнем саду в Петербурге, в Петергофе и Сарском<sup>54</sup>), то теперь начинают воздвигаться монументы в честь тех или иных побед русского оружия (в пейзажной части Царскосельских парков), в честь друзей и родных. Все большую и большую роль начинают играть в жизни парка непосредственно исторические воспоминания.

Вильям Шенстон писал в своих «Различных мыслях о садоводстве» об исторических воспоминаниях как о необходимейшем элементе пейзажного парка: «Какое преимущество должны иметь итальянские сады, происходящее от того обстоятельства, что они расположены на земле, упоминаемой классиками! Даже в Англии те парки и сады, которые рас-

<sup>53</sup> А. И. Галич. Опыт науки изящного (1825), с. 263.

<sup>54</sup> «Сарское село» — позднее ставшее называться Царским.

полагаются на месте какого-либо исторического события прошлого, представляют больший интерес для воображения, чем обычные».<sup>55</sup>

Ж. де Сталь пишет в «Коринне» (1807): «С какой бы стороны ни рассматривали пейзаж, он всегда представляет собой картину, украшением и центром которой является храм. Руины придают особенное очарование итальянскому пейзажу. Они не говорят, подобно современным постройкам, о близости человека, о его труде; они сливаются с природой, с деревьями; они гармонируют с уединенным ручьем, этим образом времени, которое так долго разрушало их. Самые красивые места в мире, не пробуждающие воспоминаний, не носящие печати великих событий, не представляют никакого интереса, если их сопоставить с местами историческими».<sup>56</sup>

Сады часто представляли собой своего рода воспоминание о путешествиях — когда эти путешествия вошли в моду. Н. А. Саблуков так писал о Павловске: «...всякий клочок земли в нем, мало-мальски к тому способный, был ярко запечатлен ее (императрицы Марии Федоровны, жены Павла I, — Д. Л.) вкусом, ее склонностями, ее воспоминаниями о заграничных путешествиях. Тут был Розовый павильон, подобный Трианонскому; были шале, подобные виденным ею в Швейцарии; мельница (Пиль-башня) и несколько скотных дворов в подражание тирольским, и также воспоминания о садах и террасах Италии. Театр и длинные проспекты были заимствованы из Фонтенбло, и в разных местах были разбросаны искусственные развалины».<sup>57</sup>

Напомню, что знаменитый грот Александра Попа в Твикенхеме, о котором неоднократно говорилось выше, соединял в себе самые различные породы камня, чтобы напоминать о различных местностях — о Италии, Египте, Кенте, Плимуте, Корнуолле, Йоркшире и т. д.

Каждый камень должен был напоминать Попу о том, кто его привез и кто подарил, а также о том, где бывал он сам. Это был «мир души» — не только одна «геология» и не только культурные ассоциации, но и воспоминания сугубо личного характера.<sup>58</sup>

При этом каждое помещение грота было отлично от другого и обладало большим эмоциональным эффектом благодаря различным водным струям (то в виде фонтанов, то в виде небольших ручьев и водопадов), зеркалам, умножавшим и дробившим воды, различию материалов, из которых были сложены стены.

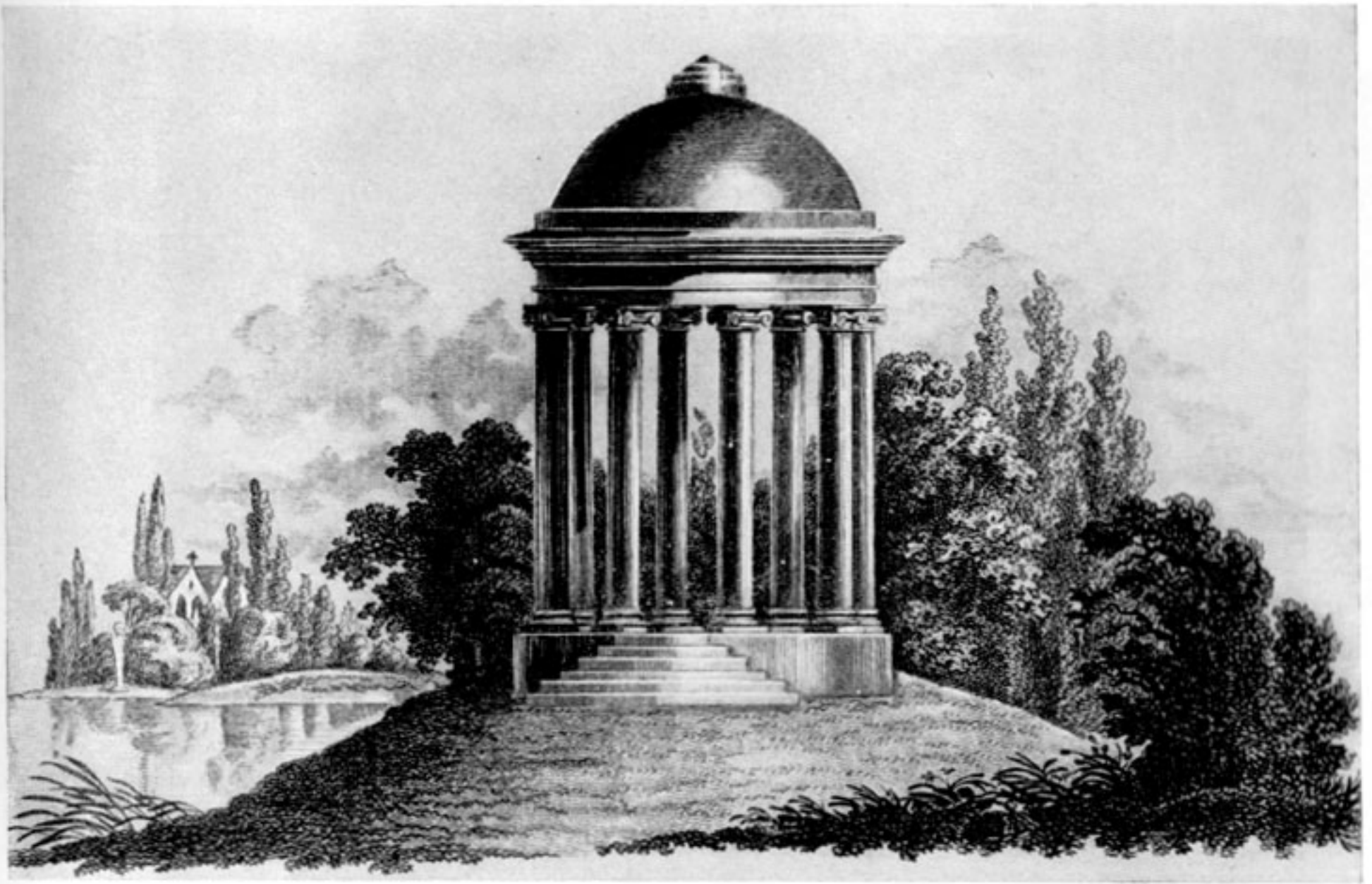
Поэзия Пушкина лицейского периода полностью соответствовала вкусам новых «литературно-мемориальных» парков своего времени. Пушкин-

<sup>55</sup> Цит. по: *Miles Hadfield. Gardening in Britain*, p. 203.

<sup>56</sup> Ж. де Сталь. Коринна или Италия. Изд. подгот. М. Н. Черневич. М., 1969, с. 147.

<sup>57</sup> Записки Н. А. Саблукова. — Русский архив, 1869, тетрадь XI, с. 1924.

<sup>58</sup> Любопытно, что третий президент Соединенных Штатов Америки Т. Джефферсон (1743—1826) увлекался пейзажными парками. Он построил пейзажный парк Monticello с реминисценциями из своего путешествия по Европе.



Храм какой-либо из добродетелей. Рис. из «Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten, Englischen Anlagen». Изд. 2-е, Лейпциг, 1798, тетр. 30, табл. VI.

Пояснение И. Г. Громанна: «Изображенный на этом листе храм, в таком месте, как это, — на небольшом пологом холме у свежлого озера, будет производить хорошее впечатление».

ские парки должны быть отнесены к «литературно-мемориальным» не только потому, что после всех их преобразований они имеют для нас огромное литературно-мемориальное значение, но главным образом потому, что само садовое искусство второй половины XVIII и первой четверти XIX в. было рассчитано на то, чтобы населить парки различными мемориями личного и исторического характера.

«Воспоминания в Царском Селе» говорят о памятниках екатерининской военной славы, об обелисках и колоннах, воздвигнутых в честь побед русской армии и флота. Это не были публичные и парадные памятники «для народа», для стечения зрителей, а для патриотических размышлений немногих. Стихи Пушкина носят именно этот характер, и они как бы продолжают тенденцию самих памятников «заговорить» о прошлом, вылиться в словесную форму. Другая группа памятников, связанных с личными воспоминаниями и чувствами царственных владельцев, в стихах Пушкина совершенно не отразилась, ибо он не был придворным пиитом, но темы дружбы, любви, уединенных встреч на лоне природы иг-



Памятник любимому поэту. Рис. из «Ideenmagazin» И. Г. Громанна. Изд. 2-е, Лейпциг, 1798, тетр. 10, табл. IX.

Пояснение И. Г. Громанна: «Памятник любимому поэту: художник решил, что Бюргеру. Надпись должна дать ему более точное назначение, которого невозможно достичь только посредством формы памятника. Местности вокруг этого памятника не следует быть ни печальной, ни мрачной (но она может быть сзади замкнутой), чтобы она не возбуждала тех чувств, которые прямо противоположны духу поэзии Бюргера».

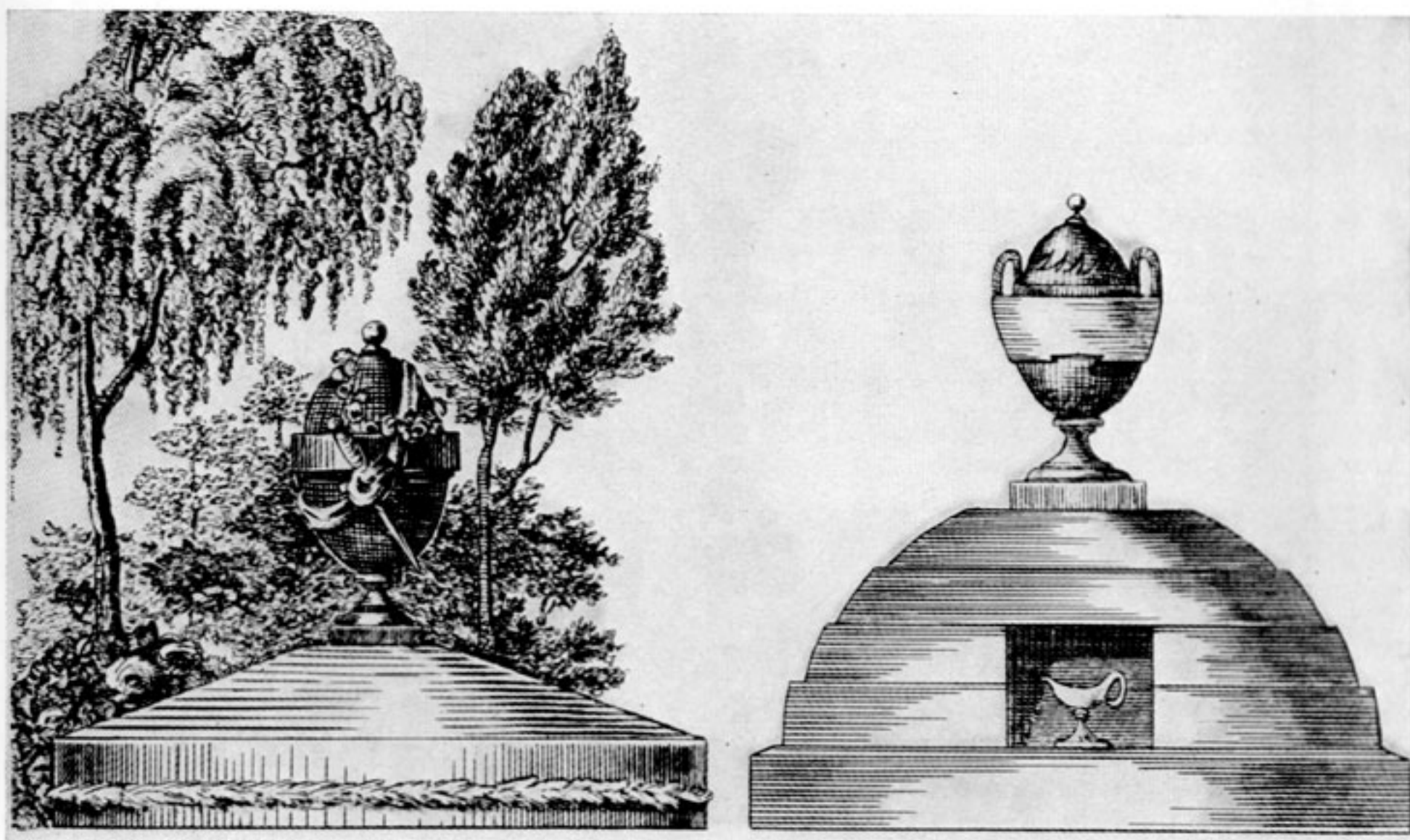
рают огромнейшую роль в его лицейских стихотворениях. Изображенный в них пейзаж чисто «лорреновский»: с ручейками, с мягкими скатами холмов (их в Царском создавали искусственно из вынудой для прудов земли, используя также естественные террасы).

Соединение в Екатерининском парке памятников победы русской армии и русского флота с мемориальными памятниками чисто личного значения (как, например, памятники собакам Екатерины) имеет принципиальный характер. В Романтизме как бы уравниваются исторические события и личнобиографические.

Херасков во вступлении к поэме «Пилигрины» (1795) заявляет:

Я цел и буду петь героев и безделки.<sup>59</sup>

<sup>59</sup> Творения Михаила Хераскова, ч. 1—12. М., 1796—1802. Ч. 2, с. 158. Цит. по кн.: В. И. Федоров. Литературные направления в русской литературе XVIII века, с. 78.



Памятные урны. Рис. из «Ideenmagazin» И. Г. Громанна. Изд. 2-е, Лейпциг, 1797, тетр. 3, табл. II.

Пояснения И. Г. Громанна: «Фигура а. Памятник Шарлотте Корде. Он из белого камня, круглый (zirkelrund) и находится на круглом же, заросшем короткой травой месте, вокруг которого могут быть посажены попеременно розы и лилии. Памятник, впрочем, без всяких украшений, лишь кипарисовый венок, и может быть сделана надпись на конической плоскости, также без всякого обрамления. Урна из черного и белого мрамора украшена траурным платком, который обвивает кинжал, и венком из роз. Фигура б. Памятник другу или же известному великому человеку. Он располагается, как и первый, на плоском газоне, который должен быть сравнительно большим и может быть обсажен вокруг плакучими ивами (Trauer Weiden) или тополями».

\* \* \*

(Типичное для Романтизма украшение сада зданиями различных стран и эпох, разведение экзотических растений не противоречили принципам живописности и пейзажности.)

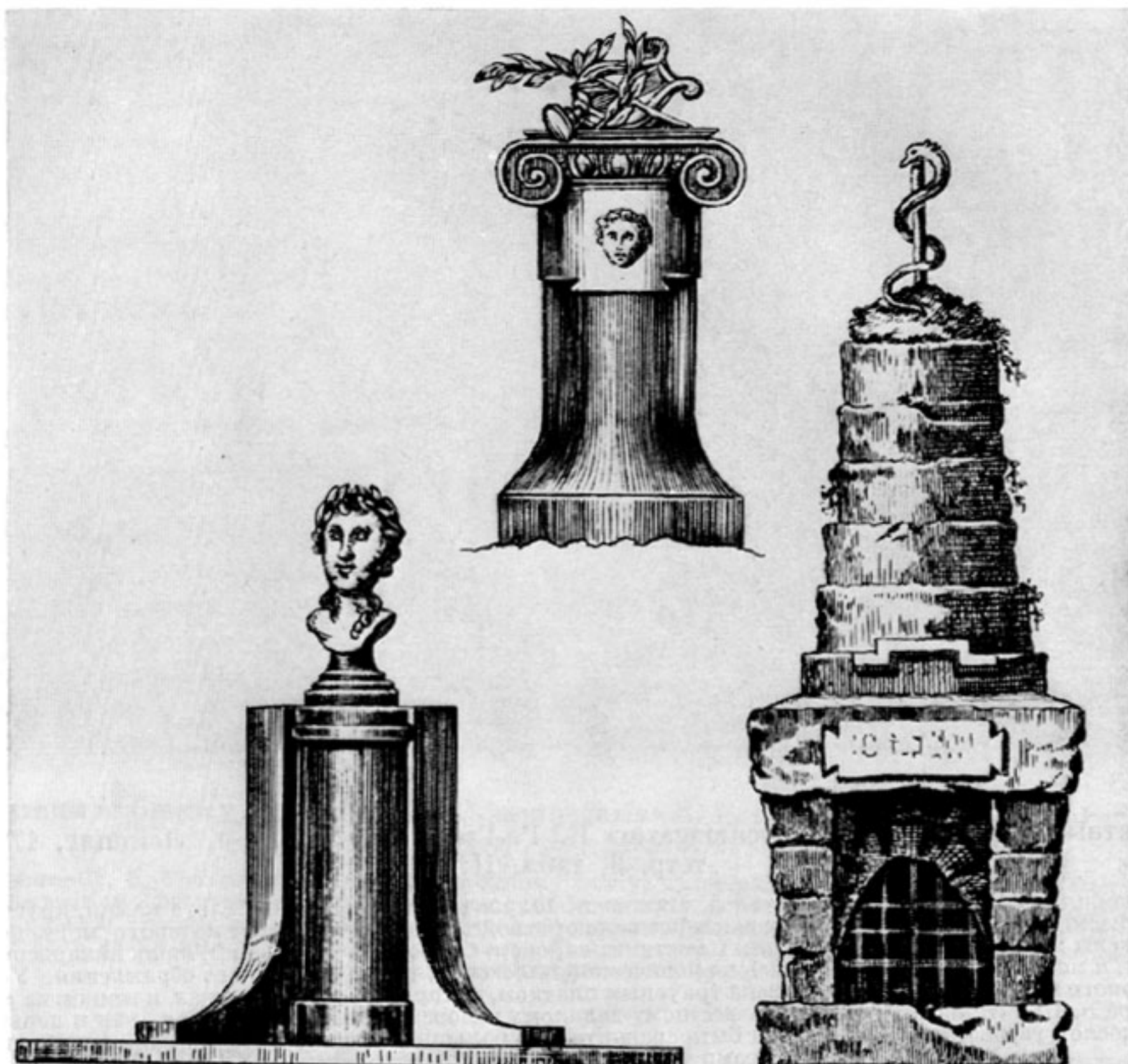
Н. М. Карамзин писал в своем стихотворении «К бедному поэту» (1796):

Мой друг! существенность бедна:  
Играй в душе своей мечтами,  
Иначе будет жизнь скучна.

И далее:

Что есть поэт? искусный лжец:  
Ему и слава и венец.<sup>60</sup>

<sup>60</sup> Русская поэзия XVIII века. М., 1972 (Библиотека всемирной литературы), с. 491 и 493.



Памятники музам (верхний посередине), Виланду (слева) и доктору Хаурду (справа), лечившему заключенных в тюрьмах. Рис. из «Ideenmagazin» И. Г. Громанна. Изд. 2-е, Лейпциг, 1797, тетр. 3, табл. II.

Пояснение И. Г. Громанна: «Этот посвященный музам алтарь из пестрого и белого мрамора может быть расположен на небольшом возвышении или нескольких ступенях. Главный выступ (карниз) есть древняя ионическая капитель и находящаяся на окружающей плите голова — маска (die Larve) Аполлона.

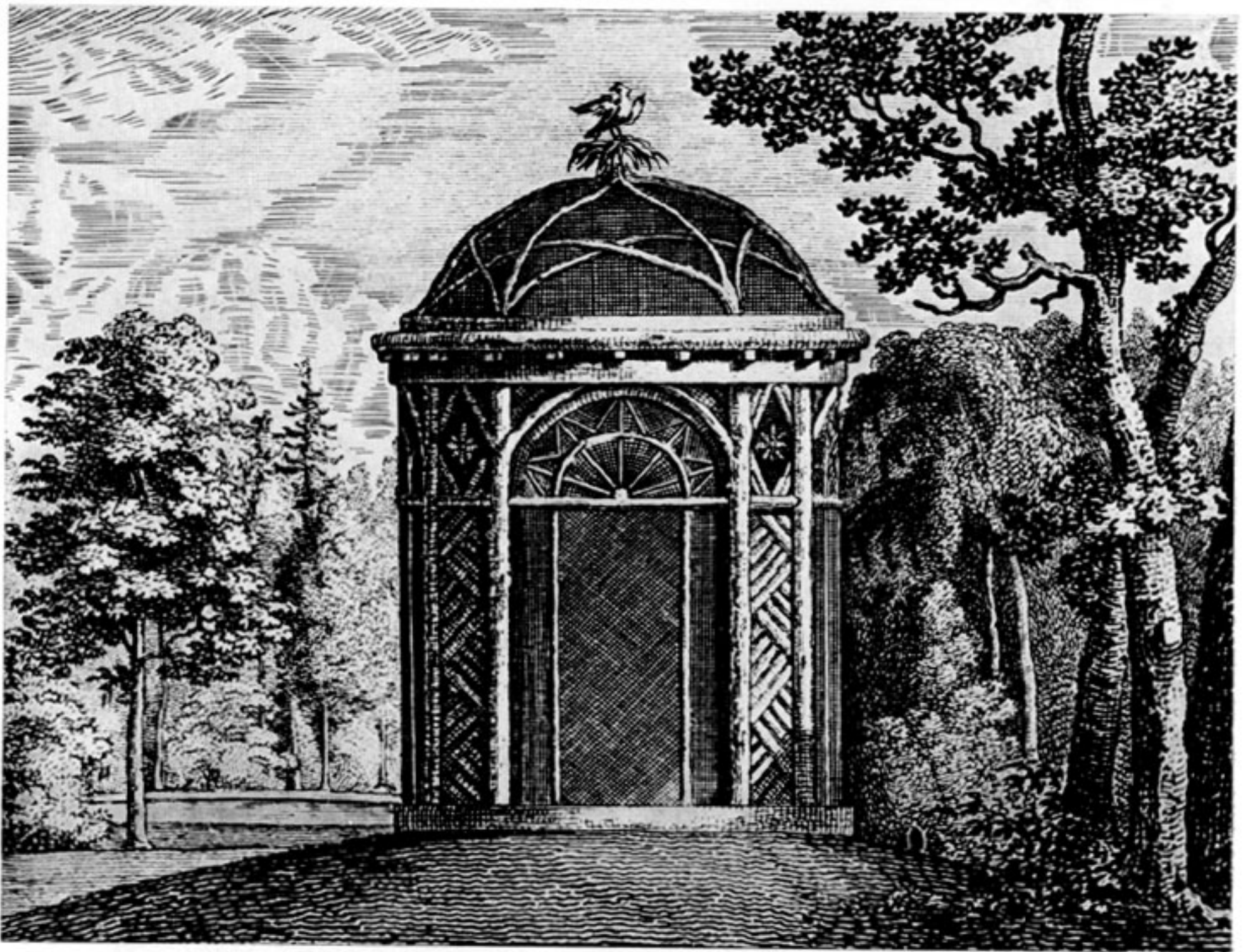
Бюст Виланда, любимого поэта немецкой нации, на круглом пьедестале, с тремя выступами или так называемой стойкой (sogenannte Streben), из белого и цветного мрамора. Подставка, на которой стоит бюст, может быть из черного мрамора, цилиндр с надписью — из светлого пестрого мрамора, но голова, выступы, карнизы (Simschen) и ступени должны быть из белого мрамора.

Памятник английскому врачу Хаурду, имеющему огромные заслуги перед страдающим человечеством, умершему 20 янв. 1790 г. Наилучшим, пожалуй, будет место в каком-нибудь ботаническом саду. Нижняя, с признаками тюрьмы, часть должна быть из грубых, мало обработанных камней, а надпись должна быть сделана на металлической плите. Коническая часть (der kegelförmige Aufsatz) также может быть из лежащих ступенями друг на друге высоких камней или же сделана из возвышающегося дерна. На верхушке находится жезл Эскулапа, обвитый змеей».



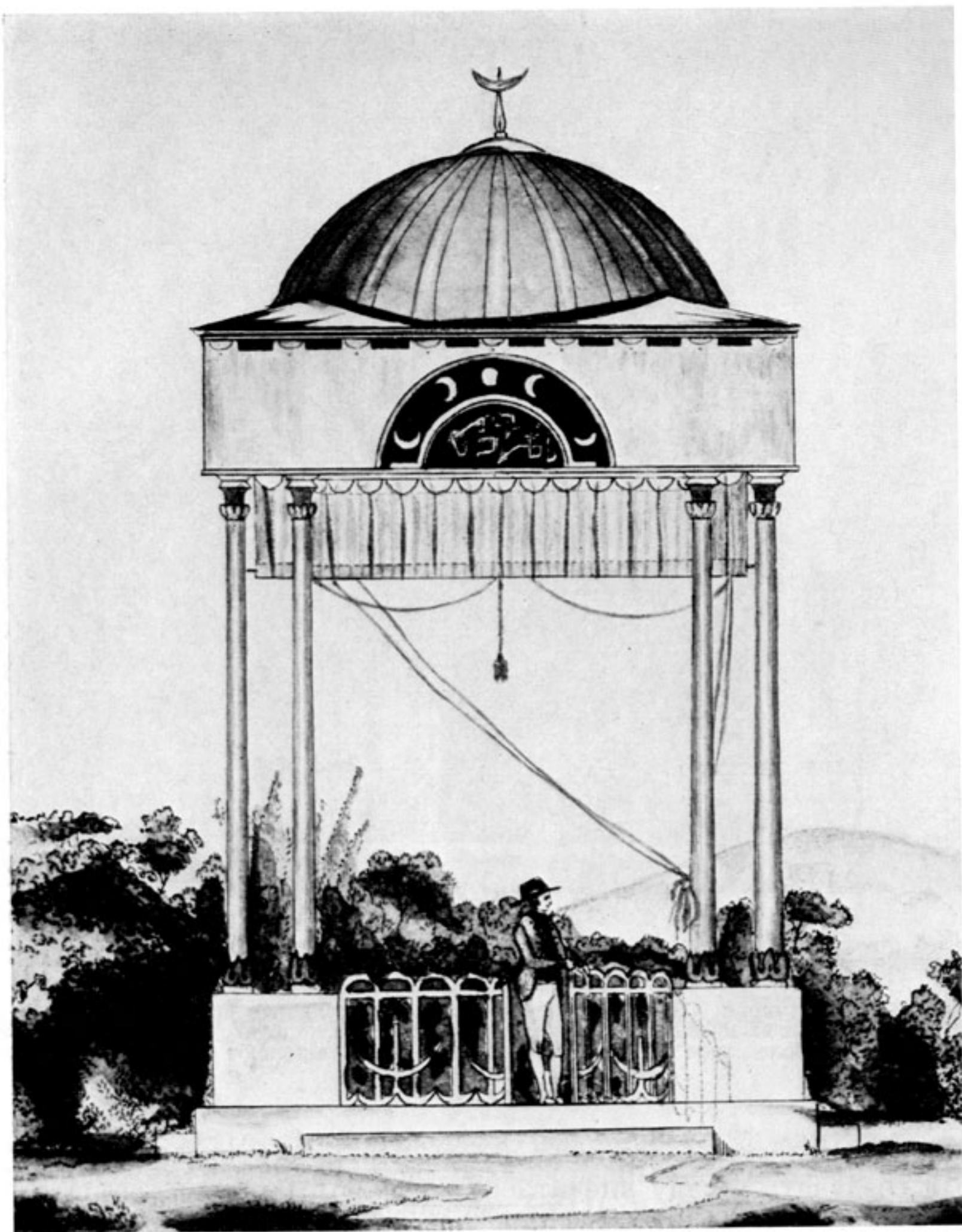


Семейная роща в Павловске. Березы посажены по случаю рождения детей.  
Рис. В. А. Жуковского. Из кн.: «Путеводитель по саду и городу Павловску,  
составленный П. Шторхом, с двенадцатью видами, рисованными с натуры  
В. А. Жуковским, и планом». СПб., 1843.



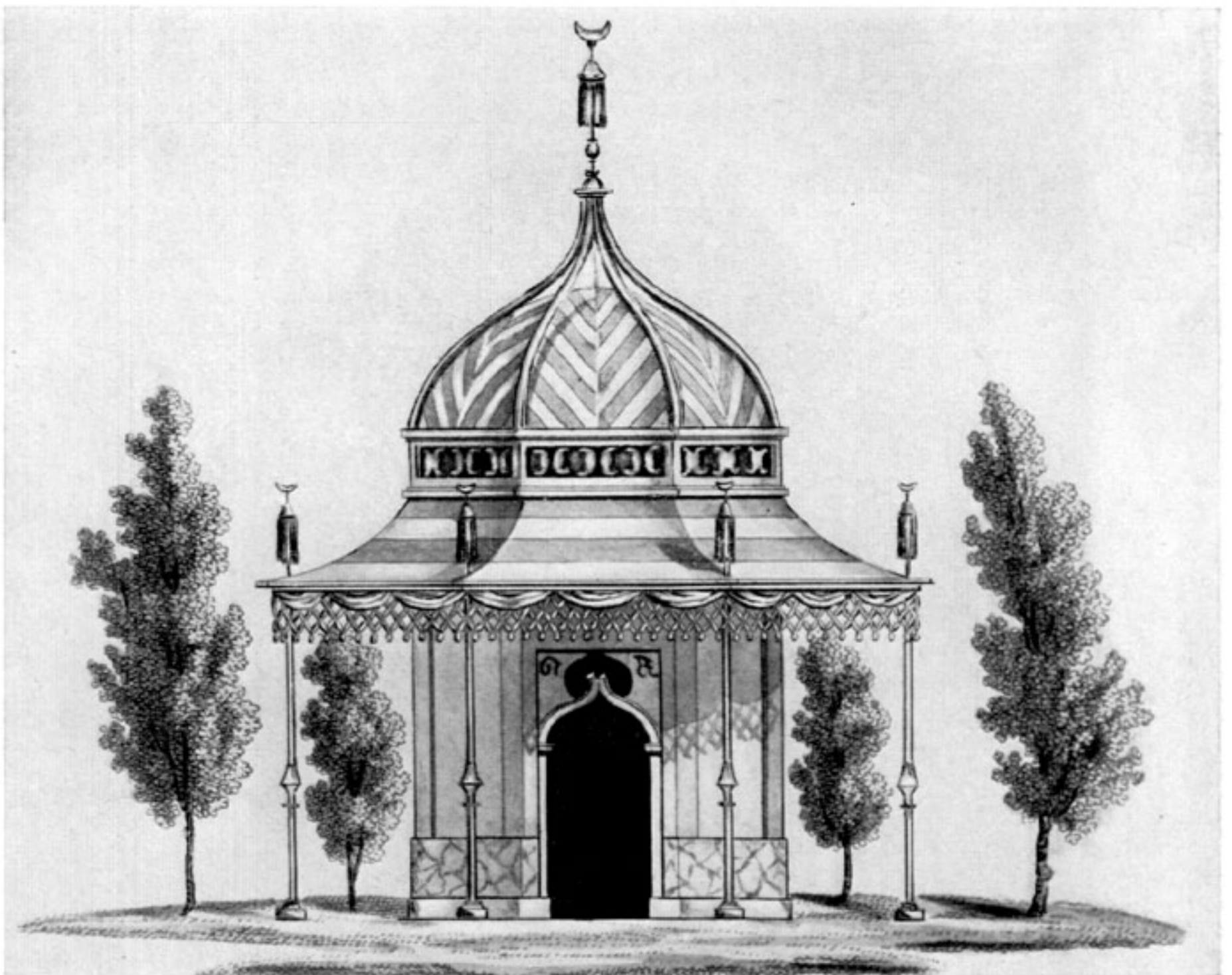
Вольер. Рис. из «Ideenmagazin» И. Г. Громанна. Изд. 2-е, Лейпциг, 1798, тетр. 13, табл. II.

Пояснение И. Г. Громанна: «В хорошенькой роще из берез, тополей, вязов, ив и молодых дубов, напояемой чистыми водами, этот вольер, в форме небольшого храма, стоящий на пологом холме, производит приятное впечатление, особенно когда деревья вокруг и ведущие к нему части так сгруппированы, что простор и прохлада сцены искусственно-естественно соединены с тенью, приглашающей к тихой мечтательности. Охотно потом будут в этом прелестном месте отдыхать, сидя на простой скамье, и отдаваться чувству, которое возбуждает в нас это место, оживленное пением и игрой птиц и плеском маленького фонтана в вольере. Само строение сделано из необработанных стволов деревьев, из которых составлены неприхотливые украшения и арки, образующие купол. Разнообразия ради можно выбрать стволы из разных пород деревьев, чтобы этим достичь разнообразия в цвете. Окна и маленький купол затянуты сеткой из железной или латунной проволоки».



Турецкий павильон. Рис. из «Ideenmagazin» И. Г. Громанна. Изд. 2-е, Лейпциг, 1797, тетр. 5, табл. X.

Пояснение И. Г. Громанна: «Этот лист содержит рисунок турецкого павильона, на холме. У него может быть четыре или два расположенных друг напротив друга входа, и — в последнем случае — на двух других сторонах — скамьи. Для защиты от солнца сделаны с каждой стороны свертывающиеся гардины из розового полотна с кармазинными и голубыми полосами. Впрочем, здесь почти все из дерева, вплоть до основания. Из сделанных внизу перил одно может быть соединено с мостом вблизи от павильона, а другое — с садовым диваном (Gartensofa)».



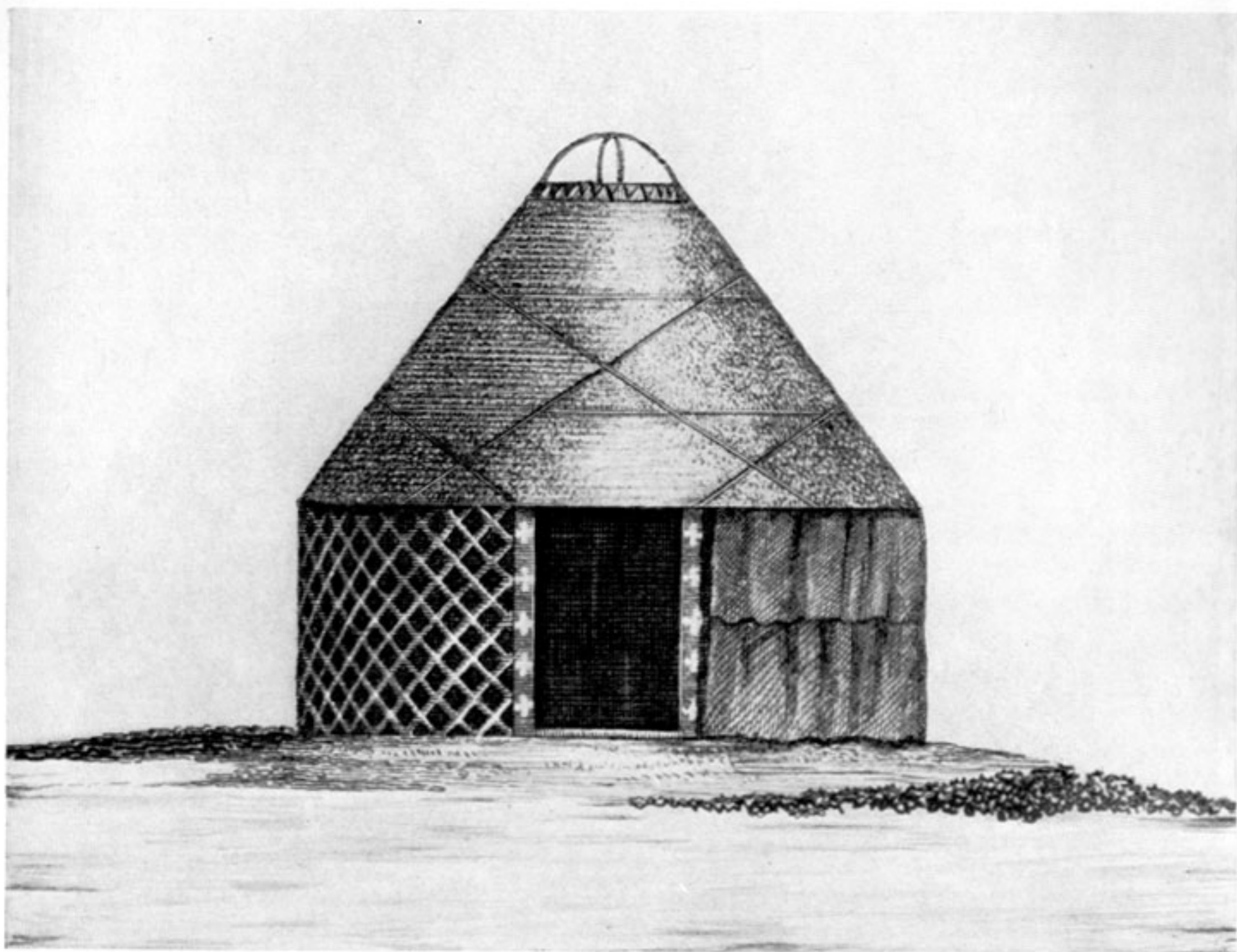
Турецкий шатер. Рис. из «Ideenmagazin» И. Г. Громанна. Лейпциг, 1799, тетр. 32, табл. IX.

Пояснение И. Г. Громанна: «На этом листе изображен павильон в виде турецкого шатра. Постройка из строительных камней, а крыша из расписанного полотна. Все украшения отвечают характеру целого и вследствие легкого, приятного выражения делают это особенно подходящим для этого места».

«Искусность лжеца» состояла в том, что романтический садовод должен был создавать в саду впечатления различных стран, создать для гуляющих иллюзию «путешествия» по различным странам — особенно экзотическим.

Отсюда возрожденная в садах Романтизма Античность и Готика, отсюда новый интерес ко всякого рода «китайщине» (Китайский театр, Китайская деревня, мостики и павильоны в Царском Селе) и отсюда же интерес к турецкой теме в садах, как и в маскарадных нарядах дам и кавалеров — особенно на тех маскарадах, которые происходили в садах.

«Турецкие» постройки в Царскосельском парке вовсе не были связаны только с победами над Турцией. Это не столько памятники побед,



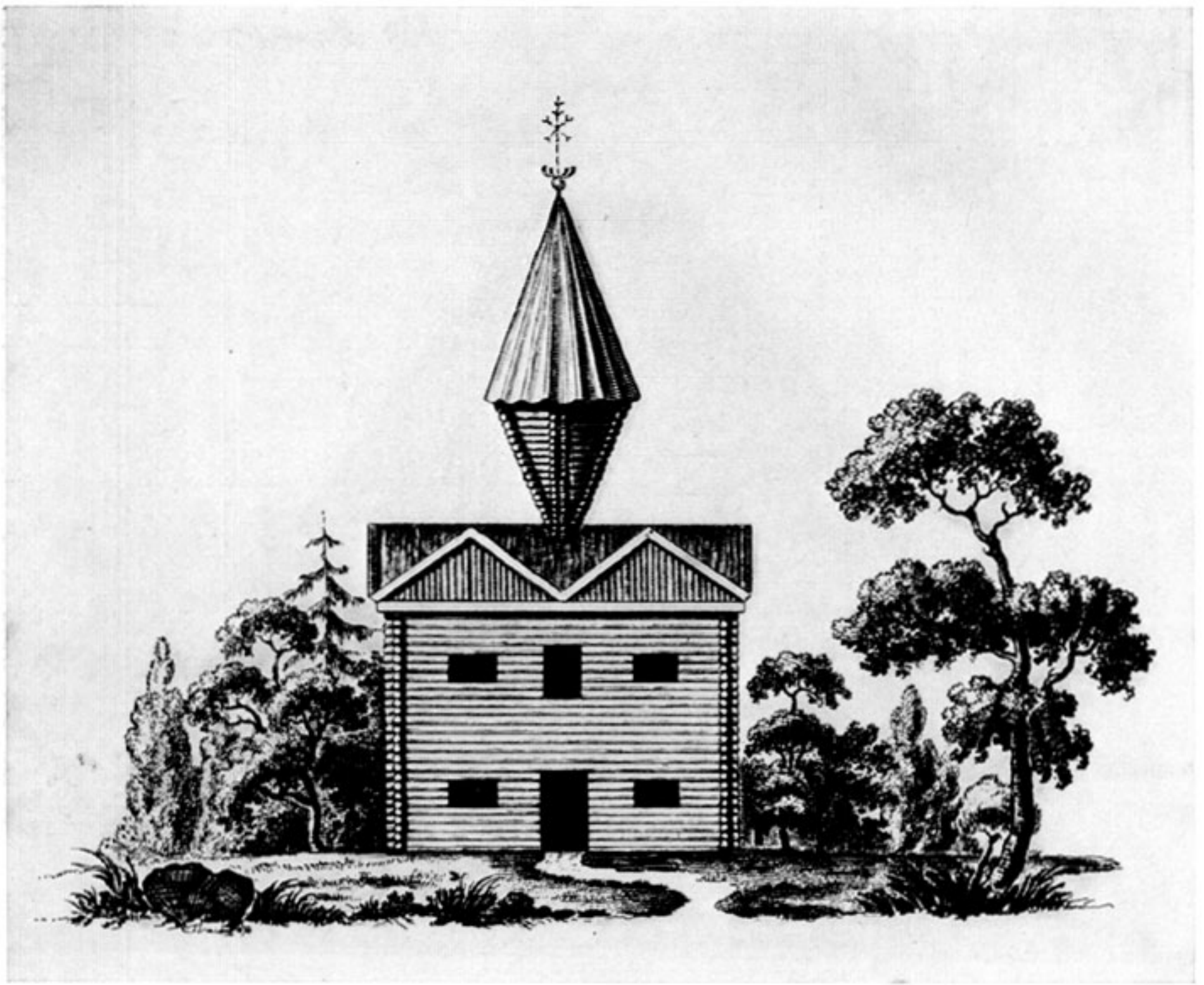
Татарская хижина (юрта). Рис. из «Ideenmagazin» И. Г. Громанна. Лейпциг, 1799, тетр. 32, табл. VI.

Пояснение И. Г. Громанна: «На этом листе, нарисованном господином Ребером: татарская хижина, завешенная циновками и коврами».

сколько прежде всего стилистическая особенность Романтизма — делать сад экзотическим и национально разнообразным. Стиль «turquerie» был столь же моден во второй половине XVIII в., как и стиль «chinoise». Сады Романтизма в какой-то степени были маскарадными, увеселительными. Турецкие же костюмы были одними из самых популярных во второй половине XVIII в.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> *Aileen Ribeiro. «Turquerie». Turkish dress and English Fashion in the eighteenth century. — The Connoisseur, May 1980, p. 17—23.* Один из наиболее знаменитых маскарадов, на котором участники появились в турецких костюмах, был дан датским королем в 1768 г. в Оперном театре. См.: *A. Ribeiro. The king of Denmark's Masquerade. — History Today, 1977, June, v. XXVII.* Особенно модным было в по-



Садовый домик в московском вкусе. Рис. из «Ideenmagazin» И. Г. Громанна. Лейпциг, 1799, тетр. 27, табл. VI.

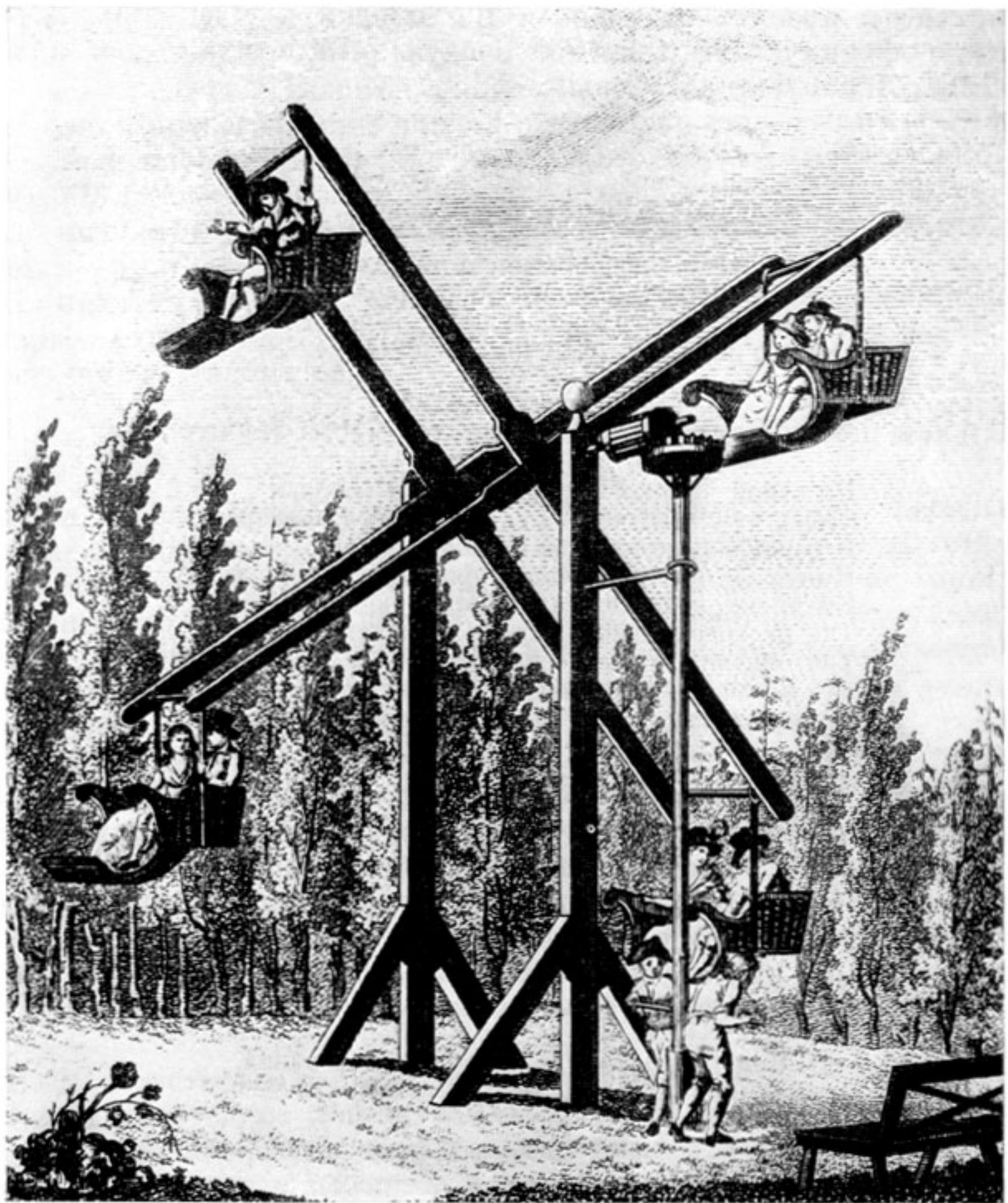
Пояснение И. Г. Громанна: «Для любителей необычных вещей мы приводим на этом листе садовый домик (Gartenhaus) в московском вкусе (im Moskowitzischen Geschmack). Высокая крыша сделанного в форме раструба дымохода — в китайском стиле».

Турция представлялась прежде всего как морская страна. Поэтому «турецкие» постройки Царского располагались по берегу большого озера, а «китайские» — вдали от озера, были «материковыми».

Впрочем, следует отметить, что типичное для Предромантизма и Романтизма смешение в садах различных экзотических стилей некоторыми считалось признаком дурного вкуса.

---

следней четверти XVIII в. портретироваться (и дамам и мужчинам) в турецких костюмах. Иллюстрации см. в первой из указанных здесь статей А. Ribeiro.



Русские качели. Рис. из «Ideenmagazin» И. Г. Громанна. Изд. 2-е, Лейпциг, 1798, тетр. 13, табл. IX.

Пояснение И. Г. Громанна: «... на этом листе даем рисунок русских качелей, на которых благодаря легкому механизму могут получать удовольствие от движения одновременно 8 персон. Качели, подобно ветряной мельнице, имеют четыре крыла, на каждом из которых висит удобное кресло, в форме ящика легкой одноколки (wie der Kasten eines leichten Gariols), в которое могут сесть две персоны. Двигатель, который без особого напряжения приводится в движение двумя или даже всего одним человеком, заставляет машину по воле качающихся двигаться быстрее или медленнее».

В записке к проекту сада князя Безбородки в Москве Н. А. Львов заканчивает французский текст ее следующими стихами из четвертой песни поэмы Жака Делиля «Сады»:

Point de cos édifices, prodigués par la mode,  
Obélisque, Rotonde et Kiosk et Pagode.  
Ces bâtiments Romains, Grecs, Arabes, Chinois,  
Chaos d'Architecture et sans bus et sans choix,  
Dons la profusion stérilement féconde  
Enferme en un jardin les quatre parts du monde...  
Surtout du mouvement: sans lui, sans sa magie  
L'esprit désoccupé retombe en léthargie.<sup>62</sup>

В вольном переложении А. Воейкова это место звучит так:

Не строй в садах своих киоски и пагоды;  
Смесь чудна зодчества есть зодчества позор,  
И безобразные наряды не убор.  
Не странно ль смежными увидеть зданья римски,  
Китайски, гречески, японски, аравийски?  
Так расточительность среди богатств бедна;  
Так, недовольная, в одном саду она,  
Без цели, в выборе не дав себе отчета,  
Желает поместить четыре части света.

(с. 123—124)

При всей своей склонности к разнообразию Делиль требует осмысленного разнообразия, разнообразия «говорящего» и «читающегося». Так, например, Делиль требует точного соответствия скульптуры месту, где эта скульптура стоит: «Да не вступает бог в права другого бога» (с. 138). Местность должна диктовать назначение садовых построек, а садовые постройки соответствовать местности:

Под тенью ив, где бьет целебная волна,  
Уединенная купальня быть должна.<sup>63</sup>

(с. 129)

---

<sup>62</sup> Jacques Delille «Les Jardins ou l'art d'embellir les paysages», 1782. К этому стихотворению Г. Г. Гримм сделал в своей публикации (Проект парка Безбородки в Москве. Материалы к изучению творчества Н. А. Львова. — В кн.: Сообщения Института истории искусств, вып. 4—5. Живопись. Скульптура. Архитектура. М., 1954, с. 122) примечание: «Автор стихов не указан. За определение его приношу благодарность старшему научному сотруднику Государственного Эрмитажа А. В. По-марнацкому».

<sup>63</sup> Отмечу, между прочим, что при переустройстве Голландского сада в Екатерининском парке вокруг Верхней купальни на левом пруду были вырублены окружавшие ее липы, и интимная по своему назначению купальня оказалась на самом видном и парадном месте сада.



Заметим попутно, что даже «провинциал» А. Т. Болотов отметил в своих «Записках» безвкусное сочетание построек разных стран в Царскосельских садах.<sup>64</sup> Болотов, однако, ошибся: «китайские» и «турецкие» постройки Царскосельских парков относились еще к тому времени, когда пейзажный парк принадлежал наполовину Рококо и наполовину Романтизму. Для Рококо «китайщина» и «турецщина» (по выражению Болотова) не были вышедшей из моды безвкусицей, а закономерностью стиля.

Ко времени же, когда А. Т. Болотов писал свои «Записки», смешение в парке различных экзотических построек действительно было уже «пройденным этапом» садового искусства.

\* \* \*

В садах всех стилей, как мы уже отмечали, особое значение имела музыка и благоухание. В садах Романтизма музыка предпочиталась преимущественно «природная» — пение птиц, музыкальные инструменты, приводимые в движение ветром и водой, а характер благоухания, может быть, и изменялся, но мы имеем об этом слишком мало сведений. Ясно лишь одно: поющие птицы и благоухающие цветы и травы усиливали ассоциативность романтических парков.

Звуки и благоухания играли особую роль, только ни то ни другое в романтических садах не должно было быть нарочитым и искусственным: «Наслаждение сими благовониями распространяет непостижимым образом некую отраду и сладость во всей внутренности человеческой; производит спокойствие душевное и некое согревательное удовольствие».<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Жизнь и приключения Андрея Болотова... т. 4, с. 652—655.

<sup>65</sup> Общие примечания о цветах. (Взяты из сочинений г. Гиршфельда). — Экономический магазин, 1786, ч. XXVII, с. 294—295.

### Меланхолия в садах Романтизма

Н. Д. Кочеткова, характеризуя Сентиментализм (в садовом искусстве он не отделяется от Романтизма), пишет: «Представление о зыбкости всего сущего, открытие глубокой содержательности каждого мгновения бытия, намеченное в поэзии Хераскова, а затем в полную меру раскрытое в творчестве Муравьева, подвергалось дальнейшему анализу в сознании русских литераторов 1790-х гг. ... Сентименталисты осознали неповторимость каждого данного мгновения; и выражение „течение времени“ было для них уже не простой метафорой, приобретало все более глубокий смысл. Представление о непрерывном движении времени объясняло

изменчивость и непостоянство явлений, касающихся эмоциональной стороны природы человека. Соответственно писатели нового направления сосредоточили свое внимание на переходных состояниях, на оттенках чувств, на сосуществовании противоречивых ощущений и побуждений».<sup>66</sup>

Одним из самых «острых» и характерных для Романтизма «переходных состояний» был переход от счастья к грусти и от грусти к счастью: пограничная полоса душевных состояний, получившая в Сентиментализме и Романтизме огромную популярность под названием «меланхолия» и почти что отождествлявшаяся со всем, что подходило под понятие поэтического.

Пейзажные сады Рококо и Романтизма отождествлялись прежде всего со счастливой Аркадией. Корни этих представлений уходили еще в Античность — к идиллиям Феокрита, к эклогам Вергилия и Овидия.

Екатерина II подарила Павлу участок земли вблизи Царского Села. Павел начал на нем строительство дворца, назвав его сперва Паулелуст. Великая княгиня Мария Федоровна Вюртембергская, жена Павла, стала душой этого строительства и организации сада, где разбила несколько построек, напоминавших ей места ее детства. «Домики Крик и Крак, хижина Пустынника, так же как и название деревни Эроп, перенесены на дальний север из родного Марии Федоровне Монбельярского парка».<sup>67</sup> Иными словами, Павловский парк устраивался на первых порах как парк личных воспоминаний.

Мария Федоровна, устраивая Павловский сад, конечно, придавала ему значение Аркадии, — поэтому-то в Павловске заняли такое важное место пастушеская хижина, молочня, ферма. Но одновременно с этим Мария Федоровна ставила в парке мемориалы покойным: «Супругу благодетелю» и «Памятник родителям». Смерть и счастье сочетались не только в саду Павловска. Как показал Эрвин Панофски в своем исследовании «„Et in Arcadia Ego“: Poussin and the Elegiae Tradition»,<sup>68</sup> изображения Аркадии в живописи начиная с эпохи Ренессанса постоянно сочетались с темой смерти: изображениями черепа, гроба, могильного памятника и т. д. Толкуя значение латинской надписи, делавшейся на лбу черепа или на гробнице в изображениях сада Аркадии, — «Et in Arcadia Ego», Э. Панофски показывает, что она означала не то, что «и я (умерший) находился в Аркадии», а то, что «и я (смерть) нахожусь в Аркадии». В частности, таково изображение Аркадии в картинах Н. Пуссена — одной, находящейся в Лувре, где группа счастливых людей собралась около

<sup>66</sup> История русской литературы, т. 1. Под ред. Д. С. Лихачева и Г. П. Макаго-ненко. Л., 1980, с. 738.

<sup>67</sup> Дм. Кобеко. Цесаревич Павел Петрович (1754—1796). Историческое исследование. Изд. 2-е, доп. СПб., 1883, с. 160.

<sup>68</sup> Erwin Panofsky. Meaning in the Visual Arts. [S. l.], 1970, p. 340—367.

гробницы в парке и читает эту надпись, и второй, находящейся в Девонширской частной коллекции.<sup>69</sup>

Эрвин Панофски указывает и на другие изображения Аркадии, где на том или ином предмете, связанном с темой смерти, читается та же надпись. Это картина Джованни Франческо Гверчино в Галерее Корсини в Риме, которая так и называется «Et in Arcadia Ego», гравюра Джованни Баттиста Чиприани «Смерть даже в Аркадии» и гравюра Георга Вильгельма Колбе «Я также был в Аркадии», а также (что важно для понимания Рококо) рисунок Оноре Фрагонара «Могила» в «Албертине» в Вене.<sup>70</sup>

Тема сочетания счастья и смерти проходит через все изобразительное искусство и литературу эпох Рококо и Романтизма.

Тема смерти, вводимая через ее атрибуты (мавзолей, гробы, урны, опрокинутые факелы и пр.), присутствует и в знаменитом описании Павловского парка у В. А. Жуковского — «Славянка». Ср. следующие строки:

И вдруг пустынный храм в дичи передо мной;  
Заглохшая тропа; кругом кусты седые;  
Между багряных лип чернеет дуб густой  
И дремлют ели гробовые.

Воспоминанье здесь унылое живет;  
Здесь, к урне преклонясь задумчивой главою,  
Оно беседует о том, чего уж нет,  
С неизменяющей Мечтою.

Все к размышленью здесь влечет невольно нас;  
Все в душу темное уныние вселяет;  
Как будто здесь из гроба важный глас  
Давно минувшего внимает.

Сей храм, сей темный свод, сей тихий мавзолей,  
Сей факел гаснущий и долу обращенный,  
Все здесь свидетель нам, сколь блага наших дней,  
Сколь все величия мгновены.

Тема смерти присутствует не только в памятниках умершим, но и в старых деревьях:

То ива дряхлая, до свившихся корней  
Склонившись гибкими ветвями,  
Сенистую главу купаet в их (воли Славянки, — Д. Л.) струях...

Понятие «меланхолии» чрезвычайно важно для садово-паркового искусства периода Сентиментализма и Романтизма. Этот период, как уже

<sup>69</sup> См. там же, иллюстрации № 92 и 91.

<sup>70</sup> См. там же, иллюстрации 90, 93, 94 и 95.

было сказано, отмечен стремлением к движению, к переменам во времени, в сезонах года, в часах дня, к различного рода пограничным явлениям в природе; закат, отражение в реке, в озере, сон, волны или рябь на воде. Змеевидные линии дорожек и змеевидная («ползущая») линия берега, пограничная между водой и землей, — все это явления красоты. В области чувств, к которым все более и более обращается как литература, так и садовое искусство, также характерны переходы от одного чувства к другому или чувства, которые не могут быть ясно определены в своей сущности. Именно к таким чувствам относятся по представлениям конца XVIII—начала XIX в. меланхолия. Н. М. Карамзин пишет, что такое меланхолия в стихотворении «Меланхолия. Подражание Деллию» (1800):

О Меланхолия! нежнейший перелив  
От скорби и тоски к утехам наслажденья!  
Веселья нет еще, и нет уже мученья;  
Отчаянье прошло... Но слезы осушив,  
Ты радостно на свет взглянуть еще не смешь  
И матери своей. Печали, вид имешь.  
Бежишь, скрываешься от блеска и людей,  
И сумерки тебе милее ясных дней.

Далее Карамзин прямо переходит к отражению Меланхолии в природе и к описанию того, что находящемуся в Меланхолии посетителю всего приятнее в окружающем его пейзаже. Указав, что «сумерки тебе милее ясных дней», Карамзин продолжает:

Безмолвие любя, ты слушаешь унылый  
Шум листьев, горных вод, шум ветров и морей.  
Тебе приятен лес, тебе пустыни милы;  
В уединении ты более с собой.  
Природа мрачная твой нежный взор пленяет:  
Она как будто бы печалится с тобой.  
Когда светило дня на небе угасает,  
В задумчивости ты зришь на него.  
Не шумная весны любезная веселость,  
Не лета пышного роскошный блеск и зрелость  
Для грусти твоя приятнее всего,  
Но осень бледная, когда, изнемогая  
И томною рукой венки свой обрывая,  
Она кончины ждет. Пусть веселится свет  
И счастье грубое в рассеянии новом  
Старается найти: тебе в нем нужды нет;  
Ты счастлива мечтой, одною мыслью — словом!  
Так музыка гремит, в огнях пылает дом;  
Блистают красотой, алмазами, умом, —  
Там пиршество... но ты не видишь, не внимаешь  
И голову свою на руку опускаешь;  
Веселие твое — задумавшись молчать  
И на прошедшее взор нежный обращать.

Для меланхолии, следовательно, необходимо прошлое, воспоминание о прошлом и прежде всего, как это выясняется из всего, что составляло меланхолическую особенность романтических садов, — дума об умерших друзьях и родных.

С середины XVIII в. начинается культ надгробных памятников среди природы. Этот культ отражен уже в поэзии А. П. Сумарокова:

Внемли, песклонная, мой томный глас внемли  
И по конце моем на месте той земли.  
Где будет тлеть мой прах, взгляни на гробный камень.  
Вздохни, вообрази, как зрак твой был мне мил,  
И молвь: «Я помню то, как он меня любил».<sup>71</sup>

К. Гиршфельд говорит о «печальных монументах», «для которых наиприличнейшими местами можно почесть темные и уединенные лесные ревиры».<sup>72</sup>

Вход под сень дубовых рощ так описывается далее Гиршфельдом: «Таинственная мрачность и темнота места, глубокое уединение и торжественная тишина, величественные предметы естества не преминут привести душу в некоторое чувство и побудить ее к важным помышлениям. А сии предварительные ощущения, сей священный ужас, которым душа при входе в таковой лес обнимается, и удобны к поощрению души, а особливо при взоре здания, для молитв посвященного к публичным чувствованиям и к побуждению человека обратить мысли свои к общему Благодетелю всех тварей и к изъявлению Ему своей покорности и чувствий благодарности за вся Его благая».<sup>73</sup>

Характерный образец культа надгробных памятников — могильный монумент Ж.-Ж. Руссо в Эрмонвиле. Поместье Жирарден в Эрмонвиле около Парижа частично воспроизводило то, что было описано Руссо в «Новой Элоизе». Могила Руссо должна была напоминать о величии Руссо. Сюда, к этой могиле, приходили поклониться Бенджамин Франк-

---

<sup>71</sup> А. П. Сумароков. Избр. произв. М., 1957, с. 171. Цит. по кн.: В. И. Федоров. Литературные направления в русской литературе XVIII века, с. 63. Ср. приводимое там же стихотворение Г. П. Каменева:

Придите: древних сосн в тенях  
Надгробный камень там белеет;  
Под ним ваш друг несчастной тлеет:  
Слезой его почтите прах!  
Почувствуйте в душе унылой,  
Как над безмолвною могилой  
Во мраке ночи веет ветер...

<sup>72</sup> Общее замечание о некоторых лесных сценах. (Взято из сочинений г. Гиршфельда). — Экономический магазин, 1786, ч. XXVII, с. 248.

<sup>73</sup> Там же, с. 253.

лин, Густав III Шведский, Наполеон, австрийский император Иосиф II и многие другие. Надпись на монументе была лаконична, и этим своим лаконизмом также напоминала о величии покойного: «Ici repose l'homme de la Nature et de la Verité» («Здесь покоится человек Природы и Правды»).

\* \* \*

(Отчасти благодаря культу меланхолии в романтических парках не было места иронии, шутке.)

(Размышление было в романтических садах связано) не столько с «бесстрастным» «научным» изучением мира и удивлением перед мудростью и разнообразием природы, как в садах Барокко, сколько (с чувствительностью, не терпящей ни смеха, ни даже улыбки.)

Если пейзажные элементы в живописи Рококо, особенно в пасторальных сценах, допускали веселье, улыбку, оттенок иронии, то пейзажные сады Предромантизма и Романтизма исключали это полностью.

(Вместе с этим в предромантических и романтических садах совершенно исчезает «кабинетность»), которая была столь характерна для всего предшествующего развития садоводческого искусства, начиная со Средневековья.

Меланхолия была связана с определенными временами года и суток. Для нее наиболее характерна была осень и вечер. В садах и парках для меланхолических размышлений отводились наиболее тенистые места. Среди дикого леса и в тени вековых деревьев располагались памятники умершим друзьям и родственникам. Так, в Павловском парке в Новой Сильвии был выстроен храм «Супругу благодетелю», увидеть который можно было только вблизи. В Царскосельском Екатерининском парке четырехгранная гранитная Пирамида, а за ней кладбище любимых собак Екатерины Сира Тома-Андерсона, Земиры и Дюшеса также располагались в тенистой части парка и «набрести» на них можно было только «случайно». Вообще «неожиданность» воспоминаний играла большую роль в романтических парках, где движение в пространстве и во времени было необходимейшим их атрибутом. Именно поэтому Пирамида располагалась в стороне от главной дорожки.

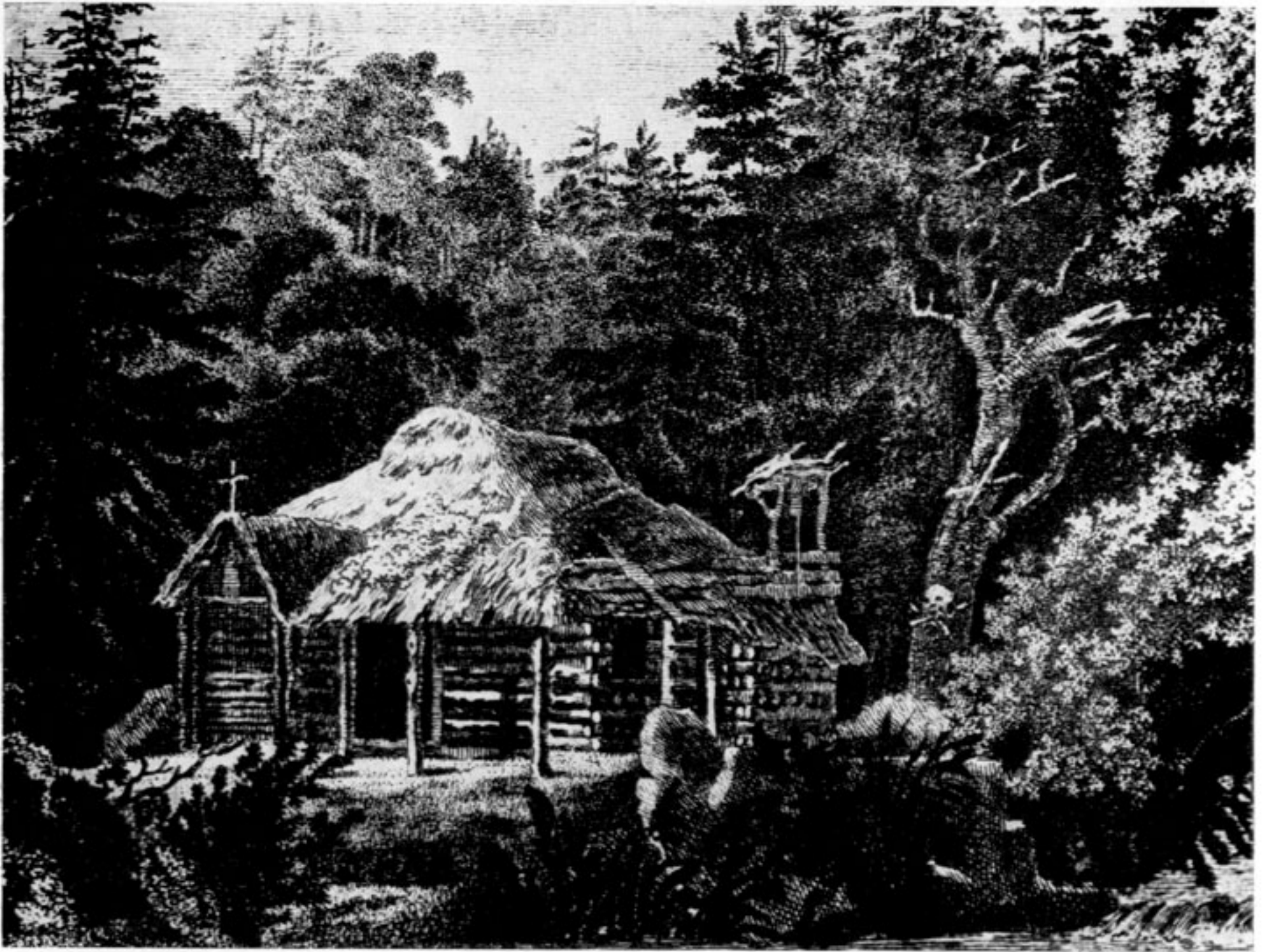
К. Гиршфельд рекомендует такое устройство меланхолических садов: «Натура предлагает от себя для таковых садов глубокие долины и низменные места, широкие ущелины между высоких гор и утесистых скал и стремнин, сокрытые и глухие захолустья и углы в гористых местоположениях, густые и тенистые пустыни и темные леса. Все, что только может предвозвещать живность или веселое движение, не надлежит быть в садах сего рода, никаким приятным и веселым видам, простирающимся вдаль, никаким лужайкам и буграм, покрытым светлою и приятною зеленью, никаким лужайкам, испещренным множеством блестящих цветов, никаким открытым и пространым водам. Но господствовать тут по-



Отшельник. Гравюра Ф. Толсона из кн. «Hermathenae» (? 1740).

всюду надлежит скрытности, уединенности, темноте и тишине. Есть ли в таковых, приятному уединению посвящаемых, ревирах случится быть воде, то надобно ей либо стоять спокойно, либо иметь течение слабое и не приметное, быть зарослой осокою и помраченной тению от висящих над нею ветвистых дерев, или производить скрытое от глаз, глухое и томное журчание, или стекать по регулярным уступам, но без шума и грома. Для удержания лучей света и умножения тени должны самые лесные насаждения, буде они где вознадобятся, состоять из темной дичи, сбитых в кучу групп или густых и непрозрачных рощей. Деревьям и кустарникам надлежит быть с густым, а притом темным и печальным листом, как например: конским каштановым деревьям, простым ольхам, американским черным липам, черному обыкновенному жизненному де-





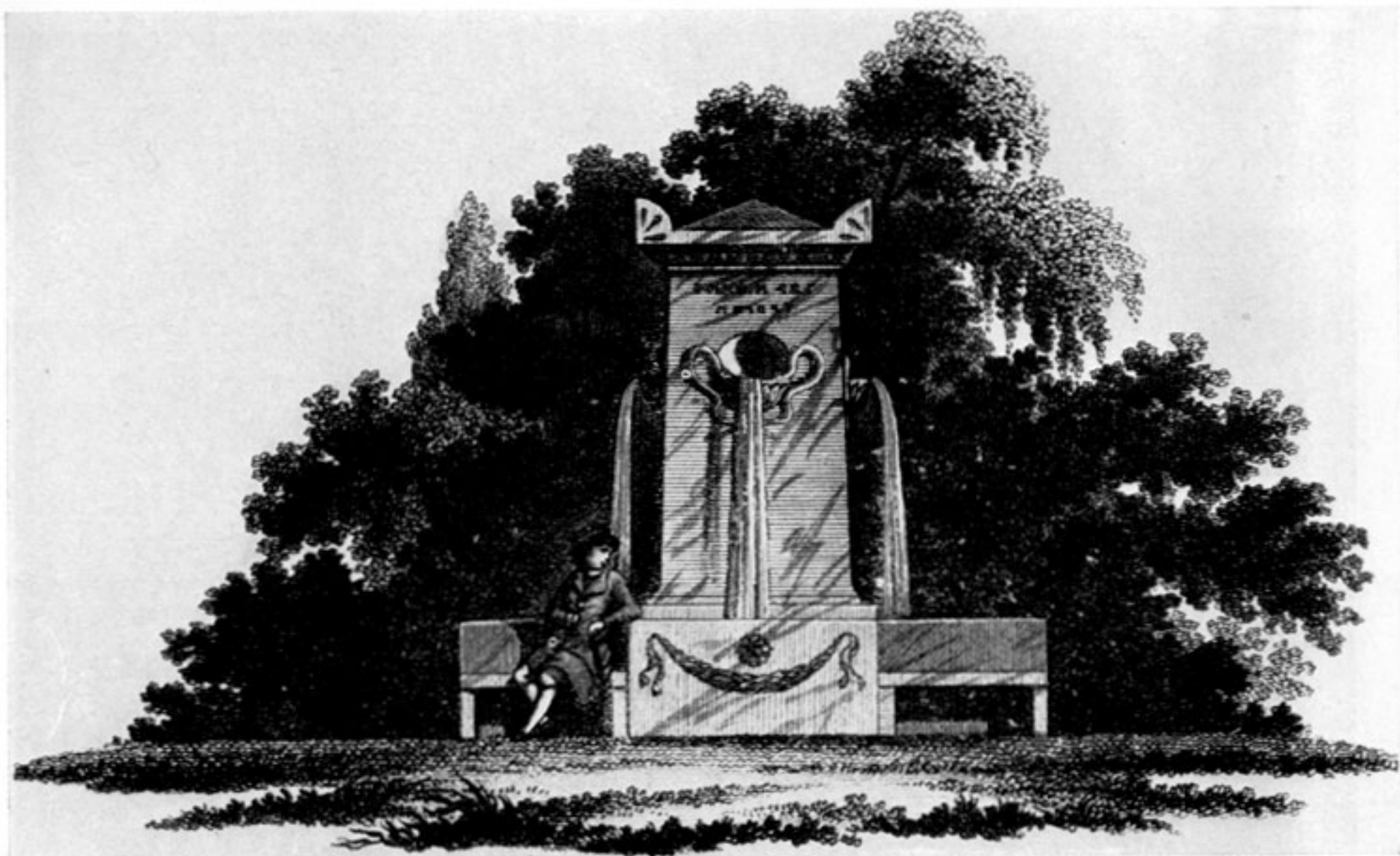
Эрмитаж. Рис. из «Ideenmagazin» И. Г. Громанна. Изд. 2-е, 1797, тетр. 4, табл. VII.

Пояснение И. Г. Громанна: «Эрмитаж со всем тем, что нужно для характера такой постройки и о чем можно посмотреть в статье „Эрмитаж“ в Кратком словаре прекрасного искусства (Лейпциг, 1795).

Дикая тропинка и грубая садовая скамья подходят для этого характера».



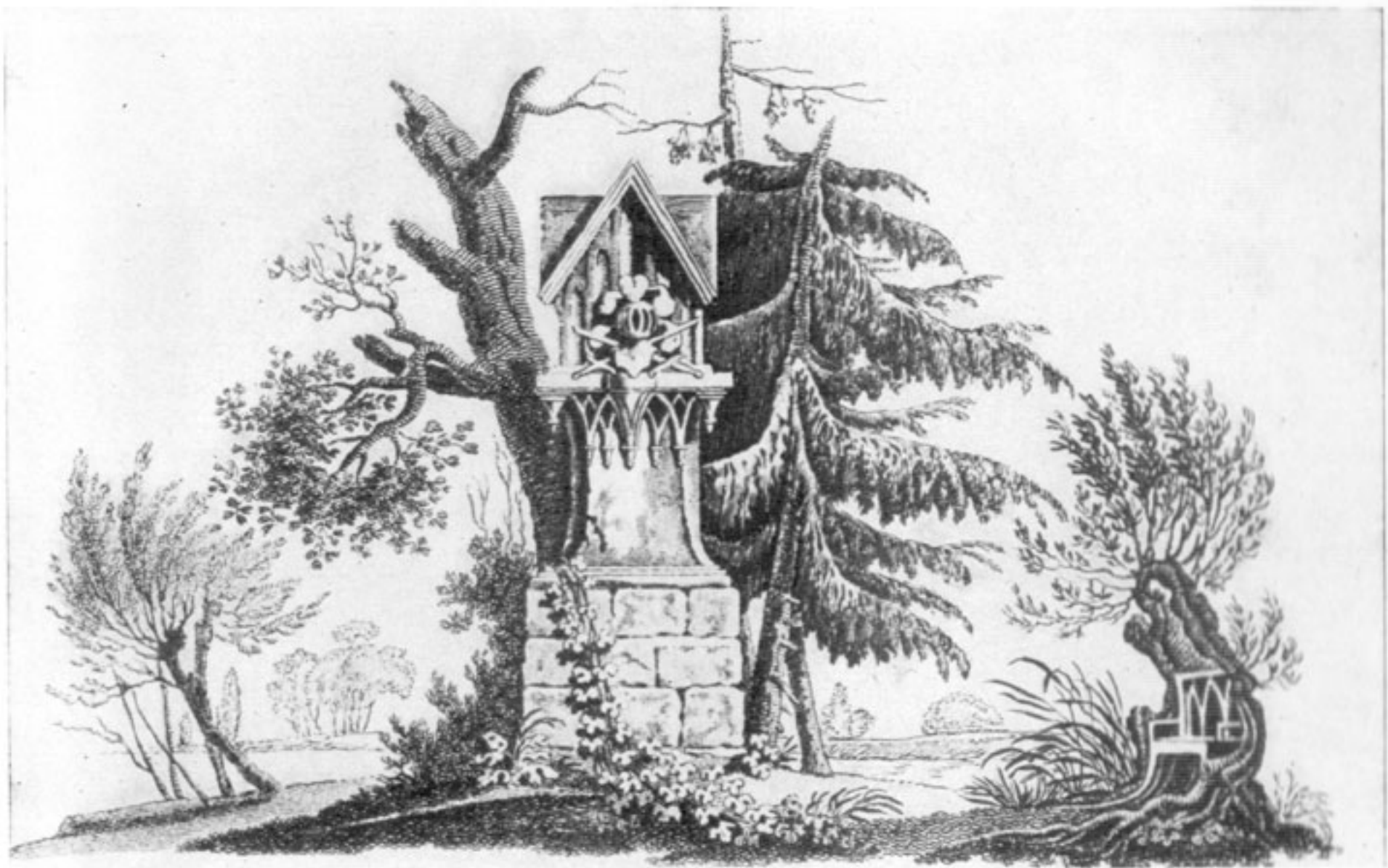
Отшельник. Деталь гравюры из кн. «The Faerie Queene» (1751).



Источник. Рис. из «Ideenmagazin» И. Г. Громанна, Лейпциг, 1799, тетр. 33, табл. V.

Пояснение И. Г. Громанна: «На этом листе представлен источник (Brunnen) в виде античного памятника. Вода падает из четырех чаш, из которых пьют змеи, в то же число каменных бассейнов, которые образуют крест и между которыми расположены скамьи для отдыха».

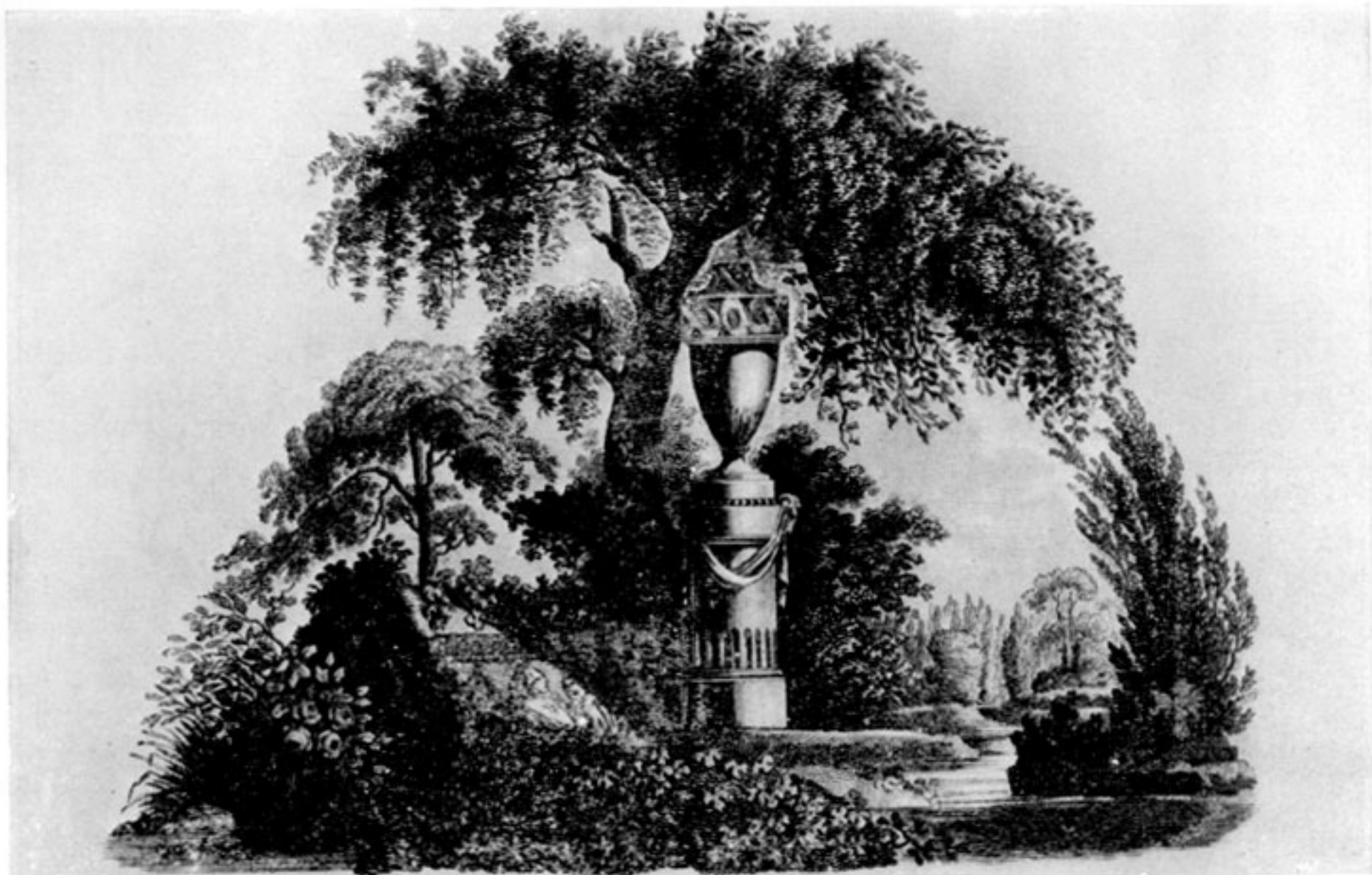
реву, таксовым деревьям, бальзамным тополям и прочим тому подобным. А равномерно и березы с висящими ветвями, а особливо вавилонская лоза, которая длинными своими и до самой земли висящими ветвями власно как изъявляет некое соболезнование и тужение о исчезнувшем блаженстве, в особливости прилична садам сего рода, а особливо, есть ли несколько еще живая зелень ее листьев помрачена тению от других деревьев с черноватою зеленью. Под мраком и тению таковых групп и рощей и лесов, да извивает меланхолический сад лабиринфические свои дорожки и ходя всюду и всюду, и проводит ими ходящего то в темные и мрачные низы и овраги вниз; то под тени висящих над головою гор, или скал; то к берегам безмолвных вод, которые от тени стоящих вокруг деревьев покрываются вечным мраком; то на открытую площадку, окруженную со всех сторон лесом, осеняющим оную слабою тению, то к лавочке, покрытой густым сплетением древесных и над нею сплетшихся ветвей; то к сиделке, покрытой мохом под искривившимся и от времени и бурь наполовину разрушившимся дубом; то к дикой каменной горе, покрытой кустарником, в которой раздается глухой шум скрытого водо-



Памятник умершему рыцарю. Рис. из «Ideenmagazin» И. Г. Громанна. Лейпциг, 1799, тетр. 29, табл. I.

Пояснение И. Г. Громанна: «Памятник рыцарю, который мы приводим на этом листе, должен стоять, насколько возможно, в таком месте, характер которого, по крайней мере, не находится в противоречии с картиной, которую мы себе составили о времени рыцарства и права сильного, — в пустынном, скудном, бедном месте, как это представляет себе г-н Schurich, его создатель. Оба полузасохших дерева и изуродованная ель подходят, по моему ощущению, к целому; а для скамьи для отдыха, которая прикреплена к растрепанной дуплистой иве, я хотел бы менее изысканный вид. Сам памятник находится в reichgräflich Reussischen парке в Кёстрице (Köstritz)».

пада. Длинные ходы, осажённые высокими и тенистыми деревьями с густым между ними кустарником, умножающим священную темноту, в сем месте обитающую; ходы похожие на покрытые сводами проходы в древних монастырях и готических церквах весьма к такому саду приличны; потому, что они возбуждают душу к важным и глубоким размышлениям. Действия сих сцен усиливаются чрезвычайно случайностями, согласующимися с их характерами, как например: единообразным кокотаньем и кричаньем нескольких лягушек, меланхолическими жалобами горлиц или взлетанием совы, охотно подле уединенного философа в сей пустыне обитающей. А того частейшую и вкупе прекрасную случайность доставляют те часы, когда луна свой бледный свет на сии сцены испускает, и тихая ночь покрывает все своим мраком, который разгоняется только слабым блеском луны, продирающимся здесь в промежутки между древесных



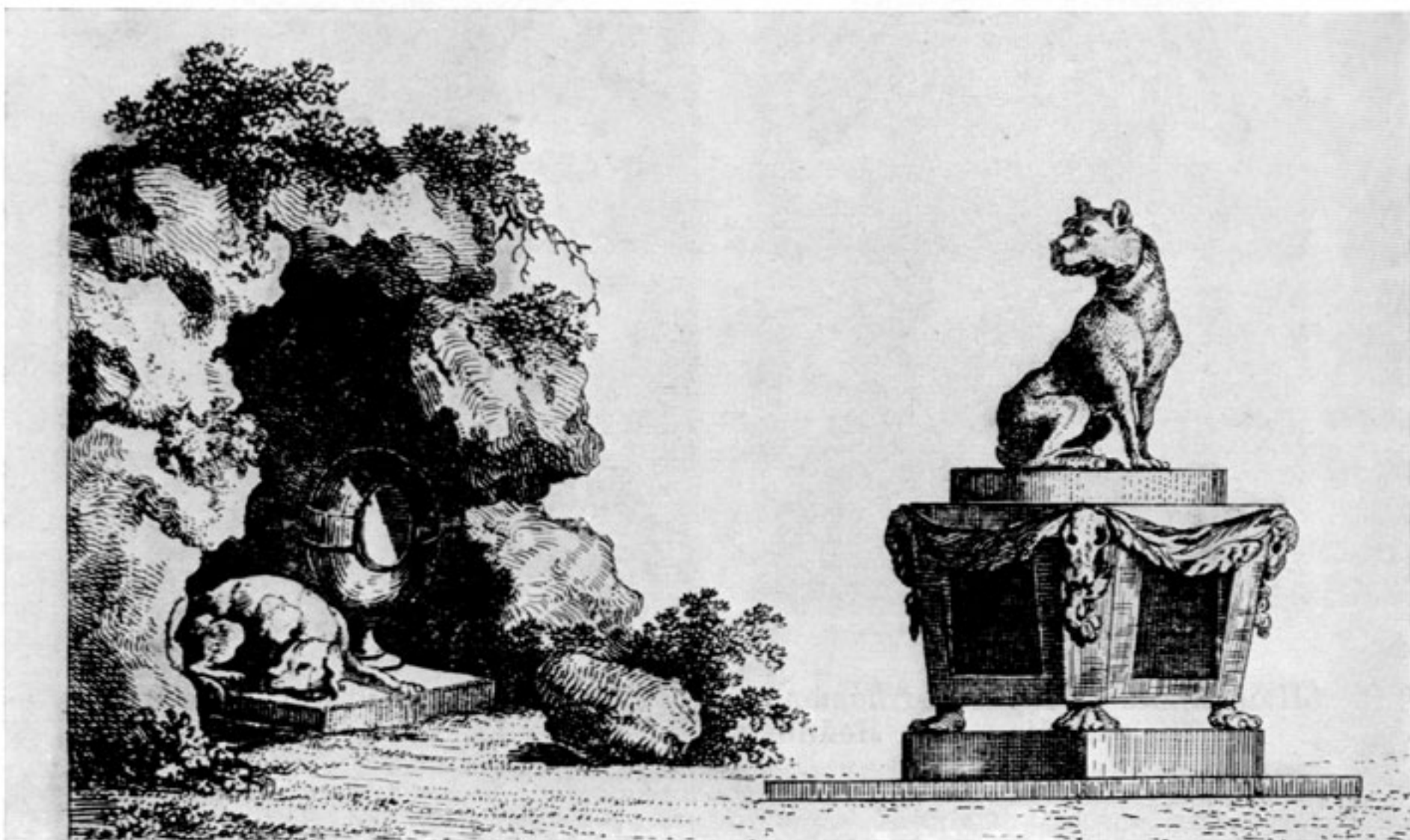
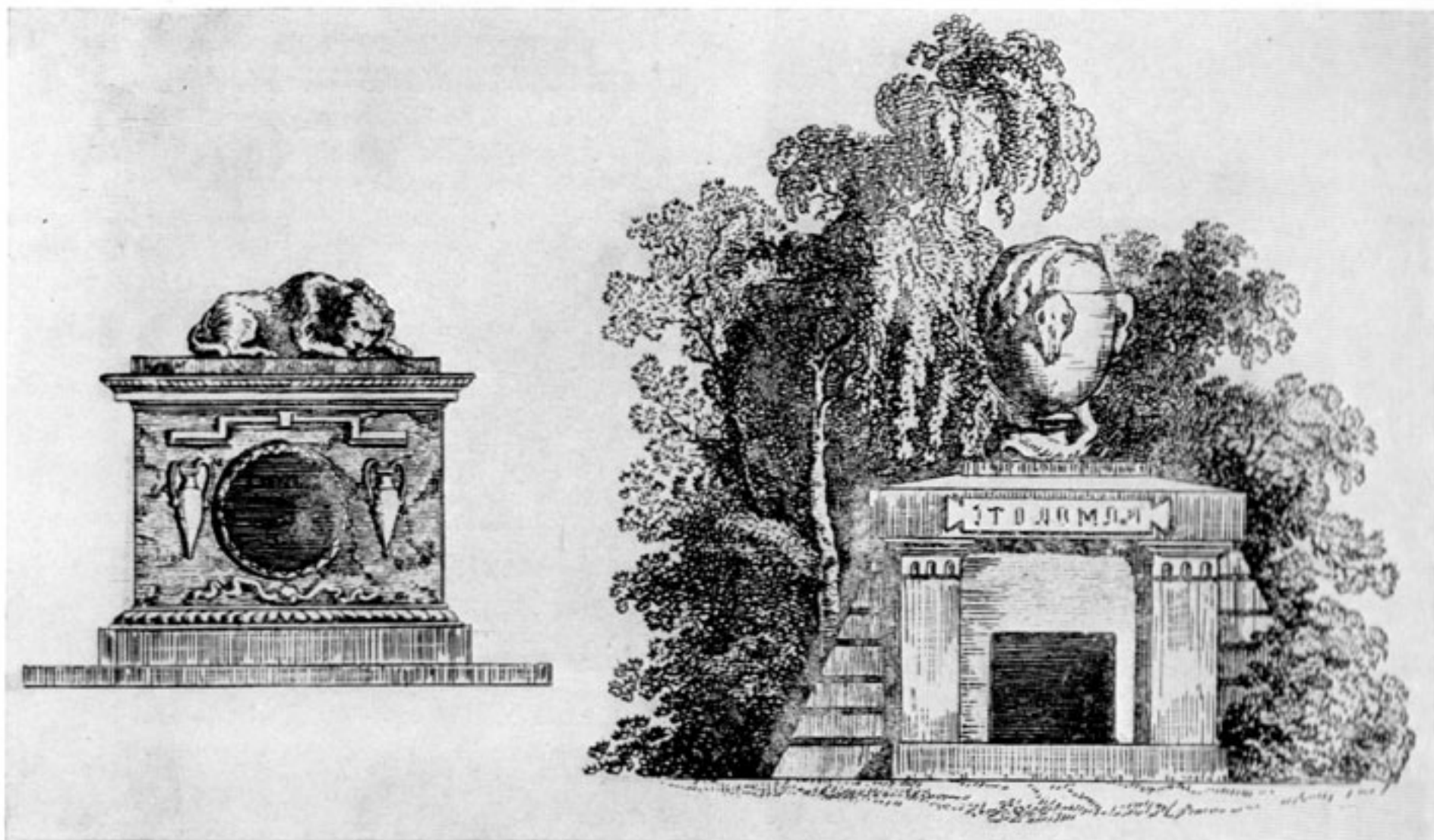
Урна в память умершего. Рис. из «Ideenmagazin» И. Г. Громанна, Лейпциг, 1799, тетр. 29, табл. VI.

Пояснение И. Г. Громанна: «Памятник в виде вазы, на берегу извивающегося и открывающего разнообразные виды ручья, создан г-ном Schurich'ом и находится в парке в Кёстрице».

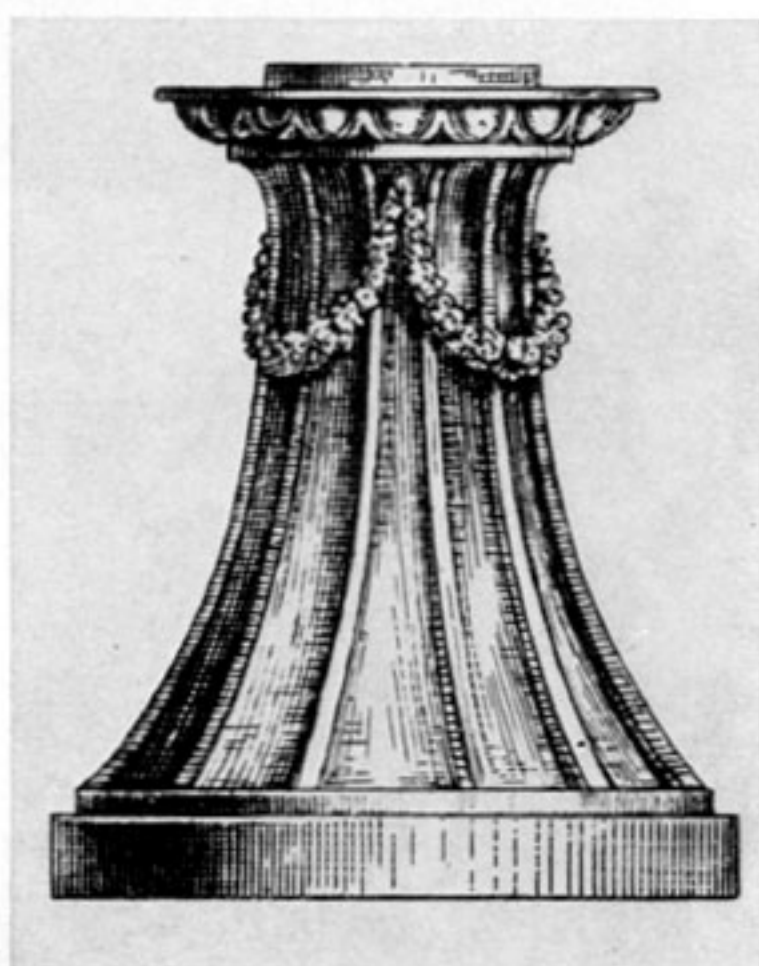
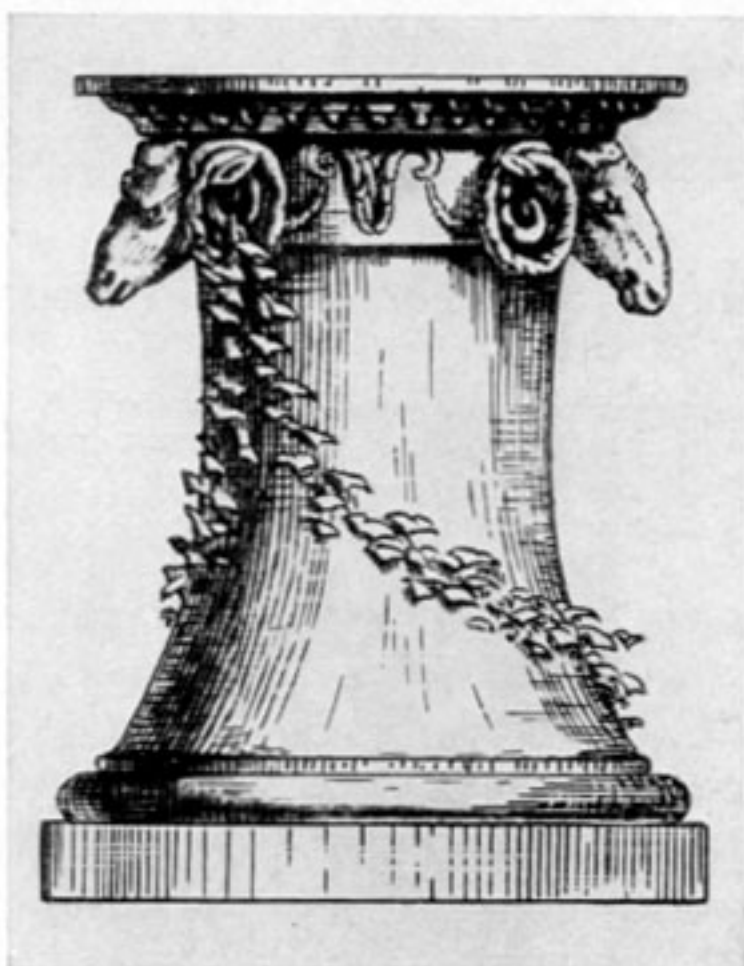
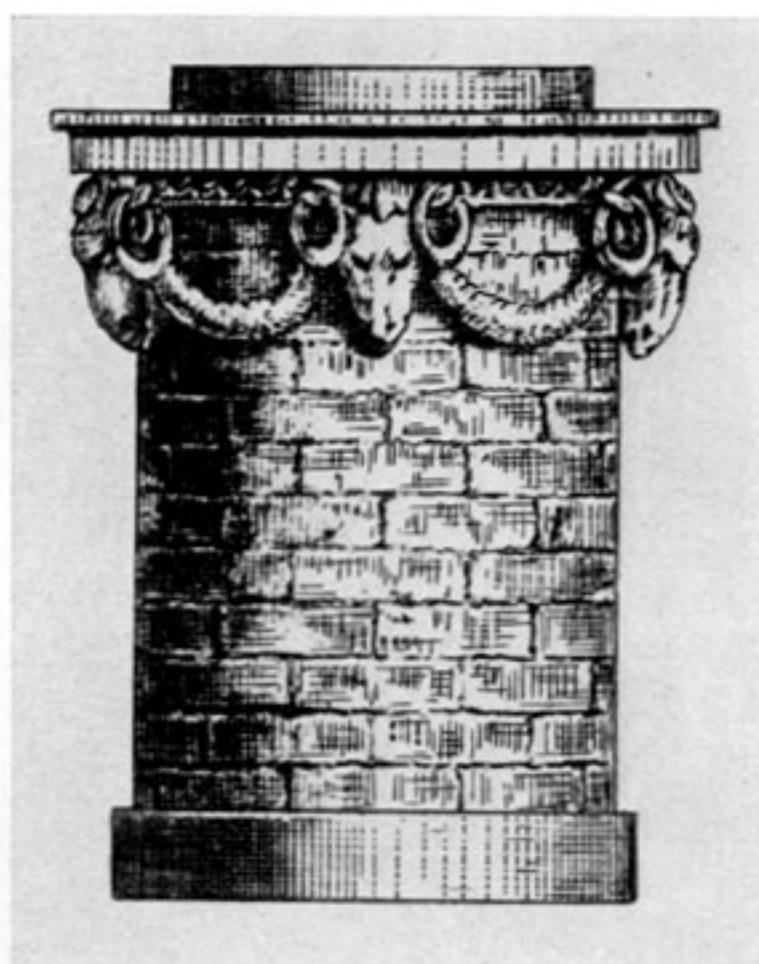
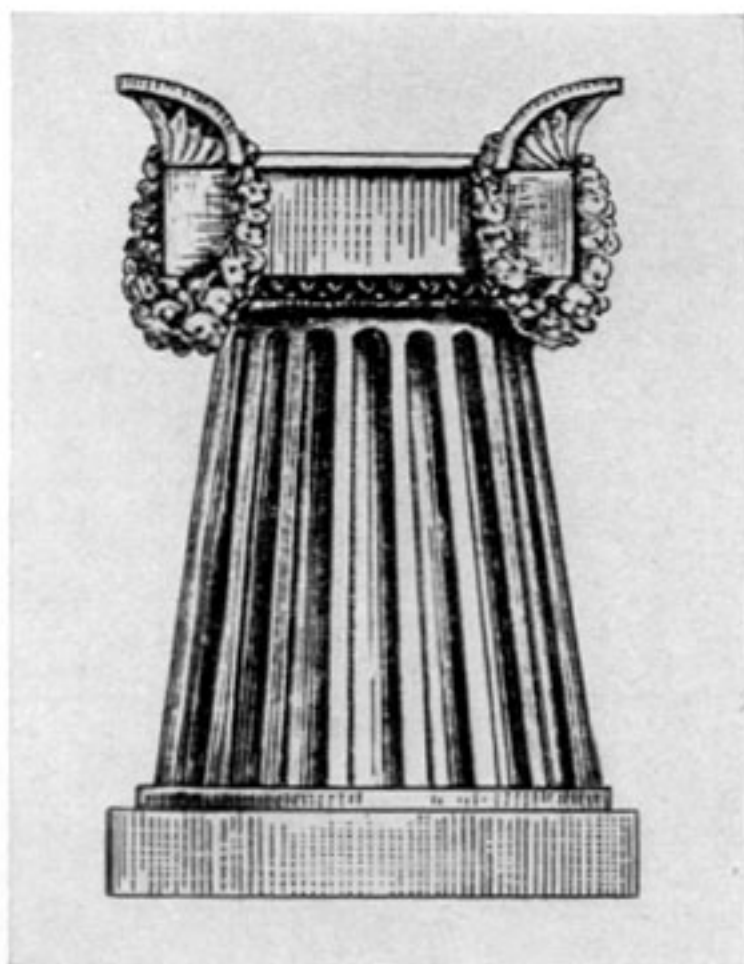
пней, тамо за тихо висящими листьями запинаящимися, индеже испещряющимся освещенными пятнами и полосами дороги, а на полянках тень от леса длиною полоскою».<sup>74</sup>

Рассуждение К. Гиршфельда о том, каким должен быть в саду участок меланхолии, замечательно как свидетельство современника — это документ очень важный для русских садов, и в частности романтических садов Павловска и Царского Села. Однако в этом свидетельстве ничего не сказано о том, что меланхолические участки посвящались часто памяти умерших. И будет ли это участок, посвященный памяти умершего супруга, родителям, родным или любимым собакам, — все равно эти участки должны были быть скрытыми, расположенными в густой чаще, внезапно открываться посетителю в самом укромном и непосещаемом

<sup>74</sup> Экономический магазин, 1787, ч. XXXI, с. 3—6. Цит. по кн.: П. Столпянский. Старый Петербург. Садоводство и цветоводство в Петербурге в XVIII веке. СПб., [б. г.], с. 12—13.



Памятники любимым собакам. Рис. из «Ideenmagazin» И. Г. Громанна. Изд. 2-е, Лейпциг, 1797, тетр. 5, табл. VII.



Памятники прекрасным лошадям. Рис. из «Ideenmagazin» И. Г. Громанна. Изд. 2-е, Лейпциг, 1798, тетр. 12, табл. III.



Надгробия. Рис. из «Ideenmagazin» И. Г. Громанна. Лейпциг, 1799, тетр. 32, табл. IV.

Пояснение И. Г. Громанна: «На этом листе четыре надгробия, которые следует использовать с особенным вниманием к нравственному и гражданскому характеру тех, память о ком они должны передать потомству. Издатель, впрочем, желал бы, чтобы г-ну Свендеру (художнику, — Д. Л.) было бы угодно придать характер большей простоты составу этих надгробий».



месте. Такова Новая Сильвия в Павловске или Пирамида на собачьем кладбище в Екатерининском парке.

Отмечу одну деталь, важную для понимания образа Пушкина «повесил я...». В садах полагалось не только в изобилии сажать цветы, но вешать на ветви деревьев венки и различные предметы в воспоминание сугубо личных переживаний. Ср. у Ж. Делиля в переводе Воейкова:

Прелестны рощицы, прекрасные лески;  
Везде цветут цветы, везде висят венки.

(с. 119)

В поэме Делиля «Сады» нет нереальных деталей. Поэтому висящие на деревьях венки действительно существовали, напоминая о том, что кто-то другой здесь что-то вспоминал.

Воспоминание становилось прекрасным само по себе — независимо от того, о чем оно говорило. Образ Пушкина «на темну ель повесил звонкую свирель» менее отвлеченный, чем это обычно полагают.

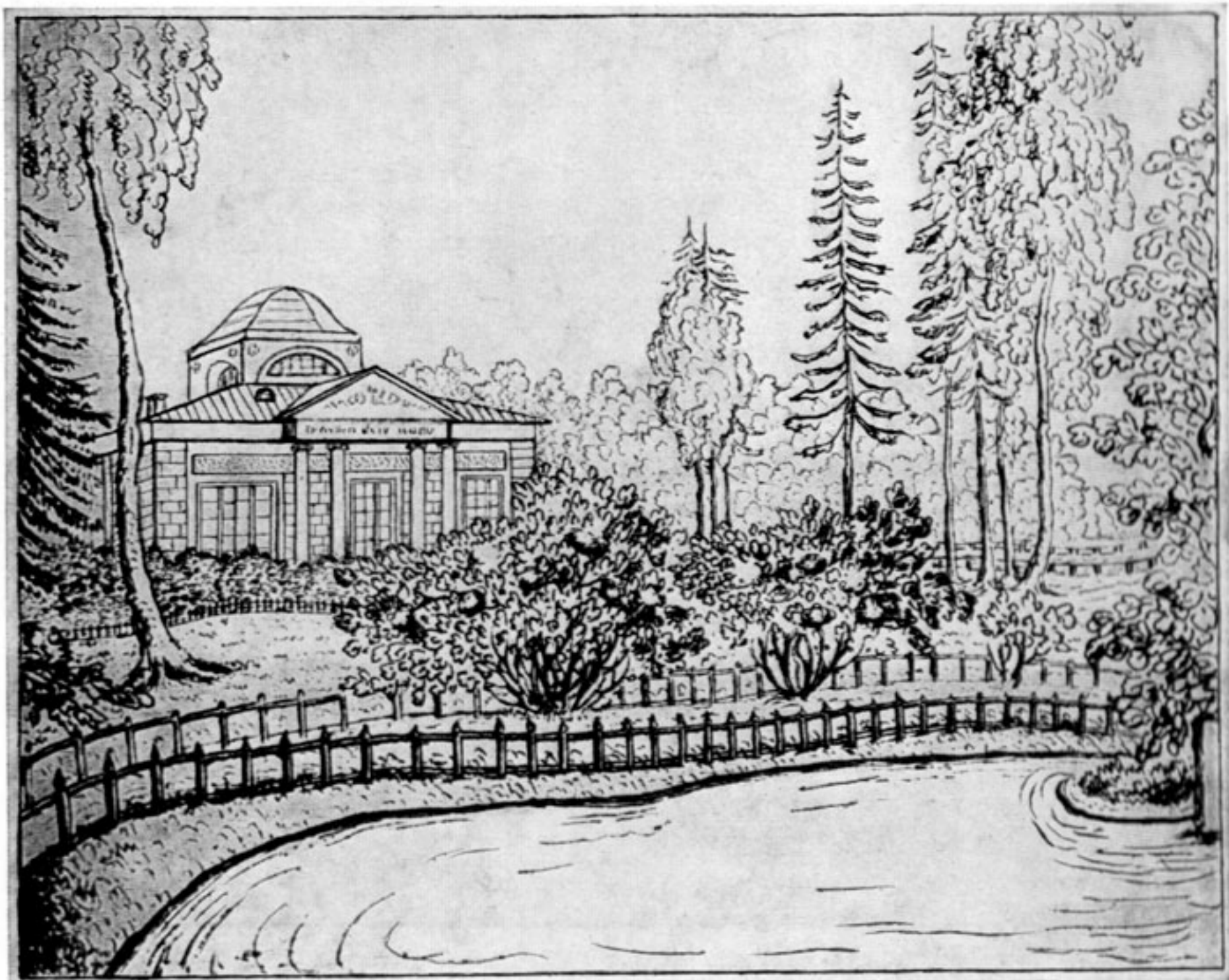
## Буколические мотивы в парках Романтизма

«Утилитарные» сады не только не исчезли в XVIII и начале XIX в. в парках Романтизма, но получили особенное развитие, и именно от них ведут многие историки искусства одно из начал пейзажных парков. («Сельский» способ устройства садов («The Farm-like Way of Gardening») проповедовался в XVIII в. Томасом Ватли и Горацием Волполом.<sup>75</sup>)

Отдельные уголки сельского утилитаризма (молочни, скотные дворы, «пастушеские хижины» и пр.) были в известной мере остатками Рококо в романтических парках, но остатками, органически вошедшими в романтический стиль.

При императрице Марии Федоровне при Молочном домике в Павловске был скотный двор для коров, овец и домашней птицы.<sup>76</sup>

Шале в Павловском парке было построено в 1780 г. по типу шале в Трианоне. «По желанию великой княгини Марии Федоровны, при Старом Шале был разбит огород, для занятий в нем детей ее высочества. Великие князья отбивали грядки, сеяли, садили; великие княжны пололи, занимались поливкой овощей и цветов и т. д. Час отдыха возвещался звоном в колокол на кровле Старого Шале, звонила нередко сама августейшая хозяйка, и „работники и работницы“ собирались



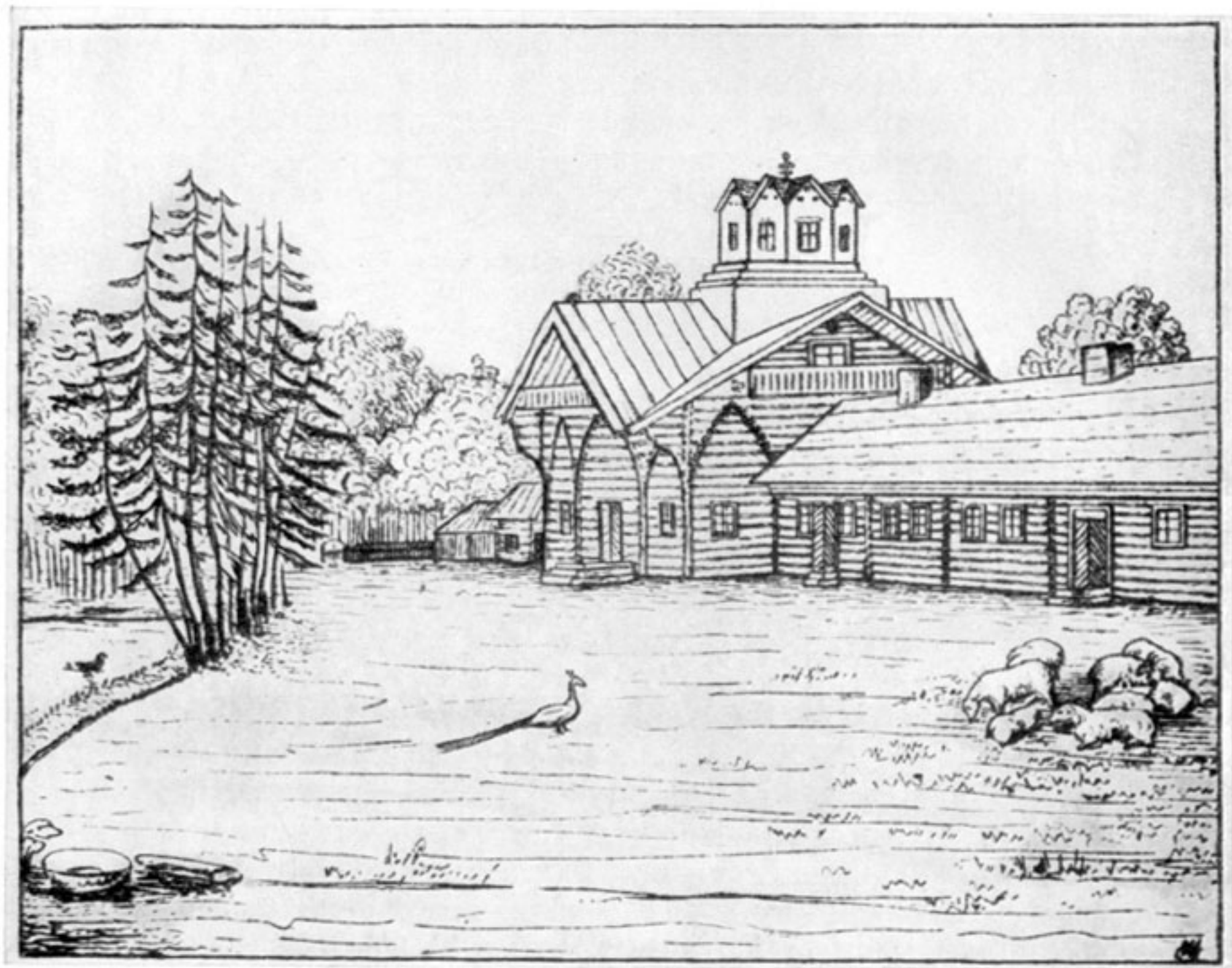
«Розовый павильон» в Павловске. Рис. В. А. Жуковского из кн. «Путеводитель по саду и городу Павловску, составленный П. Шторхом, с двенадцатью видами, рисованными с натуры В. А. Жуковским, и планом». СПб., 1843.

к завтраку, приготовленному в комнатах Шале или на дворе под сенью веранды».<sup>77</sup>

Примеров такого рода буколического быта в садах Романтизма и Рокко можно было бы привести очень много. Достаточно и этих.

Характерно и очень важно следующее: в буколических мотивах романтических парков ясно видно, насколько тесно было связано садовое искусство с «садовым бытом». Сад был живым организмом во все века и при всех стилях, и есть элементы в садовом искусстве, особенно периода Романтизма, которые просто невозстановимы и непонятны вне их повседневной жизни.

<sup>77</sup> Там же, с. 469.

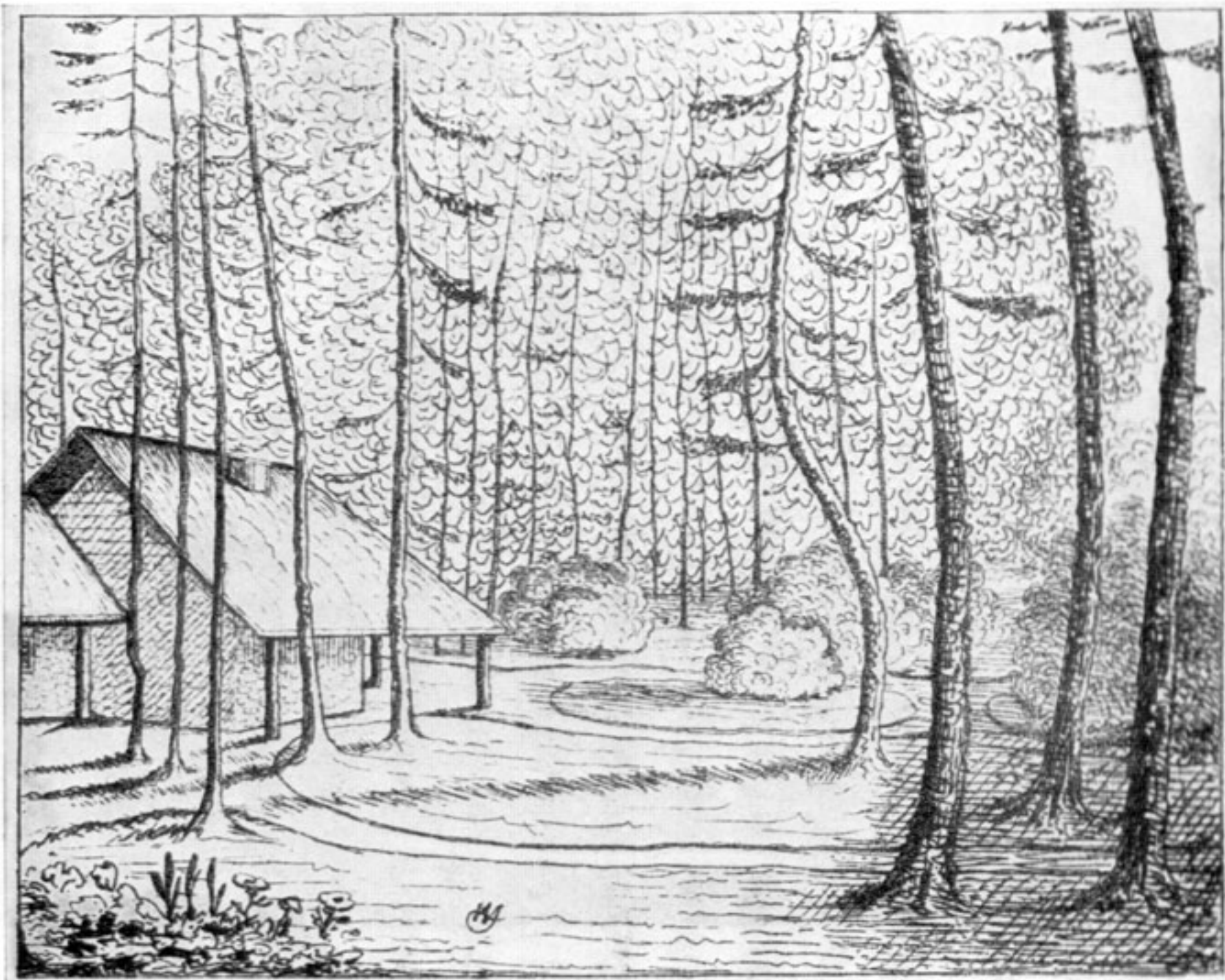


«Ферма» в Павловском парке. Рис. В. А. Жуковского из кн. «Путеводитель. . .».

## Неогражденность садов Романтизма

В романтическом искусстве сад перестал быть противоположностью природе. Он перестал быть отгорожен от окружающей местности видимыми изгородями. Он должен был быть разнообразен не только благодаря редким растениям, в нем собранным, но также и тем картинам, которые открывались в нем на каждом шагу и выходили иногда за пределы владений его хозяина. Сад стал совокупностью различных пейзажных картин. Как мы уже видели, вместо архитектурных задач садоводы стали ставить себе прежде всего живописные.

Благодаря отсутствию оград сад Романтизма приходил в гармонию с окружающей природой. «Как богата, как весела, как живописна природа сельской местности! — восклицал Волпол. — Разрушение стен сделало открытым каждое усовершенствование пейзажа, каждая



«Молочный домик в лесу» в Павловском парке. Рис. В. А. Жуковского из кн. «Путеводитель. . .».

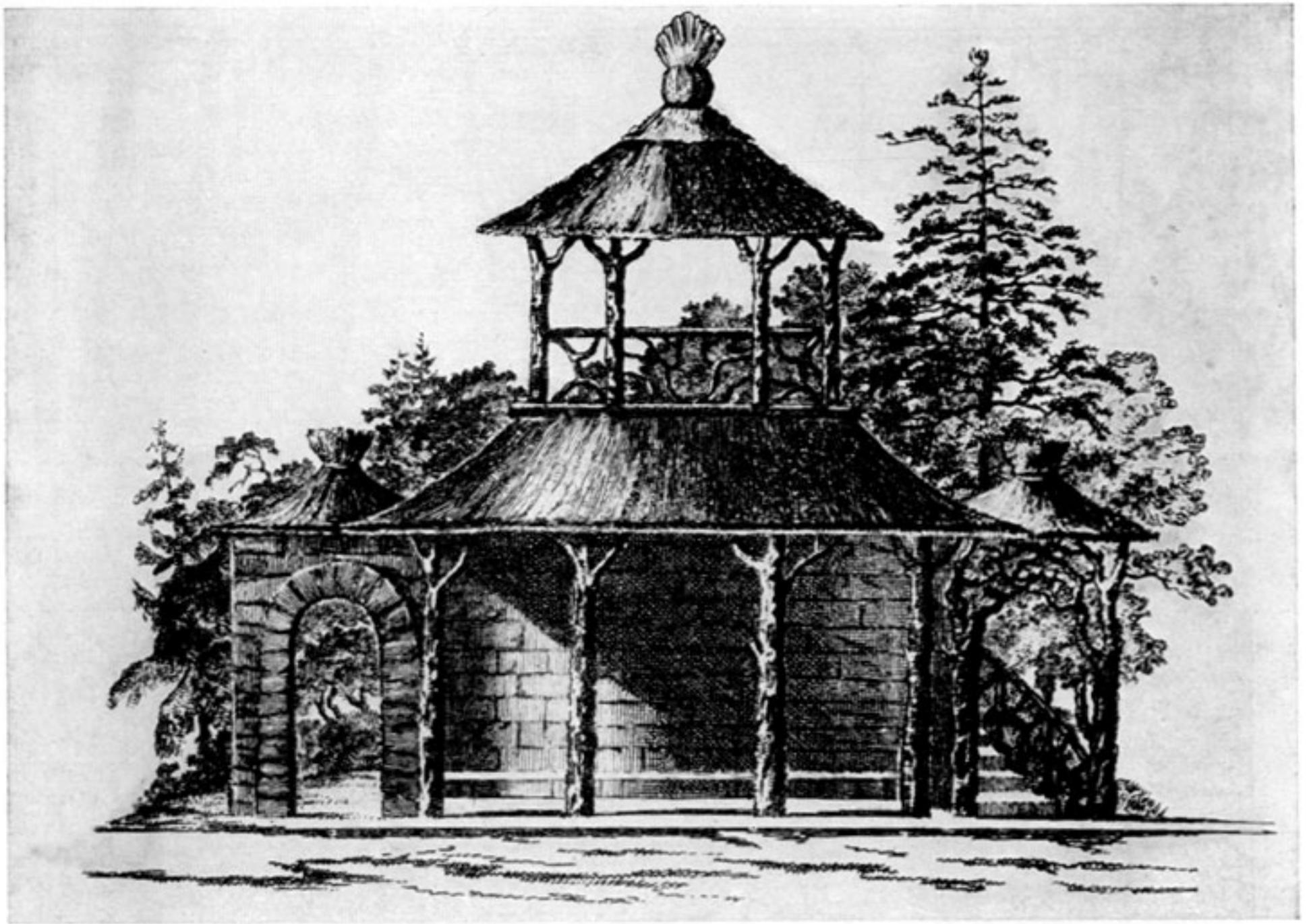
прогулка стала осуществляться через последовательность смены пейзажей».<sup>78</sup>

Дезалье Даржанвиль в уже упоминавшейся книге «Теория и практика садоводства» («Theory and Practice of Gardening», London, 1712) пишет: «...заставляйте искусство уступать место природе», «...части сада должны быть так расположены, как будто бы они созданы Творцом природы».<sup>79</sup>

Именно поэтому французское изобретение незаметной изгороди, проложенной по дну рва (по-французски она называлась fossé, а в Англии носила название ha-ha или, как ее называли в России, «ах-

<sup>78</sup> См.: Isabel Wakelin Urban Chase. Horace Walpole: Gardenist. Princeton, New York, 1943, p. 25.

<sup>79</sup> Peter Willis. Charles Bridgeman and the English Landscape Garden. London, 1977, p. 20.



Садовая беседка. Рис. из кн. «Ideenmagazin» И. Г. Громанна. Изд. 2-е, Лейпциг, 1797, тетр. 5, табл. IX.

Пояснение И. Г. Громанна: «На этом листе изображено место отдыха с крышей в крестьянском вкусе. Стена сделана из необработанных камней или из уплотненной земли, крыша из соломы или камыша. Для того, чтобы у него был более приятный вид, с каждой стороны приделывают ворота, через которые по лестнице можно подняться в маленький восьмиугольный зал. Ворота — разные по материалу, чтобы строитель сада мог выбрать. Эта садовая беседка (Gartensitz) может быть уместна только в совершенно сельской и несколько дикой местности».

ах»), пришлось как нельзя более кстати в пейзажных садах и стало служить одним из их характерологических особенностей.

Ограждение «ах-ах» представляло собой скрытое препятствие главным образом для деревенского скота. Ров с ограждением, а иногда наполненный водой, внезапно оказывался перед гуляющим, а потому и вызывал его восклицание «ах-ах».

Изобретение этих «ах-ах» Горацій Волпол<sup>80</sup> приписывал Чарльзу Бриджмену, но на самом деле «ах-ах» ведут свое происхождение от изобретенных во Франции военных фортификаций — ровов, волчьих ям и дру-

<sup>80</sup> Isabel Wakelin Urban Chase. Horace Walpole: Gardenist; Horace Walpole. The History of the Modern Taste in Gardening, p. 24—25.



Ванна, скрытая деревьями. Рис. из кн. «Ideenmagazin» И. Г. Громанна. Изд. 2-е, Лейпциг, 1797, тетр. 6, табл. V.

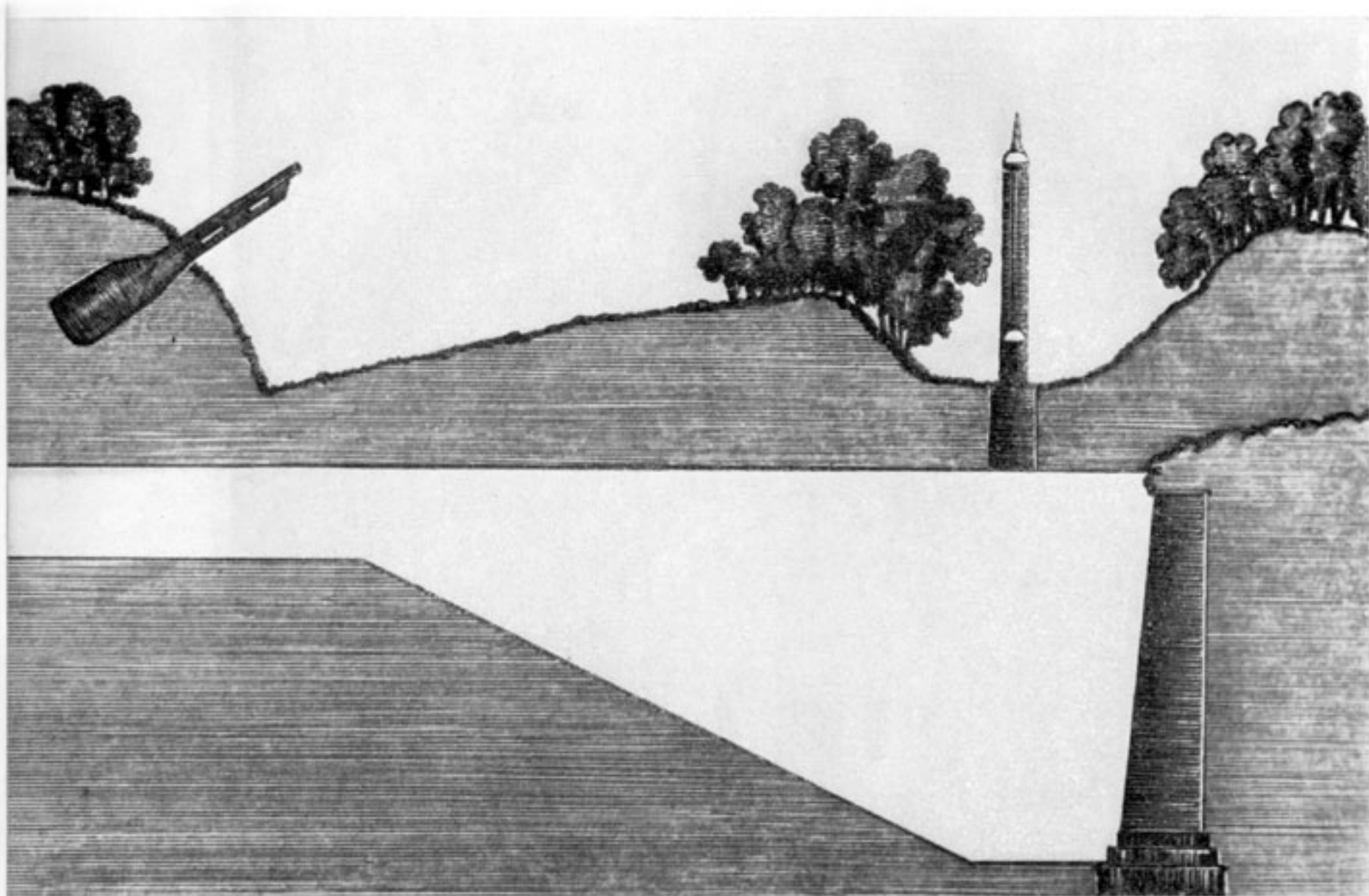
Пояснение И. Г. Громанна: «Этот лист содержит план и вид спереди ванны (Badenhaus) в форме небольшого храма с куполом. Для этого выбирают место, которое хотя не имеет ничего мрачного, но насколько это возможно окружено в значительной части густой тенью. В комнате для одевания стоит диван и печь, которая сослужит хорошую службу в случае холодного купания».

гих невидимых препятствий. В XVII в. «ах-ах» были использованы как ограждения во многих садах Франции в Большом Трианоне, в Версале. Даже классицист Ленотр, работая в Сент-Джеймском парке в Лондоне, создал там и невидимые изгороди «ha-ha», устроенные по дну рвов и не возвышавшиеся над поверхностью почвы.

В целом время появления «ах-ах» в Англии очень раннее: самый конец XVII в. В Англии первый «ах-ах» был устроен французским садоводом Бомон в Левене в 1692 г.

Английский королевский садовод Стефан Свитцер в начале XVIII в. в «Iconographia Rustica» дал практические образцы ландшафтных садов. Первый том был посвящен истории садоводства в целом, и здесь С. Свитцер критиковал своих предшественников за их пристрастие к смеси вьющихся растений, орнаментальным посадкам и т. д. При всем своем от-





Садовое ограждение «ах-ах». Рис. из кн. «Ideenmagazin» И. Г. Громанна. Изд. 2-е, Лейпциг, 1797, тетр. 2, табл. VIII.

Пояснение И. Г. Громанна: «Разрезы двух видов „ах-ах“ или Sunk-fence (погруженной изгороди, изгороди по дну канавы).

Первый показывает углубление в почве ниже самого высокого уровня почвы, где находится кустарник, по отношению к которому лежащая вне „ах-ах“ почва идет горизонтально. Наклонно лежащие преграды образуют угол примерно в 45 градусов. Вынутая из углублений земля насыпана на возвышения и засажена низким кустарником. Второй разрез — это изображение засаженного с двух сторон рва с перпендикулярными преградами в середине, вместо которых может быть поставлена живая изгородь или забор.

Третий разрез — это обычное „ах-ах“ (Sunk-Haha-Wall)».

рицательном отношении к французскому стилю С. Свитцер взял у Леблона из книги его ученика Даржанвиля «Теория и практика садоводства» («The Theory and Practice of Gardening», 1712) способ ограждать сады от скота и для скота (чтобы он не разбрехался) с помощью «ах-ах».

Один из принципов Стефана Свитцера состоял в том, чтобы не закрывать вид оградами: «...соседняя местность должна быть оставлена открытой для обозрения». Глаз, по его выражению, не должен быть заключен в тюрьму оград и стен.

Философский принцип свободы выразился, между прочим, в первых пейзажных садах вообще и особенно в садах Романтизма в том, что в них были уничтожены обязательные в Средние века и эстетически необходимые в садах Ренессанса и Барокко ограды. В Средние века ограда сада была символом его отъединенности от земного мира и напоминала чело-

веку о той ограде, которой был окружен рай и за которую прогнал Бог Адама и Еву. Поскольку одним из символов сада в целом являлась Богородица (связующее начало между Богом и человеком), ограда символизировала собой и начало девственности, безгреховности.

В эпоху Ренессанса и Барокко ограды делили сад на изолированные участки, каждый из которых был посвящен той или иной теме и служил как бы еще новым «апартаментом», продолжая анфиладу апартаментов дворца или замка владельца сада. Начавшийся протест против оград в пейзажных парках был протестом против всяких ограничений свободы, против искусственных преград между человеком и природой, между садом и дикой местностью. Сад должен был открывать виды на окружающую местность, свидетельствовать о равенстве всего и всех.

Устройство невидимых ограждений сада позволяло включать в сад окружающее пространство: деревенские виды, окружающие поля и лес. Благодаря «ах-ах» сад незаметно переходил в окружающую местность, в столь необходимую романтической эстетике даль, бесконечность. С этими «ах-ах» были связаны включения окружающего пейзажа и другого рода. Можно напомнить об этом включении окружающего пейзажа хотя бы на двух примерах: один — это бесконечная перспектива центральной аллеи Павловского парка, перспектива, как бы уходящая в небо и особенно эффектная из окон центральной части Павловского дворца; другой — включение горы Ай-Петри в рамы окон расположенного в романтическом парке Алушкинского дворца Воронцовых. Это последнее включение «дикой» природы было сделано так умело, что и до сих пор (1975 г.) ни одно из зданий в Алушке не попадает в вид, открывающийся из окон столовой и напоминающий своим характером картины Клода Лоррена или Никола Пуссена — двух живописцев XVII в., особенно авторитетных для романтических садоводов.

## Движение и перемены в садах Романтизма

Если все предшествующие стили в садах, несмотря на наличие в садах фонтанов, ручьев, пасущегося скота и прочего, представляли сад в основном как некую неподвижность, то в садах Романтизма отчетливо выступает на первый план движение, непостоянство, иллюзорность и существование во времени.

Ж. Делиль подчеркивал, что в садах главное — движение, разнообразие, точка зрения не неподвижного созерцателя, а меняющаяся — прогуливающегося человека:

Разнообразь, дели! сближая, отдаляя  
И в двадцать видов вид один преображая,  
Знай любопытный глаз привлечь, воспламенить  
И, тайно действуя, внезапно поразить;

Чтоб украшения со вкусом размещались,  
Не слишком крылись или в глаза бросались,  
В картине действие потребно — без того  
Задремлет праздный ум: оно душа всего.

(с. 26)

Интересно, что Делиль выступает противником стрижки деревьев именно потому, что стригутся самые тонкие ветви, которые колышутся ветром и придают движение саду:

С согласия Природы  
Садите и кусты, и гордые древа;  
Пусть колыхается от ветров их глава;  
Железу оскорблять Природу запретите;  
Она творит и дуб и вяз красой лесов;  
От корня до сучков, от ветвей до листов,  
Все гибче, гибче их она образовала,  
И рощу, как реку от ветров, взволновала.  
Я зрю невежество с секирою в руках...  
Бегите, Нимфы рощ!.. нет помощи... о страх!  
Неумолимые срубили верьх красивый!  
Не видно, не слышать, как ветерок игривый  
Перебирается сквозь ветви их, жужжит  
И, негой утомясь, на их листочках спит.  
... пусть гордый лес шумит,  
Пускай струится луг, пускай тростник звенит;  
Все, все бездушное в садах одушевите  
И даль предметами живыми населите.  
Пусть водопад ревет, пускай журчат ключи,  
Пусть выются по траве игривые ручьи.  
Все живо! синий луг, уступы гор с кустами  
Пестреют, движутся, красуются стадами.  
Желаешь ли ты глаз сильней очаровать?  
Движенью надобно свободный вид придать:  
Не означать нигде границы точной саду;  
Сломать или закрыть от нас его ограду.  
Очарование с надеждою живет  
И пред оградою прекрасных мест умрет.  
Стена вселяет грусть и даже раздражает.

(с. 27—29)

Анализ динамичности «семантики» пейзажных садов Делиля совершенно точен. В пейзажных садах важно движение, вероятность движения, «надежда» на движение, ибо движение — это прежде всего свобода. Именно поэтому в пейзажных садах недопустимы ограды, стены, живые изгороди, сад должен не иметь четких границ с окружающей сельской местностью. Он должен быть населен скотом, зверями, птицами, иметь гибкие ветки, легко поддающиеся даже слабому ветру, как и высокие травы: «пускай струится луг»...

Аналогичным образом романтическая поэзия начинает полностью использовать кинематические возможности описания: описание не с неподвижной, «живописной» точки зрения, а с точки зрения гуляющего человека.

Прогулки становятся фактом и фактором нового поэтического видения мира. Это особенно ясно в великолепном описании Павловского парка, данного В. А. Жуковским в 1815 г. в большой элегии «Славянка».<sup>81</sup>

Если регулярные сады голландского типа предназначались главным образом для уединения, для спокойных размышлений и шутливого развлечения, то пейзажные парки предназначались в основном для гулянья. Дорожки специально удлиняли путь и открывали гуляющим все новые и новые виды, маня к продолжению прогулок.

Пейзаж в элегии «Славянка» (1815) описывается не с одной какой-либо определенной точки зрения, он — «движущийся». Жуковский описывает то, что внезапно открывается перед глазами посетителя, гуляющего по прибрежной тропе.

Иду под рощею излучистой тропой;  
Что шаг, то новая в глазах моих картина;  
То вдруг, сквозь чащу древ, мелькает предо мной.  
    Как в дыме, светлая долина;  
То вдруг исчезло все... окрест сгустился лес...  
И вдруг пустынный храм в дичи передо мной;  
Заглохшая трона; кругом кусты седые;  
Между багряных лип чернеет дуб густой  
    И дремлют ели гробовые...

Это «вдруг» чрезвычайно характерно для всей элегии: картины природы меняются внезапно, как и было замыслено садоводом:

И вдруг открытая равнина предо мной...  
Вдруг гладким озером является река...

В этих бесконечных переменах, открывающихся путнику, существенно не упустить ничего нового. Поэтому крайне важны указательные местоимения:

Сей храм, сей темный свод, сей тихий мавзолей,  
Сей факел гаснущий и долу обращенный.

Там слышен на току согласный стук целов;  
Там песня пастуха и шум от стад бегущих;  
Там медленно, скрипя, тащится ряд возов...

Для романтических садов характерна неожиданность: неожиданно открывающийся с прогулочной дороги вид, неожиданный поворот, конец

<sup>81</sup> Славянка — река, на берегах которой был разбит Павловский парк.

дорожки, неожиданный памятник, не видный издали и замечаемый только вблизи, неожиданная скамейка для отдыха — скамейка скрытая или, напротив, поставленная на открытом месте с далеким видом. Поэтому-то и «ах-ах» были не только способом тайно, скрытым образом оградить сад, но и способом поразить неожиданностью — «неожиданным приятствием», названным характерным для удивленного человека восклицанием «ах-ах». Поэтому-то и статуи, поставленные в густой тени кустов, считались красиво размещенными, а пирамида в лесу больших деревьев притягивала к себе своей таинственностью. Ценились и неожиданные звуки: внезапный крик совы, крик иволги на вершине дерева — все это казалось многозначительным и навевало любимую меланхолию. Ср. в стихотворении В. А. Жуковского «Жизнь» (1819):

Что же вдруг затрещало  
Над поверхностью зыбей?  
Что же презестью бывалой  
Вдруг повеяло над ней?  
Легкой птичкой встрепенулся  
Пробужденный ветерок;  
Сонный парус развернулся:  
Дрогнул руль; быстрее челнок.

Есть еще одно ощущение, свойственное романтикам: воздушного пространства, дали, желанья преодолеть это пространство. Ср. в стихотворении В. А. Жуковского «Желанье» (1811):

Озарися, дол туманный;  
Расступися, мрак густой;  
Где найду исход желанный?  
Где воскресну я душой?  
Испещренные цветами  
Красны холмы вижу там...  
Ах! зачем я не с крылами?  
Полетел бы я к холмам.

Джозеф Хили в своих «Письмах о красотах Хагли и Энвила» подчеркивает, что разнообразие состоит в контрастах (эта мысль еще А. Попа) и открывается в саду во время прогулки (каждый новый шаг должен открывать новый вид).<sup>82</sup>

Хогарт отмечает, что «удовольствие, возникающее от композиции, например, в красивом пейзаже, обязано главным образом расположению и соединению света и тени, управляемых правилами, которые называют: контрастность, пространственность и простор».<sup>83</sup>

<sup>82</sup> *Joseph Heely. Letters on the Beauties of Hagley, Envil and the Leasowes. London, 1777.*

<sup>83</sup> *В. Хогарт. Анализ красоты. М.—Л., 1958, с. 208.*

В садах романтических обязательно должны были вечно появляться «новости». Что такое эти «новости» и для чего они нужны, так объясняет К. Гиршфельд, пропагандируемый А. Т. Болотовым в его «Экономическом магазине»: «Новость производит в душе живейшее движение, и почти вящее, нежели красота и величина. Она может находиться отчасти в самих предметах, отчасти в образе явления предмета. Ежели станешь различать новость во всем, и новость в частях и случайных переменах, то легко можно усмотреть, что в пространнейшем разумении и с величайшим правом ландшафтныя предметы могут новостию приводить дух наш в движение. Правда, такой предмет трогает нас более, который совсем для нас нов, нежели другой и такой, которого только в частях и переменах новость мы находим; однако и сии производят свои движения, например: лес не составляет для нас никакого нового предмета, однако, одевшись весною молодым листом, принимает он на себя для нас прелесть новости. Роза не составляет для нас ничего нового, но как утешает нас первая развернувшаяся распуковка, которую мы весною находим! Натура являет во всех предметах, ежедневно нами видимых, ежедневные и перемены, которых новостию предметы сии и удерживают в себе привлекательную силу. Какое множество новых явлений во всем царствии произрастаний, и нередко в цветке едином! И так садовнику должно таких предметов искать, в которых сама натура непрерывным своим действием беспрестанно новые перемены производит».<sup>84</sup>

«Но как новость может некоторым образом и чрез различие мест, с которых предметы видимы бывают, делаться, и поелику и натура сим путем новости производит, то и садоделателю на сие средство не должно взирать с равнодушием. С сколь многих сторон может одинаковой предмет быть видимым, а всякий раз может представляться он зрению инаковым! Будучи видим то вблизи, то в отдалении, то на просторе, то полузакрытым, то в таком, то в инаковом положении и сопряжении с другим, может он по крайней мере на несколько минут производить такое обманное для глаз действие, что покажется, что на его месте стоит совсем иной и новой предмет. В искусстве сим образом видами с разных мест придавать предметам некоторой род новости замыкается величайшая выгода для садовника; а что и в переменах и в движении новость быть может, так сие не трудно самому понять всякому».<sup>85</sup>

«Новость» и «неожиданность» — это по существу одно и то же в романтических садах. Поэтому Гиршфельд в передаче А. Т. Болотова рекомендует не только «новость», но и «неожиданность»: «Не упускать никакого случая к постиганию зрителя какою-нибудь неожиданностью».<sup>86</sup>

<sup>84</sup> Общие примечания о новости, и о неожиданном в натуральных и садовых предметах, и правила, к тому относящиеся. (Извлечены из сочинений г. Гиршфельда). — Экономический магазин, 1786, ч. XXVII, с. 3—4.

<sup>85</sup> Там же, с. 4—5.

<sup>86</sup> Там же, с. 6.

Характерна любовь романтических поэтов к призрачной жизни природы — то в отражениях в воде, то в дымке туманов, в тенях, в росе, в закате, в лунном блеске, в сне, в дремоте.

Из всех времен дня предпочитают те, когда чаще сменяется освещение, — особенно вечер. Сама элегия «Славянка» разворачивается перед читателем не только в прогулке по прибрежной тропе, но и в сменах дня: она начинается в полдень и кончается глубокой ночью, но особенно подробно описывает часы «вечернего земли преображенья».

При этом поэт описывает природу не прямо, а по большей части через воспоминание, через мечту, через размышления, а еще чаще — через... отражение в воде. Природа, отражающаяся в водах реки, озера, — любимое зрелище.

В волнах блестят прибрежны сени;  
То отраженный в них сияет мавзолей;  
То холм муравчатый, увенчанный древами;  
То ива дряхлая, до свившихся корней  
Склонившись гибкими ветвями,  
Сенистую главу купает в их струях.

Даже большое село видится Жуковскому отраженным в пруде:

И в лоне вод, как сквозь стекло,  
Село.

Смысл элегии Жуковского «Славянка» в том и состоит: не просто «соответствовать» саду, а запечатлевать бесконечную смену разнообразных поэтических мгновений, отраженных образов — зыбких, непрочных, слабо уловимых, движущихся.

Романтические ландшафтные сады предназначены для восприятия в движении. Об этом пишет Л. Г. Якоб в разделе «Об изящном садоводстве» своего трактата «Начертание эстетики, или науки вкуса»: «Поскольку прекрасным ландшафтом надобно наслаждаться, то идучи, то сидя, то наедине, то в обществе, для того к саду очень хорошо идут надлежащие дорожки, места для отдыха, здания умножают наслаждение».<sup>87</sup>

П. Е. Георгиевский в «Введении в эстетику» (между 1815 и 1817 гг.) подчеркивает в природе нюансы, меняющееся, временное, перемены в окраске: «Румяная заря, возвещающая земным тварям приход дневного светила, исчезающие мало-помалу в небосклоне огни, первые лучи, упавшие на горящие верхи грозных башен, радостные трели пернатых, томная свирель, прерываемая иногда лаем псов, веселые песни мирных поселян при свежем дыхании ветерка, разносящего в воздухе благовон-

<sup>87</sup> Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, т. 2, с. 120.



ные частицы спящих цветов, суть такое целое, в котором повсюду кроется взлелеянная руками природы красота».<sup>88</sup>

Перед нами типично романтическое восприятие природы, соответствующее духу Павловска и «Славянки» Жуковского.

Для садов Романтизма характерно стремление к созданию иллюзий — стремление, продолжающее аналогичные явления, свойственные Барокко и Рококо. Гонзаго в Павловске был в значительной мере не только романтиком, но и представителем эстетики Рококо. Он писал панно, на которых создавал иллюзию пространства, заполненного сельскими строениями и ландшафтами. Для Гонзаго характерна «ажурность» легких и недолговечных построек. Длинная ветвь, свешивающаяся с неба на одной из росписей Гонзаго, очень типична для Романтизма, где тонкие ветви (не обрезанные) вносили в композицию сада элемент движения. Березы (особенно шведские с их свисающими ветвями) также характерны для Романтизма. Однако полная иллюзия «обманных картин» в виде садовых панно (до такой степени иллюзорных, что собаки ошибались) — это все же Рококо.

Федор Глинка так описывает одну из перспектив Гонзаго, расположенную им рядом с Розовым павильоном: «Что такое сущность и что такое мечта? — Я прошел за Розовый павильон и увидел прекрасную деревню с церковью, господским домом и сельским трактиром. Я видел высокие крестьянские избы, видел светлицы с теремами и расписными стеклами; видел между ними плетни и заборы, за которыми зеленеют гряды и садики. В разных местах показываются кучи соломы, скирды сена и проч. и проч. — только людей что-то не видно было: может быть, думал я, они на работе... Уверенный в сущности того, что мне представлялось, шел я далее и далее вперед. Но вдруг в глазах моих начало делаться какое-то странное изменение: казалось, что какая-нибудь невидимая завеса спускалась на все предметы и поглощала их от взора. Чем ближе я подходил, тем более исчезало очарование. Все, что видно было выдающимся вперед, поспешно отодвигалось назад, выпуклости исчезали, цветы бледнели, тени редели, оттенки сглаживались — еще несколько шагов, и я увидел натянутый холст, на котором Гонзаго нарисовал деревню. Десять раз подходил я к самой декорации и не находил ничего; десять раз отступал несколько сажен назад и видел опять все!.. Наконец я рассорился со своими глазами, голова моя закружилась, и я спешил уйти из сей области очарований и волшебств! — Мой друг! Не так ли манят нас мечты и призраки на жизненном пути? — Видим, пленяемся, ищем, идем; трудимся, достигаем — и спрашиваем:

Где ж то, что нас влекло,  
Где то, что нас прельщало?..  
Не так ли в утре юных лет

<sup>88</sup> Там же, т. 1, с. 195.

Приманки счастье нам казалось? —  
Но время опыта настало,  
Совсем иным явился свет!..  
Жизнь наша призраков полна,  
И счастья нет в подлунном мире!  
Там, там, над солнцами в эфире  
Есть лучшая страна!..»<sup>89</sup>

Если сама декорация могла принадлежать и Рококо и Романтизму, то размышления и стихи Федора Глинки по ее поводу делают ее восприятие чисто романтическим.

Зрительные обманы в Барокко и Рококо были шутками, в Романтизме же они символизировали собой печальную иллюзорность, свойственную меланхолическому миру в целом.

Традиции Рококо, которые продолжал Гонзаго, посетителями Павловского парка переосмыслились в духе Романтизма.

И Предромантизм, и Романтизм очень часто делали сады ареной снов и видений. Пейзажный парк — это «заколдованный лес», полный видений, собирающихся в его «священной тени». Сад для А. Попа — это постоянная игра реальности и фантазии, действительных событий и снов и «видений».<sup>90</sup> Лес и сад полны видений и для Пушкина: не буду приводить общеизвестные строки.

Характерно, что впоследствии в свойственной ему манере преобразовывать романтические мотивы на реалистический лад Достоевский в «Идиоте» сделал Павловск ареной снов.

В Павловске видит сны Ипполит, и в самом Павловском парке видит полусон-полувидение сам князь Мышкин, засыная на зеленой скамейке перед свиданием с Аглаей.

Это свидание происходит в Павловском парке также не случайно. Парк, сад всегда был в некотором роде «тенью» рая, но пейзажный «лорреновский» парк был для Достоевского как бы реальным осуществлением «Золотого века» Клода Лоррена.<sup>91</sup> Романтический Павловский парк, парк ассоциаций и настроений, вызывал особенно чистые и светлые эмоции. Самое светлое и «счастливое» событие в «Идиоте» — свидание князя Мышкина и Аглаи — совершается в Павловском парке, и его невозможно перенести в какое-либо другое место. Правда, было еще и другое обстоятельство: публичный скандал мог произойти только в Павловском

<sup>89</sup> Ф. Глинка. Письма к другу из г. Павловска. — Русский вестник на 1815 год, книжка 13, с. 26—28.

<sup>90</sup> См. об этом: John Dixon Hunt. The Figure in the Landscape..., p. 74—75. В своем Твикенхэме Поп, как это явствует из его произведений, особенно ценит сны и видения (ibid., p. 75).

<sup>91</sup> Интерес Достоевского к Клоду Лоррену общеизвестен. «Золотой век» Лоррена упоминается в «Подростке» Достоевского (Полн. собр. соч., т. XIII, Л., 1975, с. 378). Воспроизведение этой картины имелось в подборке репродукций, составившейся А. Г. Достоевской (за это указание благодарю Г. М. Фридендера).

музыкальном вокзале, где собиралась публика из различных слоев общества и где скандалы вообще не были редкостью.

Уже в эпоху Преромантизма было изобретено нечто, чему было суждено сыграть в эстетике XIX и XX вв. существенную роль.

Поэт Александр Поп, как известно, был не только практиком-садоводом, но и изобретателем нового типа садовой постройки — знаменитого грота в принадлежавшем ему саду в Твикенхэме. Этот грот в Твикенхэме имел функции своеобразной камеры-обскуры. Он имел открытый вход, через который был виден, как в раме, определенный участок Темзы с внезапно появляющимися и исчезающими в этой раме из драгоценностей (разнообразных камней и раковин) судами — как в «перспективном стекле» (*perspective glass*): сравнение, употребленное самим А. Попом в его письме от июня 1725 г. к своему другу. Но когда закрывались двери этой «драгоценной рамы» и в гроте становилось темно, на противоположной стене через небольшое отверстие в двери становились видны своеобразные движущиеся картины. Грот позволял, кроме того, испытывать перемены от света к сумеркам и от сумерек к свету.<sup>92</sup> В гроте Попа есть предчувствие «движущейся живописи» — кинематографа.

\* \* \*

Пейзажные парки, возникшие, как уже отмечалось, еще в XVII в., связаны с философией Дж. Локка, который в «Опыте о человеческом разуме» (1690) описывает, как простые впечатления от окружающего создают простые же идеи, которые затем в комбинациях дают идеи более сложные (развивающая эти мысли глава «Об ассоциации идей» была прибавлена в четвертом издании «Опыта», вышедшем в 1700 г.). Вот почему и садоводы стремились создать возможно большее разнообразие на минимальном участке сада.

Так же точно и психологические теории Юма имели огромное значение для садоводов и живописцев.

Обилие и богатство откликов в душе человека ценилось, таким образом, в садово-парковом искусстве больше всего. Но вместе с тем вставал вопрос и о единстве всех этих разнообразных впечатлений, получаемых гуляющим в парке, — единстве внутри некоторого индивидуального образа.

---

<sup>92</sup> *Edward Malins. English Landscaping and Literature, 1660—1840, p. 35.* Характерно, что Н. А. Львов назвал свою усадьбу Знаменское «Раёк». В. Даль поясняет: «„Раёк“ — это ящик с передвижными картинками, на которые смотрят в толстое (брюшистое) стекло», или «вертеп, кукольный театр». См.: *А. Глузов. Н. А. Львов, с. 118 и 119.*

Об эффекте камеры-обскуры в садовом гроте, дающей движущиеся изображения, пишет и Джозеф Аддисон в заметке «Приятности воображения» (*The Pleasures of the Imagination, III. — The Spectator, N 413, June 24, 1712*).

Принцип разнообразия (*variety*), считавшийся основным принципом садово-паркового искусства во все времена его существования, оставался действенным и в эпоху Романтизма, но под ним разумелось теперь не столько разнообразие вне нас находящегося мира, сколько мира внутри нас.

Антони Эшли Купер, граф Шефтсбери (1671—1713), создал знаменитую формулу, воспринятую романтическим садоводством: «Сады и рощи — внутри нас». Он исходил из концепции о наличии у человека особого «внутреннего ощущения», открывающего нам красоту природы и прекрасное в душе у нас самих.

Сходно писал о своих рисунках В. А. Жуковский в Берне в 1821 г.: «Рисование; не было солнца; главный живописец — душа».<sup>93</sup>

В стихотворении «Невыразимое (отрывок)» (1819) Жуковский пишет о языке садов как о языке высшем, небесном:

Что наш язык земной пред дивною природой?  
С какой небрежною и легкою свободой  
Она рассыпала повсюду красоту  
И разнovidное с единством согласила!

Это как раз то, о чем Ф. Хатчесон писал еще в 1725 г. в разделе «Красота природы» в своем трактате «Исследование о происхождении наших идей красоты или добродетели»: «В каждой частице мира, которую мы зовем прекрасной, есть огромное единообразие среди почти бесконечного разнообразия». Далее Хатчесон почти предугадывает темы поэмы Томсона «Времена года» и «Славянки» Жуковского: «Сменяющиеся друг друга чередования света и тени, или дня и ночи, постоянно следующие друг за другом вокруг каждой планеты, с приятным и регулярным разнообразием во временах года, когда они охватывают существующие полушария зимой, осенью, летом и весной...».<sup>94</sup>

Перед нами не только идейная программа восприятия романтических садов до их фактического возникновения, но и практическая программа их устройства («чередования света и тени, или дня и ночи»).

Но вернемся к прогулкам в садах Романтизма. Ж. Делиль рекомендует не всякие извивы дорожек. Запутанные дорожки знало и Барокко, но они неудобны, по его мнению, и только раздражают гуляющего. Но есть кривизна другая — не орнаментальная, а живописная и удобная:

Есть живописные в Природе кривизны;  
Их образцом своим поставить мы должны;  
Дороги для телег, тропинки стад ревущих,  
Под кров соломенный рассеянно идущих;

<sup>93</sup> Дневники В. А. Жуковского. СПб., 1901, с. 142.

<sup>94</sup> Френсис Хатчесон, Давид Юм, Адам Смит. Эстетика. М., 1973 (Серия «История эстетики в памятниках и документах»), с. 65—66 (подчеркнуто Хатчесоном).

Пастушка, медленно бредущая в полях  
И погруженная в приятнейших мечтах, —  
Покажут нежность нам волнистых округлений,  
Научат избегать углов и преломлений,

(с. 117)

Цель пзвивающихся дорожек открывать все новые и новые виды:

Дороги суть вожди к предметам, и они,  
Показывая их, их украшать должны;  
В рождающихся вновь садах я запрещаю  
Дороги проводить; я глазом назначаю  
Их направление в окончанных садах.  
Пусть извиваются в прекраснейших местах  
И виды лучшие откроют в отдаленье.  
Заметь, когда свой сад и местоположенье  
Ты посетителю желаешь показать,  
С какою тонкостью ты тщишься выставлять  
Все, все хорошее и скрыть, что безобразно.  
Ты мимоходом вид заметишь дай прекрасной,  
И гостя знаешь чем забавить и увлечь.  
Часть прелестей к пути возвратному сберишь;  
За чудесами вслед другие уж готовы;  
Из сцен уж виденных родятся сцены новы.

(с. 115)

Уотли заметил как-то, что «многие сады не что иное, как дорожки для прогулок вокруг поля».<sup>95</sup>

Умножение видов на один и тот же объект видим мы у Канабилити Брауна в его плане сада Neveningham, где дорожка для прогулок вьется около реки с расчетом, что будут открываться все новые и новые точки для обозрения. Именно этот замысел обусловил появление змеевидных «серпантинных» дорожек.

Подобно Томсону, описывавшему в своей поэме «Времена года» («Seasons», 1744) природу с движущейся точки зрения, во всех ее мимолетных, суточных или сезонных изменениях, любившему изображать один и тот же объект с разных точек зрения, открывающихся на него на серпантинной дорожке, В. А. Жуковский делал все то же самое в отношении своего любимого объекта — луны. При этом он даже составил нечто вроде поэтического каталога всех ее описаний в своей поэзии: «Подробный отчет о луне. Послание к государыне императрице Марии Федоровне».

Адам Смит пишет: «Когда мы следуем по извилистым аллеям какого-то удачно расположенного и хорошо спланированного сада, нам последовательно представляются ландшафты, которые иногда (выглядят) весело,

<sup>95</sup> См.: F. R. Cowell. The Garden as a Fine Art from Antiquity to Modern Times. London, 1978, p. 181.

иногда грустно, а иногда — спокойно и безмятежно. Если ум находится в своем естественном состоянии, он приспособливается к объектам, которые сами себя последовательно представляют и с каждым новым видом пейзажа до некоторой степени изменяют свое настроение и существующий характер».<sup>96</sup>

Не только жажда смены впечатлений диктовала «разнообразие» в устройстве сада, но и то, что сад должен был обозначать мир, географию разных мест, собирать в своей растительности различные редкости, экзотику. Сад прогулок был как бы и садом путешествий по разным странам, а сады пейзажные часто еще должны были напоминать их владельцам о тех странах, которые они посетили в прошлом. Воспоминание как организующий принцип романтических парков вторгалось и в эту область. Романтический парк развертывал перед гуляющим разнообразные картины Вселенной. Тем самым серпантинные дорожки вокруг речной долины, столь характерные для романтических садов (например, в Павловске), были ценны не только потому, что позволяли гуляющему открывать для себя все новые и новые виды, но и красивы сами по себе. Красивы были с романтической точки зрения все извивающиеся линии в парках: извивающиеся аллеи, извивающиеся линии берегов, которым в Англии обычно не позволяли зарастать кустами, чтобы не только давать возможность для отражения в зеркале вод окружающей природы, но чтобы не скрывать и прекрасной змеевидной линии берега в месте соприкосновения воды и земли.

Принцип «единства в многообразии», о котором мы говорили выше, как основу красоты выдвинул в своем «Анализе красоты» и известный английский художник В. Хогарт (1697—1764).

Среди различных линий В. Хогарт особенно выделяет красоту змеевидной линии.<sup>97</sup> Именно эта змеевидная линия ложится в основу дорожек в романтических парках. Если в садах Барокко и Рококо преобладали наряду с прямыми линиями круто извитые линии, то в романтических парках главенствует плавная змеевидная линия — линия дорожки, берега озера и реки, ствола дерева (ивы над водой). Хогарт называет змеевидную линию «линией привлекательности», которая «может сослужить превосходную службу в композициях».<sup>98</sup>

Серпантинные дорожки появились в Лондоне в Гайд-парке и Кенсингтонских садах в 1731 г.<sup>99</sup> Но еще Рен (Bishop Wren, умерший в 1667 г.) писал следующее на экземпляре работы Уоттона «Основы архитектуры»

---

<sup>96</sup> Адам Смит. О природе того подражания, которое имеет место в так называемых подражательных искусствах. — В кн.: Френсис Хатчесон, Давид Юм, Адам Смит. Эстетика, с. 451.

<sup>97</sup> В. Хогарт. Анализ красоты, с. 173.

<sup>98</sup> Там же, с. 174.

<sup>99</sup> Miles Hadfield. Gardening in Britain, p. 181. В Гайд-парке «The Serpentine» — система прудов с доминирующей змеевидной линией берегов.

о серпантинной линии: «Чтобы следовать течению реки на возможно большей по длине дорожке вдоль короткого ее отрезка, я изобрел серпантин — форму, великолепно сопровождающую течение реки кругами и одновременно идущую против нее на одном и том же уровне, с тропами и местами для отдыха между ними на все случаи — для садовых работ, посадок, завтраков, наслаждения воздухом... на небольшом пространстве без всякого ощущения ограниченности».<sup>100</sup>

В связи со всем сказанным о серпантинных дорожках стоит обратить внимание еще на некоторые детали романтических садов.

Лабиринты в романтических парках постепенно сменились «парнасами». «Парнасы» с успехом заменили по протяженности своих дорожек лабиринты, но, кроме того, имели перед ними огромное «романтическое» преимущество: аллея, спиралевидно поднимаясь от основания к вершине, сама по себе представляла собой «линию красоты», по Хогарту,<sup>101</sup> и давала одновременно возможность при подъеме многократно менять точку обзора окружающего пространства. Если в садах Барокко и в садах Классицизма вид открывался с верхней террасы, из дворца или на дворец и только в одну сторону, то с «парнаса» вид открывался, меняясь столько раз, сколько было витков в аллее и сколько в каждой витке было точек обзора. «Парнас» создавал нюансы обзора — нюансы, столь ценимые в Романтизме. Отсюда в романтической поэзии постоянное воспевание восхождения на холмы.

С точки зрения романтического мировоззрения «парнас» обладал и еще одним чрезвычайно важным преимуществом: он открывал вид на «далекое». Именно далекое, бесконечное, прошлое были для романтической поэзии привлекательны сами по себе. Именно об этом писал В. А. Жуковский в стихотворении «Невыразимое (отрывок)»:

Сне к далекому стремленье,  
Сей миновавшего привет...

Вершина «парнаса» часто увенчивалась одиноко растущим деревом — чаще всего дубом. Был такой дуб и на Парнасе Нового сада в Царском Селе. Первоначально предполагалось, однако, поставить на Парнасе восьмигранную беседку с куполом, но намерение это не было осуществлено, может быть потому, что уже ко времени насынки Парнаса появилось стремление к одиноким деревьям.<sup>102</sup>

Разнообразие (*variety*), которое родилось как принцип садоводства еще в Средние века, а может быть и раньше, оставалось главным принципом

<sup>100</sup> См.: *Miles Hadfield. Gardening in Britain*, p. 181.

<sup>101</sup> Хогарт отмечает, что наиболее красивая линия — спиральная, внизу опирающаяся на широкое основание, а вверху сходящаяся к одной средней точке, т. е. линия, как бы обвивающая собой конус.

<sup>102</sup> С. П. Вильчковский. Царское Село, с. 208. Об одиноких деревьях см. следующую главу.

садов и в эпоху Предромантизма и Романтизма. Разнообразие должно было напомнить о том, что сад — Эдем, который соединяет все богатства всего мира. Державин, описывая прогулки Екатерины II в Царском (эпохи Рококо), пишет уже в эпоху Романтизма (стихотворение «Развалины», 1797):

Здесь в полдень уходила в гроты,  
Покоилась прохлада в тени;  
А тут Амуры и Эроты  
Уединялись с ней одни;  
Тут был Эдем ее прелестный  
Наполнен меж купин цветов,  
Здесь тек под синий свод небесный  
В купальню скрытый шум ручьев,  
Здесь был театр, а тут качели,  
Тут азиатских домик нег;  
Тут на Парнасе Музы пели,  
Тут звери жили для утех.

Из этого описания ясно, что в отличие от «созерцательного разнообразия» предшествующих стилей разнообразие Предромантизма и Романтизма было по преимуществу разнообразием в движении. Вид под широким углом зрения, при котором можно заметить различные объекты, и вид под узким углом зрения — семантически принципиально различны. Первый как бы призывает посетителя к прогулке, к осмотру одного и того же объекта с разных сторон. В нем главное — гуляющий, его видение. Главное во втором — сам объект созерцания. Романтические пейзажи всегда создаются «гуляющим» поэтом. Поэт «созерцающий» в отличие от поэта «чувствующего» размышляет в неподвижности. Принципиальное значение для поэта «чувствующего» приобрели дорожки вместо «зеленых кабинетов».

В романтических садах нет почти мест отгороженных, отъединенных от остального мира; изгороди и стены редки, зато главное внимание уделяется разнообразию и красоте открывающихся далей. Капабилити Браун в своих планировках садов стремился раскрыть как можно больше видов на один и тот же объект, вызывая тем самым аналогичный эффект ассоциаций и стремление продолжить прогулку, искать новые места, не чувствовать себя связанным, ограниченным, лишенным свободы выбора направления прогулки. Прогулки составляли и главное назначение Павловского «сада». П. Шторх считал, что в Павловском саду 110 верст дорог.<sup>103</sup>

Напомним и о том, что утверждал А. Т. Болотов в своем «Экономическом магазине» словами Гиршфельда. Первое правило, рекомендуемое г. Гиршфельдом «садоделателю»: «Ему не надлежит никогда всего сада своего так располагать, чтоб план всего расположения его мог вдруг и одним разом обозреваем быть. Ему не надобно давать зрителю видеть и

<sup>103</sup> Путеводитель по саду и городу Павловску..., с. 12.



допускать догадываться, какая сцена за какою последовать будет. Чем более он сокрыть может, тем живее будет нас трогать внезапное чего-нибудь явление. Где мы всего меньше чего ожидаем, там неприятнейше внезапностию и постигаемся».<sup>104</sup>

Романтическое восприятие природы как вечно движущейся, зыбкой, мимолетной, отражающей внутреннюю душевную жизнь поэта прочно утвердилось в XIX в. Оно прекрасно представлено в стихотворении Д. В. Веневитинова «Веточка», которое и позволю себе привести здесь целиком:

В бесценный час уединенья,  
Когда пустынною тропой  
С живым восторгом упоенья  
Ты бродишь с милою мечтой  
В тени дубравы молчаливой, —  
Видал ли ты, как ветр игривой  
Младую веточку сорвет?  
Родной кустарник оставляя,  
Она виется, упадая  
На зеркало ручейных вод,  
И, новый житель влаги чистой,  
С потоком плыть принуждена,  
То над струею серебристой  
Спокойно носится она,  
То вдруг пред взором исчезает  
И кроется на дне ручья;  
Плывет — все новое встречает,  
Все незнакомые края:  
Усеян нежными цветами  
Здесь улыбающийся брег,  
А там пустыни, вечный снег  
Иль горы с грозными скалами.  
Так далее веточка плывет  
И путь неверный свой свершает,  
Пока она не утопает  
В пучине беспредельных вод.  
Вот наша жизнь! — так к верной цели  
Необоримою волной  
Поток нас всех от колыбели  
Влечет до двери гробовой.<sup>105</sup>

Это стихотворение Веневитинова могло бы служить своеобразным комментарием ко многим чертам романтического паркового искусства: меланхолия с ее размышлениями о «двери гробовой», движение как естественный для Романтизма путь восприятия природы (движение воды, веточки и самого «путника»), воды ручья с их вечным движением и «зеркалом ручейных вод» и пр.

<sup>104</sup> Общие примечания о новости, и о неожиданном в натуральных и садовых предметах, и правила, к тому относящиеся, с. 6—7.

<sup>105</sup> Д. В. Веневитинов. Стихотворения, проза. Изд. подгот. Е. А. Маймин, М. А. Чернышев. М., 1980 (Серия «Литературные памятники»), с. 15—16.

Итак, если регулярные сады предназначались главным образом для «уединенного пребывания» в них, для спокойных и малоподвижных размышлений, ибо двигаться в их тесных геометрических пределах, в сущности, было некуда, то пейзажные парки предназначались главным образом для прогулок. Дорожки специально удлиняли путь и открывали гуляющему все новые и новые виды, маня его продолжать прогулки. В связи с этим обратим внимание на характерную деталь. Н. А. Львов в своем проекте пейзажной («натуральной») части сада Безбородки в Москве разделил сад в своей объяснительной записке к проекту на три части: для прогулок утренней, полуденной и вечерней. Самая большая часть принадлежит вечерним прогулкам.<sup>106</sup> И это понятно: по обычаям XVIII—начала XIX в. именно вечерние прогулки в одиночестве или с гостями считались наиболее полезными. Прогулка В. А. Жуковского по Павловску в элегии «Славянка» особенно продолжительна и «подробна» в ее вечерней части — в часы сумерок и спустившейся темноты.

И вместе с тем все часы дня прекрасны. М. Н. Муравьев в стихотворении «Время» прямо заявляет: «Мгновенье каждое имеет цвет особый».

Для садов Романтизма очень характерна их чуткая реакция на все сезонные изменения и на изменения времени дня. Если для садов Ренессанса, Барокко и Классицизма было безразлично время года и время дня, то сады Романтизма были рассчитаны на эти изменения. Сады Романтизма разбивались с расчетом на то, как они будут выглядеть осенью и весной (это два «главных» сезона Романтизма) и в различное время дня.

Сады Романтизма не только Н. А. Львовым разделялись на утренние, полуденные и вечерние. Автор сочинения о садах в «Экономическом магазине» за 1787 К. Гиршфельд пишет по поводу «утренних садов»: «Поутру вся натура власно как просыпается, а посему и утренней сад да отверзается для воспринимания радостей обновившегося дня». Его надо устраивать так, чтобы он мог «распространиться по цветущей до-

<sup>106</sup> «Вечернее гульбище всех прочих пространнее, для него определена вся нижняя часть сада поперек онаго. Широкия, а некоторыя и прямыя дороги осенены большими деревьями, между коих различные беседки и кюски, то в лесу, то над водою разметанныя, прерывают единообразность прямой линии» (Н. А. Львов. Каким образом должно бы было расположить сад князя Безбородки в Москве. Цит. по: Г. Г. Гримм. Проект парка Безбородки в Москве, с. 121—122). Вечерней прогулке посвящено стихотворение Джильберта Уайта (Gilbert White) «Вечерняя прогулка натуралиста летом» («The Naturalist's Summer-Evening Walk»). Вечернюю прогулку прославляет и Томсон в своей поэме «Времена года» в части, посвященной лету. Об этих вечерних прогулках см.: *Maren-Sofie Rostvig. The Happy Man. Oslo, 1958, p. 273—274.*

лине, подле которой сбоку находилась бы гора, или каменистая кручь, которая бы осияваема была алым сиянием восходящего солнца, или да простирается он вдоль по холмистому местоположению, где холмы и бугры имели б пология отлогости; но всегда да расширяет он всю свою окружность против лучей утреннего света, дабы все его великолепие могло освещаемо быть восходящим солнцем». <sup>107</sup> «Светлость близлежащего озера составляет важное обстоятельство для сада сего характера, и разнообразные прекрасные зрелища утреннего света, рисующиеся на его плоскости и на берегах вокруг лежащих подает зрению такое упражнение, которым оно охотно занимается долго». <sup>108</sup> Характерно, заметим попутно, что Екатерина II в «Капитанской дочке» Пушкина встречает Машу именно утром и в «утреннем саду» около Кагульского обелиска, и счастливый конец повести совершается в счастливой садовой обстановке. Пушкин не забыл и необходимого элемента утреннего сада — «сияющих, светлых вод». Вот некоторые детали встречи в «утреннем саду» в «Капитанской дочке»: «Утро было прекрасное, солнце освещало вершины лип, пожелтевших уже под свежим дыханием осени. Широкое озеро сияло неподвижно. Проснувшиеся лебеди важно выплывали из-под кустов, осеняющих берег. Мария Ивановна пошла около прекрасного луга...». Пушкин, как видим, отметил самые важные детали «утреннего сада» — сияющее в утренних лучах озеро и освещенный солнцем луг. <sup>109</sup>

Далее, описав местность, на которой следует разбивать «утренний сад», К. Гиршфельд пишет: «Утренний сад любит многие открытые площадки, лужайки и цветы, сии милые изображения младости, кои, будучи орошены утреннею росой, блистают в отменном великолении и красоте. Открытость места и простор для зрения, кое привлекается толь многими светлыми предметами, сугубо приятна, она составляет вкупе особливую собственность сей сцены. Посадки утреннего сада да последуют сему замечанию. Насаждающей оной да избирает деревья нежные, тонкие, с разрезным легким листом, производящим умеренную тень, как например: *Populus tremula* — тополь с трясущимся листом, *Robina pseudoacacia* — виргинская робиния, *Amorpha fruticosa* — аморфа, *Acer negundo* — виргинский клен. Группы, составленные из сих деревьев, получают отменно приятный вид, буде только они малы и разбросаны кой-где будут, дабы нежные утренние лучи сквозь легкой лист их свободно проходить могли. А есть ли между ими находиться будут зеленые лужайки и полянки, наполненные цветами, а сии приятные места будут сверх того оживляемы извивающимися кой-где и громко журчащими

<sup>107</sup> Экономический магазин, 1787, ч. XXXI, с. 194, 195.

<sup>108</sup> Там же, с. 19.

<sup>109</sup> Отметим попутно, что эпитет «сияющее» в отношении озера Царскосельского парка «постоянен» для Пушкина: «Близ вод, сиявших в тишине, Являться муза стала мне» («Евгений Онегин», глава восьмая, строфа 1).

ручейками и испещряемы тенями и светом, то кажется, что в сем случае приятность сей сцены достигает до своего совершенства».<sup>110</sup>

«Утренний сад» не должен был ограничиваться «чувствами», им вызываемыми. Там непременно должны были быть и символы и олицетворения утра. Вот как там же описывается «храм утра»: «Таковому храму утра можно бы построенному быть снаружи осмиугольному (символ вечности, — Д. Л.), а внутри круглому и иметь один вход и три окна, прочие же четыре стороны могли б сделаны быть с падинами и в них поставлены по 2 столпа коринфического чина. Кровле можно быть круглой наподобие земного полушара и обработанной барельефом под видом полуглобуса; наверху же стоял бы младый Феб, освещающей зажженной факелю восточной бок полушара. Над дверьми можно бы изобразить в сиянии голову Аполлона, яко любителя утренних часов».<sup>111</sup>

Но больше всего из всех частей суток соответствовали романтическим настроениям вечерние часы, а для Романтизма оссианического, как мы еще увидим в дальнейшем, — ночь.

М. М. Херасков, в поэзии которого явно ощущаются уже элементы Романтизма, так воспеваает природу и часы вечернего уединения в стихотворении «Приятная ночь»:

Туман сгущается над чистою рекой;  
Журчащие ручьи всем ночь предвозвестили,  
И звезды на луги сквозь бледну тень светили.  
Уединением чтоб мысли насладить,  
Часы прохладные с утехой проводить,  
Высокия горы взшел я на вершину.  
Повсюду тишина, куда я взор ни кину.  
О ты, ночная тень, покрой меня теперь  
И затвори ко мне мечтаньям светским дверь.

Природа и у Жуковского воспринимается по преимуществу в ее движении к ночи, к закату, в вечерней зыбкости и неопределенности:

Уже бледнеет день, скрываясь за горою;  
Шумящие стада толнятся над рекой;  
Усталый селянин медлительной стопою  
Идет, задумавшись, в шалаш спокойный свой.

В туманном сумраке окрестность исчезает...  
Повсюду тишина; повсюду мертвый сон;  
Лишь изредка жужжа, вечерний жук мелькает,  
Лишь слышится вдали рогов унылый звон.

(«Сельское кладбище», 1802)

<sup>110</sup> Экономический магазин, 1787, ч. XXXI, с. 197—198 (цит. по: П. Столпянский. Старый Петербург. Садоводство и цветоводство в Петербурге в XVIII веке, с. 10—11).

<sup>111</sup> Экономический магазин, 1787, ч. XXXI, с. 199, 200.

Вдохновение являлось В. А. Жуковскому вечером, в закатных лучах солнца, «в тени деревьев»:

В тени дерев, при звуке струн, в сиянье  
Вечерних гаснущих лучей,  
Как первья любви очарованье,  
Как прелесть первых юных дней —  
Явилася она передо мною  
В одежде белой, как туман...

(«Привидение», 1823)

Вечер связан не только с воспоминаниями, но и с мотивом ухода, движения, зыбкости, бренности всего существующего:

Как солнца за горой пленителен закат, —  
Когда поля в тени, а рощи отдаленны  
И в зеркале воды колеблющийся град  
Багряным блеском озарены;

Когда с холмов золотых стада бегут к реке  
И рева гул гремит звучнее над водами;  
И, сети склав, рыбак на челноке  
Плывет у берега меж кустами...

(«Вечер», 1806)

Вечерний пейзаж, подобный изображенному В. А. Жуковским в «Славянке» и в других его стихах, рисует и С. П. Шевырев в «Разговоре о возможности найти единый закон для изящного» (1827): «Они пришли к друзьям на обширную террасу, с высоты которой можно было видеть великолепное зрелище вечеряющей природы. Зеленая ровная долина увлекала стремительный взор в бесконечную отдаленность; кое-где мелькали круглые рощи и мирные селы, — на них только отдыхало утомленное зрение. Поток света облиты были вершины деревьев, и тени ночные игриво мешались с лучами заходящего света. У подошвы террасы ровным зеркалом лежала спокойная река, в струях своих отражавшая румяное небо. Она как будто нарочно прервала течение, чтобы спокойнее живописать прелесть засыпающей природы и в эту торжественную минуту не напоминать человеку ни о чем преходящем».<sup>112</sup>

«Вечерний сад» требовал особого устройства — открытых пространств, обращенных к западу. М. Муравьев в стихотворении «Ночь» (1776) писал:

Ах! чтоб вечерних зреть пришествие теней,  
Что может лучше быть обширности полей?

<sup>112</sup> Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, т. 2, с. 508.

Английский романтический поэт П. Б. Шелли писал позднее о поэзии: «... она запечатлевает мимолетные видения, реющие в поднебесье, и, облакая их в слова или очертания, посылает в мир, как благую и радостную весть, тем, в чьей душе живут подобные же видения, но не находят оттуда выхода во вселенную. Поэзия не дает погибнуть минутам, когда на человека нисходит божество».<sup>113</sup>

Природу Шелли воспринимает в ее единении с человеком: «В трепете весенних листьев, в синем воздухе мы находим тогда тайные созвучия своему сердцу. В безъязыком ветре есть красноречие, в шуме ручья и окаймляющих его тростников есть мелодия; и непостижимая связь их с чем-то внутри нас рождает в душе восторг, от которого захватывает дыхание; вызывает на глаза слезы непонятной нежности, такой же, какую будит патристическая гордость или голос любимой, поющей для тебя одного».<sup>114</sup>

Шелли пишет: «Человек — это инструмент, подверженный действию различных внешних и внутренних сил, подобно тому, как переменчивый ветер играет на золотой арфе, извлекая из нее непрестанно меняющуюся мелодию».<sup>115</sup>

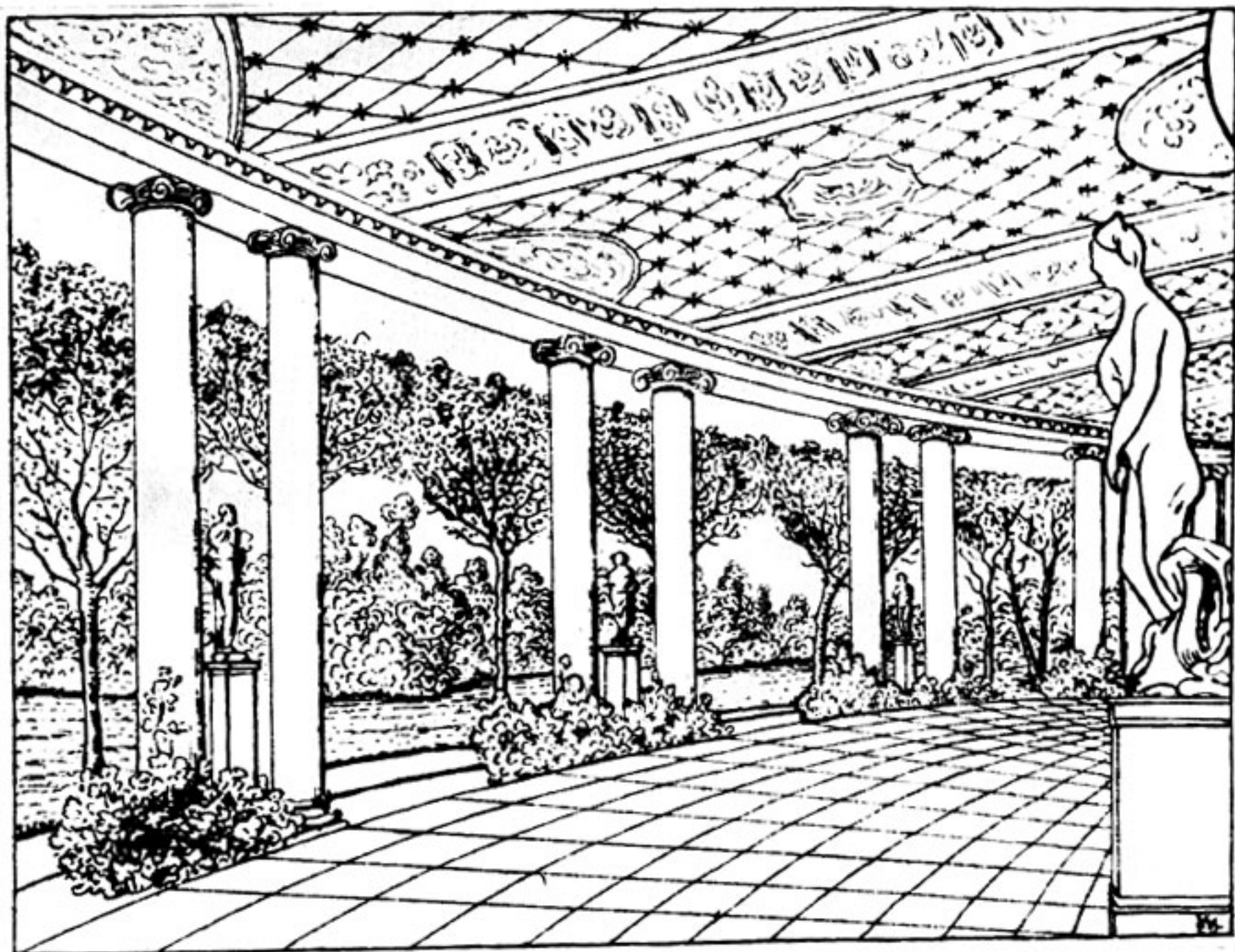
А. Ф. Мерзляков в «Замечаниях об эстетике» писал: «Говорят: изящные или прекрасные предметы суть правильные, или те, которые правильную фигуру имеют, расположены в симметрии или стройности и согласии всех частей с целым, точно так же, как хорошее здание с своими флигелями. Но иной любит смотреть на развалины дикие и ужасные еще с бóльшим удовольствием; один любит готическую архитектуру, другой — простую греческую. Раковины, камни, цветы и другие бесчисленные творения в природе неправильны, но они правятся. Одни кричат: прекрасно однообразие в предметах! Но природа еще прекраснее в своем разнообразии. Лафонтен сказал, что скука есть дочь однообразия; разнообразие предметов и в природе и в сочинениях питает, увлекает и удерживает наше внимание. Одни любят яркие цветы, другие слабые; один веселится жизнью и собою, взирая на цветущее молодое дерево; другой забывается в сладостных и томных чувствованиях, сидя при дереве, опаленном молнией; один любит всюду движение и жизнь, а есть такие герои спокойствия, которые завидуют счастливому состоянию печки, потому что она вечно на одном месте».<sup>116</sup>

<sup>113</sup> П. Б. Шелли. Письма, статьи, фрагменты, с. 431—432.

<sup>114</sup> Там же, с. 348.

<sup>115</sup> Там же, с. 411.

<sup>116</sup> Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, т. 1, с. 162.



«Галерея Гонзаго» с росписями, создающими иллюзию сада. Рис. В. А. Жуковского. Из книги «Путеводитель. . .» П. Шторха.

Разнообразие пейзажных парков основывалось отчасти на взаимодействии упорядочивающей деятельности человека и противоположной ей «деятельности» природы — сознательного и стихийного. Столкновение этих двух начал создавало особенное разнообразие форм.<sup>117</sup>

А. Поп отмечал в своем письме к Марте Блаунт, что сад лорда Дигби в Гербурне соединяет природный беспорядок с правильной планировкой, и хвалил его за получающееся разнообразие.

Разнообразие (*variety*) всегда было принципом садоводства, но в каждом великом стиле оно было своеобразно, а в эпоху Предромантизма и Романтизма сочеталось с принципом «индивидуальности» сада, необходимости его эмоционального своеобразия.

Открытие разных видов на один и тот же объект также служит принципу «разнообразия», но разрабатывается этот принцип прямо про-

<sup>117</sup> Литературу о развитии пейзажных парков см. выше, с. 194, примеч. 9.



Одна из «эфмерид» садов Романтизма: огибной мостик. Из кн. «Ideenmagazin» И. Г. Громанна. Изд. 2-е, Лейпциг, 1798, тетр. 9, табл. IV.

Пояснение И. Г. Громанна: «Мост из необработанных стволов деревьев, перила которого образуют четыре живых дерева, которые при небольших усилиях могут быть вытянуты так, что они не мешают переходу через мост. Естественно, что мост этого рода может быть сделан только в запущенной местности».

тивоположно тому, как он понимался раньше, где под разнообразием разумелось не обилие восприятий объекта, а разнообразие и многочисленность самих объектов.

Поэты, характеризовавшие пейзажи до В. А. Жуковского, делали это как бы издалека, описывали пейзаж сам по себе, с определенной, одной точки зрения. Жуковский же открывает разносторонние виды на один и тот же объект. Первые поэты рисовали план, вторые, романтики, занимались пейзажной живописью, следовали завету тех садоводов, которые требовали в первую очередь, чтобы в саду были определенные видовые точки для зарисовок художниками, чтобы сад не только планировался чертежами, но и проектировался живописцами, которые должны были изображать те виды, которые в саду должны будут появиться.

Романтические сады в той или иной мере разрушают многовековую садовую символику, аллегоричку, садовые энигмы. Главное в романтических садах — создание подобия, подобия неухоженной, «естественной» природы, подобия пейзажам Н. Пуссена или К. Лоррена, подобия реальным руинам, изображения руин, окраска дерева под камень, установка тех или иных обманых картин, перспектив, любовь к водным поверхностям, к зеркальным отражениям находящихся над ними натуральных





Гондола с крышей для прудов в «китайском стиле». Из кн. «Ideenmagazin» И. Г. Громанна. Изд. 2-е, Лейпциг, 1797, тетр. 4, табл. VIII.

сцен (отражение в зеркале вод ценится даже больше, чем само отражаемое), установка даже реальных зеркал — устройство, например в садовых постройках зеркальных дверей, в которых приближающийся к ним принимал свое отражение за реального встречного человека.

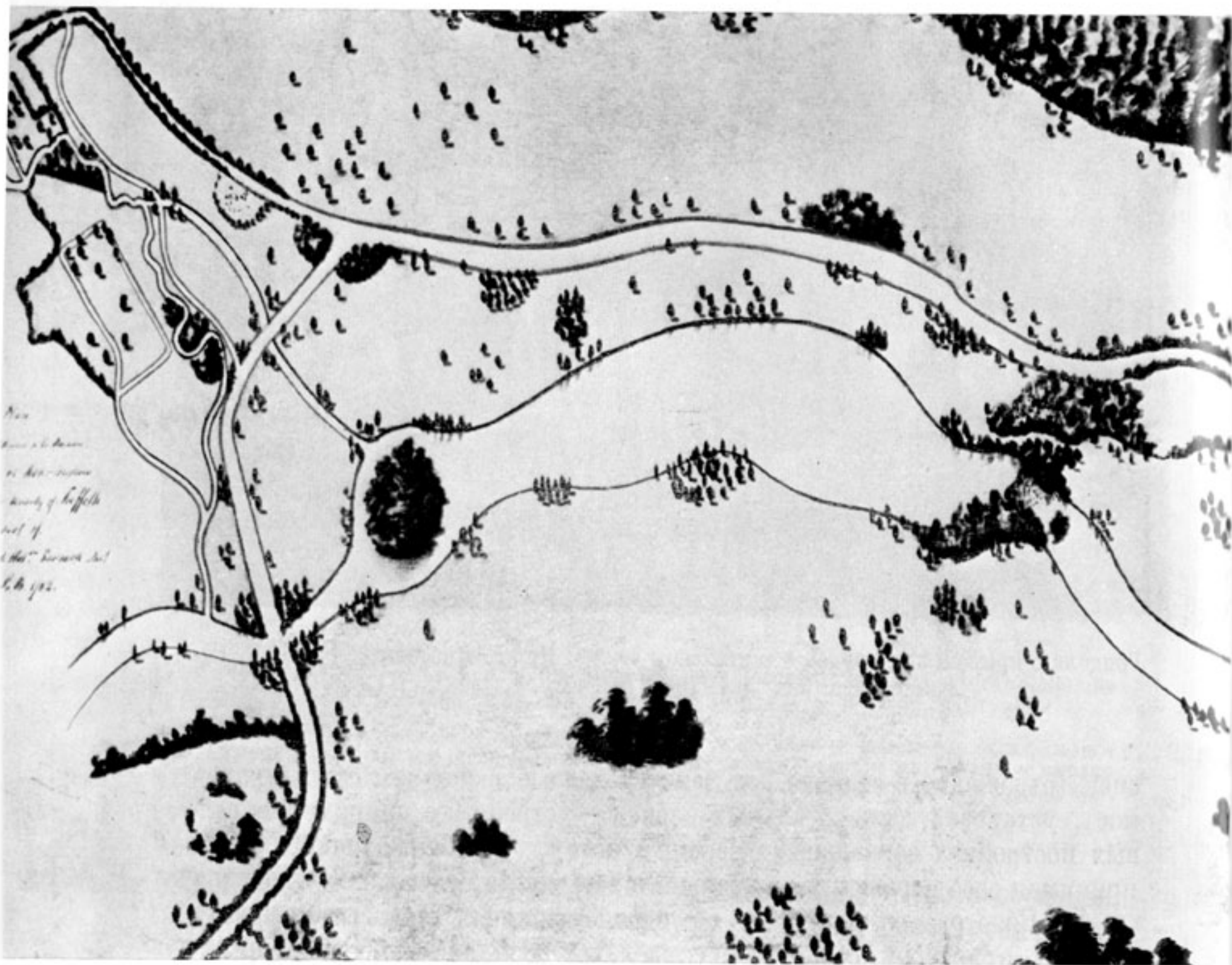
А. Болотов рассказывает об одной из своих садовых выдумок: о гроте, в котором были вверху сделаны косо поставленные зеркала, в которые были видны окрестности, и стеклянные двери и стены, как бы раздвигавшие помещение грота.<sup>118</sup>

М. Н. Муравьев подчеркивает свободу вымысла на основе действительности. В «Опыте о стихотворстве» (1775) он пишет:

Бегите ложного искусства и ума:  
Природа красоты исполнена сама,  
Вкус должен избирать, но все отверсто дару:  
Он может по всему парить подобно шару...  
Любимец чистых муз все вымыслить свободен.

Заявление это можно понимать двойственно: и как призыв следовать природе, и как призыв к свободе фантазии. Эта двойственность характерна для Романтизма, и она отчетливо отражена в романтических парках.

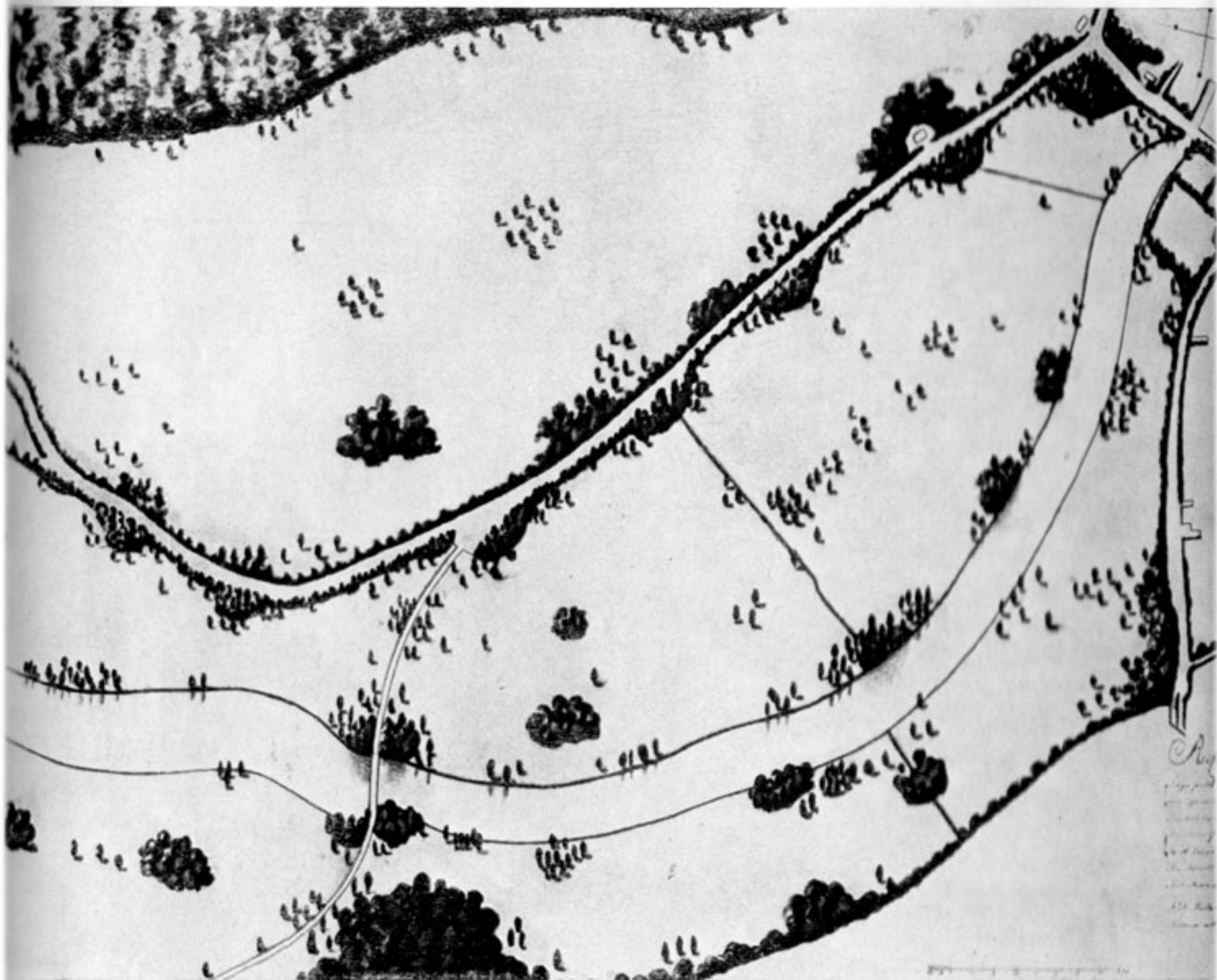
<sup>118</sup> Жизнь и приключения Андрея Болотова..., т. 3, с. 1190—1191. См. также выше о гроте, устроенном А. Попом в его саду в Твикенхэме.



Змеевидная дорожка вдоль реки. План 1782 г. Ланселота Капабилити Брауна для Хевенингам Холла.

\* \* \*

Конечно, в саду есть элемент игры. Этот игровой момент сочетается с правоучительным. Сад обучает, это лицей, но не настоящий, а как бы подражательный. Сад всегда чему-то подражает: Вселенной в садах Средневековья и Ренессанса (устройство сада, как мы помним, было миром в миниатюре), раю (монастырские сады и сады отчасти последующего времени), Аркадии, счастливой и идеальной сельской местности (разумеется, в пределах сада без крепостного права или со слугами, которые, как в японском театре, в игру не вступали. Высокопоставленные хозяева как бы сами хозяйничали, огородничали, ухаживали за скотом,



вели сельскую жизнь в течение нескольких часов, пока длилось представление).

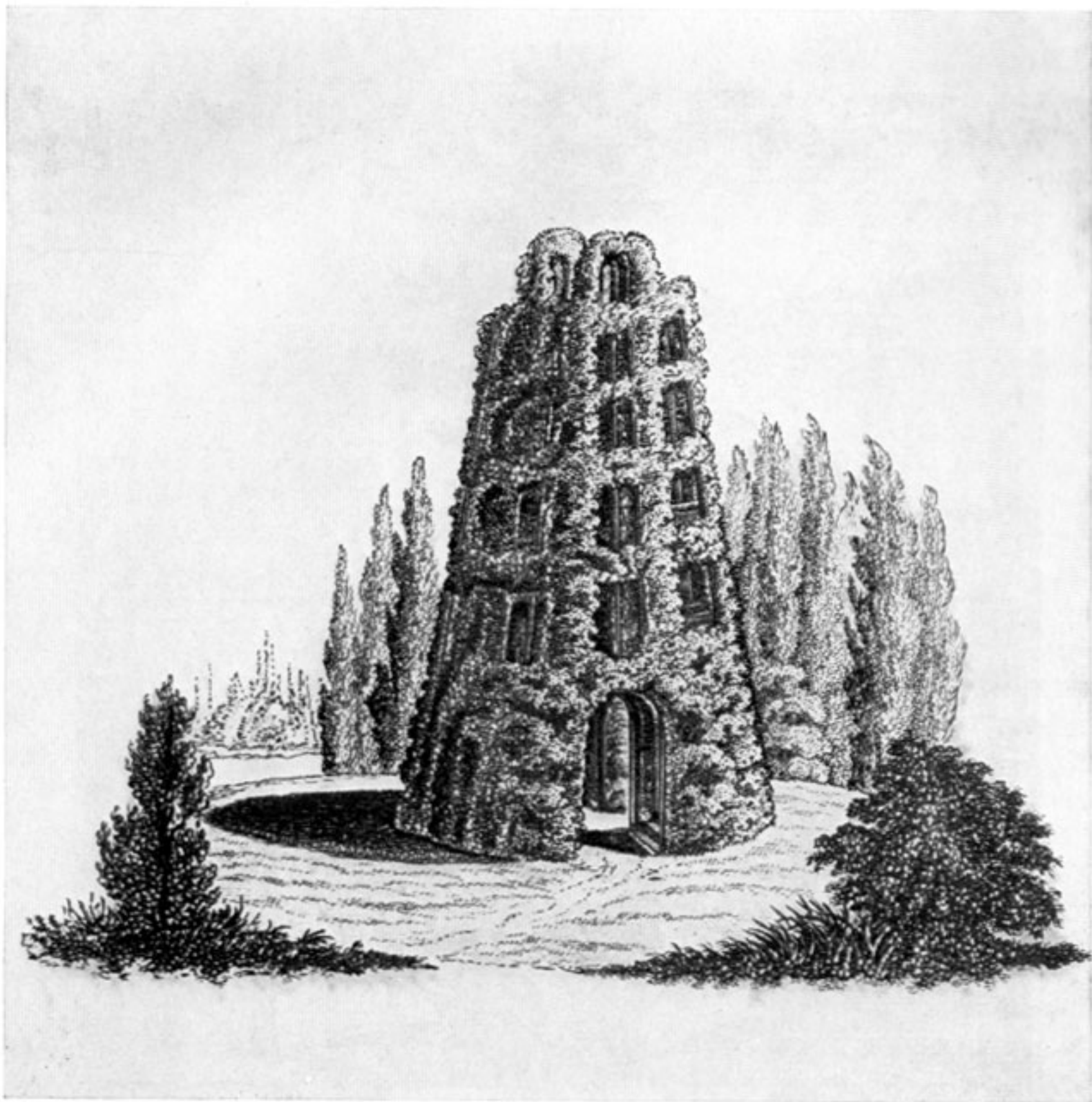
И характерно, что сад в период Романтизма и Сентиментализма мог изображать сельскую жизнь настолько точно, что вызывал у своих хозяев даже самозабвенный отказ от сада, спланированного садоводом. Характерно, что Карамзин, сам усердный посетитель Павловского парка и житель Китайской деревни в Царском Селе, так противопоставляет простое село и сельскую жизнь искусным садам своего времени в повести «Деревня»: «Благословляю вас, мирные сельские тени, густые кудрявые рощи, душистые луга и поля, златыми класами покрытые! Благословляю тебя, тихая речка, и вас, журчащие ручейки, в нее текущие! Я пришел к вам искать отдохновения.



Змеевидная линия реки. Гравюра Томаса Харна (1744—1817). Воспроизводится по книге: N. Pevsner. *Studies in Art, Architecture and Design*, vol. 1. New York, 1968, с. 119.

Давно уже душа моя не наслаждалась таким совершенным уединением, такую совершенною свободою. Я один — один с своими мыслями — один с натурою. . .

Вижу сад, аллеи, цветники — иду мимо их — осиновая роща для меня привлекательнее. В деревне всякое искусство противно. Луга, леса, река, буерак, холм лучше французских и английских садов. Все сии маленькие дорожки, песком усыпанные, обсаженные березками и липками, производят во мне какое-то противное чувство. Где видны труд и работа, там нет для меня удовольствия. Дерево пересаженное, обрезанное подобно невольнику с золотою цепью. Мне кажется, что оно не так зеле-

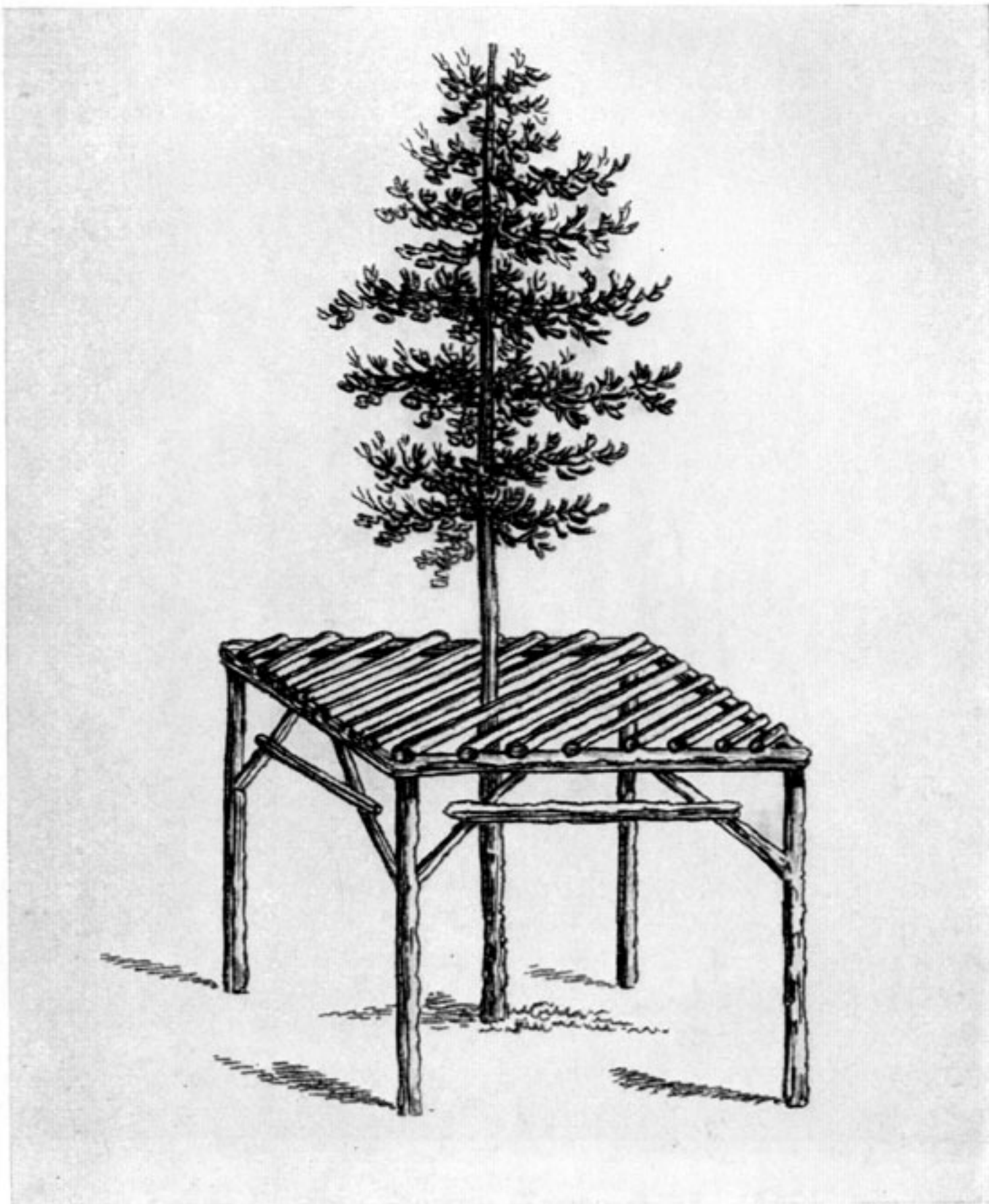


Своеобразный «парнас» со скрытой спиралевидной дорожкой. Рис. из «Ideenmagazin»  
И. Г. Громанна. Лейпциг, 1799, тетр. 28, табл. IV.

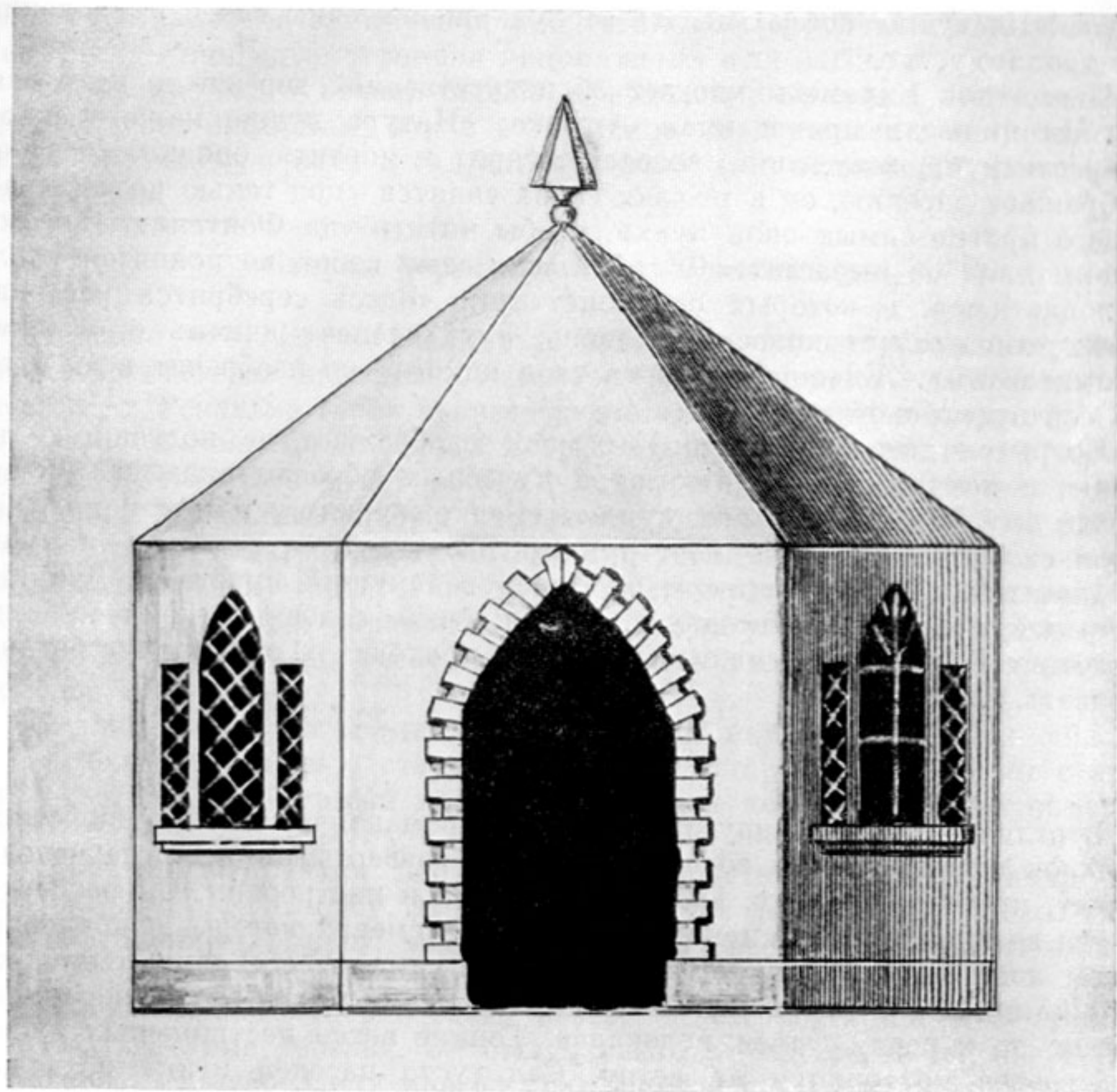
Пояснение И. Г. Громанна: «Изображенная на этом листе сторожевая башня, одетая буком, которая сохраняет необычный вид, находится в герцогском саду в Веймаре, где она из-за обеих витых лестниц названа „Улитка“. Под нею находится скамья для отдыха из необработанного дерева. Ручки опираются на большие грубые камни или глыбы скал».

неет, не так и шумит в веяние ветра, как лесное. Я сравниваю его с таким человеком, который смеется без радости, плачет без печали, ласкает без любви. Натура лучше нашего знает, где расти дубу, вязу, липе; человек мудрит и портит.

Нет, нет! я никогда не буду украшать природы. Деревня моя должна быть деревнею — пустынею. Дикость для меня священна; она возвеличивает дух мой. Рощи мои будут целы — пусть зарастают они высокою



Одна из «эфемерид» садов Романтизма: садовая скамейка вокруг молодой сосенки. Рис. из «Ideenmagazin» И. Г. Громанна. Лейпциг, 1799, тетр. 27, табл. VII.



Одна из «эфemerид» садов Романтизма: палатка, расписанная под каменную кладку. Рис. из «Ideenmagazin» И. Г. Громанна. Изд. 2-е, Лейпциг, 1797, тетр. 4, табл. X.

Пояснение И. Г. Громанна: «Переносной павильон, который сооружен как шатер (Zelt) и может быть снова собран. . . Строительная отделка дверей либо является расписной, либо производится путем нашивания цветных полотен. Решетки на окнах сделаны из плетеных (связанных) льняных шнуров (веревок), пестрых или белых».

травую! Пастушка пойдет искать заблудившейся овцы своей и проложит мне тропинку...».<sup>119</sup>

И все-таки Карамзин мечтает об искусственной деревне, а не о всякой. Он пишет в приведенном отрывке: «Натура лучше нашего знает, где расти дубу, вязу, липе; человек мудрит и портит», однако, когда он изображает деревню, он в мыслях своих садится «под тенью вяза», «растущего против самых окон моих», чтобы читать «ла Фонтена». Вяз под окнами явно не вырастет сам собой, как сами собой не появятся «поля разноцветные», о которых он пишет так: «Здесь серебрится растение Азии; там желтеет колосистая рожь; тут зеленеет ячмень с острыми иглами своими. Живописец! кисть твоя никогда не изобразит всех оттенков сей прекрасной картины!».<sup>120</sup>

Нетрудно догадаться, что Карамзин изображает не настоящую деревню, а искусственную, в которой чудесным образом оказывается все то, что ему в данный момент нужно: «Речка журчит и манит меня к берегам своим — подхожу — ее струи прельщают, влекут меня — не могу противиться сему влечению и бросаюсь в текущий кристалл. Две ивы сплетают надо мной беседку... услужливый садовник приносит мне корзину с благоуханною малиною... Жар проходит — иду на луг ботанизировать...» и т. д.<sup>121</sup>

\* \* \*

В отличие от садов других стилей сад романтический — вечно становящаяся категория. Сад воспринимается в развертывании, когда человек гуляет, проникает в него, входит в его идеи и настроения. Он развертывается во времени — в сменах дня и года, в сменах погоды, в появлении в нем новых и новых памятных мест. Он сам по себе движется благодаря наличию не только неподвижных, но меняющихся в окраске прудов и озер, но и реки, ручьев, водопадов. Тонкие ветви нестриженных кустов и деревьев колеблются на ветру. Сад густо населен птицами, в нем гуляет скот, ездят верхом и в упряжке. Фантазия и иллюзия сопутствуют этой кинематике романтического сада.<sup>122</sup>

В противоположность романтическому саду в Классицизме сад — ставшая категория. Он неподвижен, рассчитан на то, чтобы вечно оста-

---

<sup>119</sup> «Деревня» Н. М. Карамзина впервые напечатана в «Московском журнале», 1792, ч. VII. Цит. по кн.: Русская литература XVIII века. Сост. Г. П. Макогоненко. Л., 1970, с. 686.

<sup>120</sup> Там же.

<sup>121</sup> Там же.

<sup>122</sup> «На полях книги Гиршфельда он (Н. А. Львов. — Д. Л.) перечисляет элементы движения: водопад, каскад, ветер, мельница, стадо в полях, передвигающаяся лодка на речке, крестьяне, косари, дым», см.: А. Глумов. Н. А. Львов. С. 152.



ваться одинаковым, замкнутым, законченным. Перемены сезона или времени дня — непредусмотренная неприятность для садовода.

В Барокко сад — вечная борьба, преодоление природы, подчинение ее архитектурным формам, как и в Классицизме, но с меньшей долей свободы. Это сад «ученый» и сад для «ученья», сад, вещающий мысли — не настроения.

## Старые деревья в садах Романтизма

Подобно тому как в различных литературных направлениях типичный возраст героя постоянно меняется (в Романтизме герой — молодой человек, в Реализме герой скорее среднего, чем молодого возраста, в литературе символистского круга возраст героя вообще не имеет особого значения, что тоже очень важно), так и в различных стилях садово-паркового искусства деревья считаются наиболее красивыми в разных своих возрастных границах. Истинными героями романтических парков являются деревья старые и по преимуществу одинокие. Дуплистость, отмершие ветви скорее украшают дерево, чем портят его декоративные качества. Старое дерево несет в себе больше индивидуальных черт, чем молодое.

Вильям Шенстон в уже цитированных нами «Различных мыслях о садоводстве» писал о старом дереве: «... широкий ветвистый старый дуб — может быть, самый почтенный из всех неодушевленных объектов сада».<sup>123</sup>

Теоретик и практик пейзажного садоводства поэт Александр Поп говорил Джозефу Спенсу, имея в виду старое дерево, что дерево — «более благородный объект, чем сам принц в своем коронационном одеянии».<sup>124</sup>

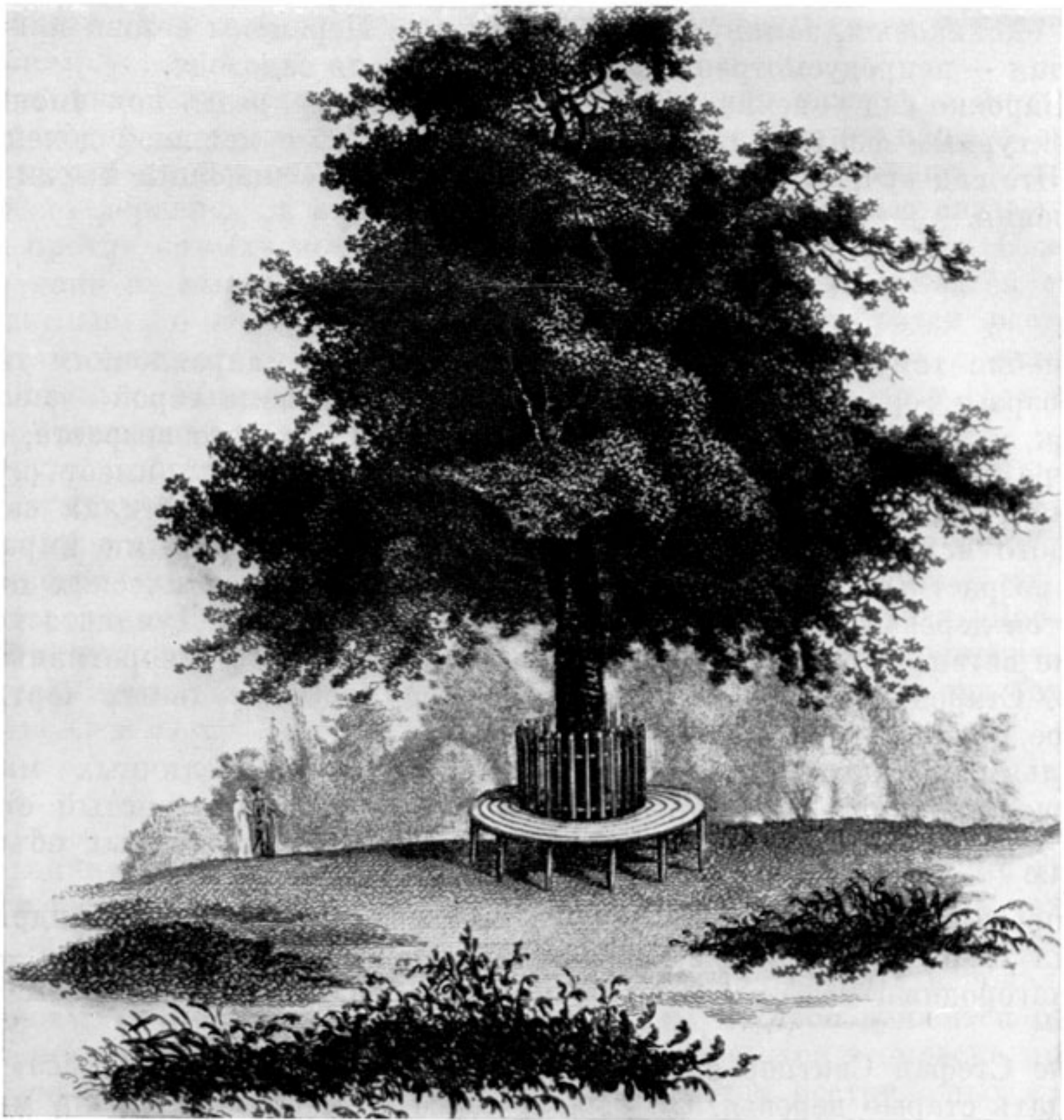
Уже Стефан Свитцер в своей известной «Iconographia Rustica» стал защищать старые деревья. Он был в ужасе от массового повала многих «благородных дубов» или иногда целых рядов и этих и других тенистых деревьев, которые на самом деле посрамляют «регулярные», т. е. стриженные, деревья. Эти повалы делаются одним движением карандаша на схемах «бумажных строителей»<sup>125</sup> — строителей садов, которые работают совершенно отвлеченно — не как живописцы, а как чертежники.

Лучше спалить собственный дом, пишет С. Свитцер, чем срубить старое благородное дерево, вырастить которое можно только годами и столетиями. Свитцер пишет также, что ландшафтные планы должны подчиняться природе в большей мере, чем природа подчиняется планам.

<sup>123</sup> Цит. по: *Miles Hadfield. Gardening in Britain*, p. 203.

<sup>124</sup> См.: *Morris R. Brownell. Alexander Pope and the Arts of Georgian England*, p. 136.

<sup>125</sup> См.: *Edward Malins. English Landscaping and Literature, 1660—1840*, p. 27.



Старый одинокий дуб. Рис. из «Ideenmagazin» И. Г. Громанна. Лейпциг, 1799, тетр. 28, табл. VIII.

Иными словами, планировщик садов должен в своих планах учитывать особенности уже существующих насаждений, бережно сохраняя старые деревья.

В романтических садах приобрело особую значимость и уединенно растущее дерево — преимущественно дуб.

Если в эпоху Барокко деревья группировались в боскеты, то теперь при всей значимости и того и другого (садовое искусство обогащается, ничего, в сущности, не отменяя и не уничтожая) особое значение приобретает единственное и уединенное дерево. Его уединение иногда на



Старое дерево в парке Шерингам Холла, конструировавшемся Хамфри Рептоном.

вершине «парнаса» (здесь оно было даже обязательно) — романтической формы эрмитажа, среди поляны, на берегу вод (тут играло свою роль и его отражение) или, если дерево было старым, то в тесном окружении молодых деревьев, особенно ценилось в эпоху Романтизма.

В эпоху Барокко уединение было уделом посетителя парка, теперь оно стало обязательным и для гуляющего и для самого растения, дуба по преимуществу.

Делиль в своей поэме «Сады» особо отмечает красоту одиноких и старых деревьев, растущих «уединенно» на поляне вдали от других деревьев, — особенно «уединенных дубов»:

Дай дереву каждому особый возраст, вид,  
 И расстояние меж них назначь различно.  
 Всегда за красоту, за стройный рост отличной,  
 Для одиночества деревья выбирай,  
 А безобразные в густой толпе скрывай.  
 Когда же дуб чело почтенное подымлет,  
 Иль явор на холме, маститый старец, дремлет,  
 Из уважения ко прадедам своим  
 Все племя одаль став, уступит место им.<sup>126</sup>  
 Так одинокие древа в полях прекрасны.

(с. 43)

Об «уединенном дубе» Гиршфельд делает такое замечание: «А ежели случится где-нибудь на площадке высокой дуб или престарелой бук: то от тени его извлекается польза, и делается под густым сплетением его ветвей лавочка, или сиделка. Не надлежит тут быть ни аллея, ни иного какого регулярного насаждения деревьев, а разметаны они должны быть в разных местах вольными группами, и оные в иных местах больше, в других меньше, инде ближе, а инде далее друг от друга отдалены».<sup>127</sup>

Делиль не против вырубок, особенно если роща полностью заслоняет вид, но при этом он пишет:

Тебе пожертвовать древами вкусу должно;  
 Согласен я на то; однако осторожно  
 И с бережливостью руби неспешно их;  
 И помни, что уже прохладных теней сих  
 Не можешь ты купить на все свое именье:  
 Древа суть трудное времен произведение.  
 Неблагодарный их владетель иногда  
 Секире предает без нужды, без стыда.  
 Повержены древа на матернее лоно,  
 Умерщвлены!.. Уж кров покинули зеленой  
 И скромная любовь и сладкие мечты.  
 Не прикасайся к их главам священным ты.  
 О святотатец! в их сенистые беседки  
 Дышать прохладою твою ходили предки;  
 Здесь игры сельские, и пляски, и свирель,  
 И время самое щадило их досель.

(с. 51)

Делиль возмущен проектом вырубки и перепланировки садов Ленотра в Версале (с. 52—54).

<sup>126</sup> Ср. у Пушкина: «Здравствуй, племя младое, незнакомое» и т. д. Пушкин был хорошо знаком с литературой о садах. Весьма возможно, что и эти стихи из перевода Делиля Воейкова были ему известны.

<sup>127</sup> Примечания г. Гиршфельда о садах сельских или деревенских. (Взяты из его сочинения о садах). — Экономический магазин, 1787, ч. XXXII, с. 27.

Разрастающиеся деревья в пейзажном саду сравнивались со вновь знакомящимися, которые разрастаясь протягивают друг другу руки-ветви и становятся ближе и ближе ежечасно.<sup>128</sup>

Дуб стал любимым насельником романтического парка не только потому, что он «долгожитель» среди деревьев и, следовательно, свидетель прошлого, но и потому еще, что он не поддается стрижке как липа; дуб — индивидуальность, которую в эпоху Романтизма стали особенно ценить не только в людях, но и в самой природе.)

«Дуб уединенный» немислим в садах Барокко, хотя отдельные «зеленые кабинеты» и имели иногда в центре одно дерево (стриженное либо свободно растущее) с приставленным к нему сидалищем.

Культ старых деревьев был распространен в России и до сих пор жив в Англии. Интерес к старым деревьям возник с самого появления в Англии пейзажных парков. Знаменитый создатель пейзажного стиля в садоводстве Вильям Кент стремился создать в своих пейзажах то, что называется «eye catchers» («объекты, привлекающие внимание»). Это могли быть какая-либо руина, храм, скульптура. При этом Кент шел настолько далеко в этом отношении, что «сажал» даже мертвые деревья, учитывая их декоративный эффект (например, в Садах Кенсингтона) и «ощущение подлинности»,<sup>129</sup> а отчасти подражая пейзажам Сальватора Розы.

«Дряхлый пук дерев» ценил Пушкин. Характерно, что и Н. В. Гоголь ценил красоту мертвых деревьев. В статье «Несколько слов о Пушкине» он писал: «Меня много занимал писанный мною пейзаж, на первом плане которого раскидывалось сухое дерево».<sup>130</sup>

За старыми деревьями в Павловском парке в конце XVIII и начале XIX в. был особый уход. Их, если было необходимо, подпирали столбами, бревнами, чтобы они не упали. И это считалось красивым, наводящим на меланхолические размышления, как и существовавшие в параллель к ним искусственные руины, полузакопанные в землю обломки старых статуй (у «Руинного каскада», созданного Бренной).

<sup>128</sup> *Moris B. Brownell. Alexander Pope and the Arts of Georgian England, p. 136.*

<sup>129</sup> *Julia S. Berrall. The Garden. New York, 1979, p. 265.*

<sup>130</sup> *Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 8. [М.—Л.], 1952, с. 53. К сожалению, упоминаемая Н. В. Гоголем его картина не сохранилась. Сохранилось свидетельство, что эта картина была писана клеевыми красками и изображала беседку посреди высоких деревьев, между которыми было и одно с засохшими ветвями (П. А. Кулиш. Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, т. I. СПб., 1856, с. 22).*

## **Цветы в садах Романтизма**

Несмотря на то что первые создатели и теоретики пейзажных парков Кент, Браун и Бриджмен как бы «забыли» о цветах и о них не упоминают, а первое русское переводное руководство по «пейзажной эстетике»

«Опыт о расположении садов» (1778) говорит, что цветам не следует уделять в садах много внимания,<sup>131</sup> в пейзажных парках не меньше, чем в садах Барокко и Классицизма, стало постепенно уделяться внимание душистым цветам и травам. Вот что пишет К. Гиршфельд, автор работы о пейзажных парках, переведенной А. Т. Болотовым и напечатанной в выдержках в «Экономическом магазине»: «Там, где человек отдыхает, где он предаётся мыслям и воображениям; где он охотнее ощущает, нежели рассматривает, там надлежало быть духовитым цветным произрастаниям испускать из недр своих сладкие, пряные, приятные испарения, услаждать ощущение его роскошью природы, удовольствуя его чувство обоняния. Вокруг сиделок (скамеек, — Д. Л.), назначенных для отдохновения, и скален, вокруг кабинетов штудировальных или назначенных для упражнения в чтении и науках, вокруг столовых беседок и вокруг ванн да распространяются благовония мартовских фиолей, ландыша, матрональ-фиолей, нахт-фиолей, желтофиолей, левкоев, монардов, белых нарциссов, белых лилей, гиацинтов, гвоздик, миниотов, или египетской резеды, туберозов, женкилей и прочих тому подобных».<sup>132</sup>

Вот как характеризует романтическую рассадку цветов тот же Гиршфельд: «...дедовский манер цветочные грядки делать узорами, изрезывать их в бесчисленные мелкие части, выводить ими всякие фигуры, косицы, травы, а иногда самых зверей, птиц и другие странные подобия, можно почесть такою детскою игрушкою, которая всего меньше раздражения заслуживает... Последуем лучше по стопам природы. Ежели хорошие и избранные роды цветов вместо сажания их на узорчатых и циркулем очерченных грядках разбросать кой-где нерадиво по площадке, покрытой низкою травою, и перемешать хорошими полевыми цветами, то таковая пестрота многообразием и контрастом своим должна неотменно произвести весьма приятное действие». Одна из задач посадки цветов состоит в том, что они «пышными своими видами велелепствуют и чудесным многообразием колеров производят тысячи переменных предметов».<sup>133</sup>

До сих пор в Англии и Шотландии применяется следующий способ сажать на газонах партера луковичные цветы (главным образом любимые в Великобритании и особенно у валлийцев «дафодилз» — бледно-желтые нарциссы). Луковицы сильным движением выбрасываются из

<sup>131</sup> «Кустарники и цветники должны иметь пределы: когда они слишком распространены, они тогда значат торжество роскошности над красою. Нам противна видимая утрата земли, и оные произрастания сами собою столь мелочны, что они не заслуживают просторного места (я говорю сие в рассуждении красоты расположения, а не касаюсь до тщеславной охоты оные собирать). Места, которые ничего в себе примечания достойного не имеют, обыкновенно с таким излишеством украшены; однако какое бы тому покровительство обычай ни давал, пестрота мало заменяет натуральные недостатки». — Опыт о расположении садов, с. 29—30.

<sup>132</sup> Общие примечания о цветах. (Взяты из сочинений г. Гиршфельда), с. 294.

<sup>133</sup> Там же, с. 290, 291, 293.



мешка или ведра на газон и там, где они оказались, — на тех местах их и закапывают в землю. В результате однородные цветы растут вместе, подобно любимым в английских парках группам деревьев, и одновременно небрежно; в разных местах газона цветы составляют как бы сгущения, аналоги боскетам. При этом газон тщательно стрижется, и трава не заглушает собой цветов.

Приведенные сведения, однако, не означают, что романтическое садоводство не придавало особого значения упорядоченной посадке цветов. В том же «Экономическом магазине» А. Т. Болотова, из которого мы приводили выше выдержки, даются советы, как сажать цветы по их окраске: светлые впереди, темные позади, как фон для первых, и как использовать рельеф местности.<sup>134</sup>

Не отступал Романтизм и еще от одного правила, утвердившегося во всех стилях: (в наибольшем числе сажать цветы в ближайшем расстоянии от центрального дома.) Цветы как правило не закрывали обзора из окон, их запах проникал в комнаты, и короткие утренние прогулки перед утренним кофе, бывшие в обычае уже в XVIII в., совершались в окружении цветов. Во время этих же утренних прогулок посещались обычно оранжереи, чтобы полюбоваться распустившимися за ночь редкими цветами.

Одно отличие было, однако, характерно для романтического цветоводства: (выбор цветов в этот период все больше и больше зависел не от обязательностей стиля) (как, например, посадка тюльпанов в голландских садах Барокко), а от индивидуального вкуса создателей или хозяев садов.)

Поскольку в русских помещичьих садах сохранялась практика иметь вблизи дома небольшие формальные сады, цветы поэтому сажались в русских садах преимущественно на клумбах, обязательных для этих «собственных садов», но не обязательных для пейзажных.

Сады украшались и в период Романтизма не только цветами, но и цветными материалами: разного цвета песками (об этом пишет в своих записках и А. Болотов), раковинами, мелко битым красным кирпичом, специальными слитками стекол белой, зеленой, желтой «воды» и пр. Однако материалы эти засыпались не вместо земли в деревянные рамы, употреблявшиеся еще в московских садах XVII в., а между грядок с цветами или низким стриженным кустарником, служившим рамой. Кроме того, цветные (естественные по преимуществу) материалы служили для засыпки дорожек. Однако приемов современного «голого» употребления цветных материалов (например, каменного угля и боя фарфоровой посуды — осколков чашек, иногда с ручками, крышек, осколков фарфоровых чайников, иногда с носиками, и пр.), как это сделано в последние годы около Большого каскада в Петергофе или в Голландском саду в г. Пушкине, никогда не существовало.

<sup>134</sup> Там же, с. 294—295.

## Архитектура дома и «архитектура сада» в Романтизме

Выше нам уже приходилось говорить о том, что для садов Романтизма, особенно раннего, не отошедшего еще от садов Рококо, было характерно смешение разных стилей (преимущество экзотических) в садовых постройках. Садовые строения (павильоны, бани, беседки, концертные залы, мемориальные памятники разных типов и пр.) — это часть самого сада. Поэтому объяснение их разностильности лежит в особенностях самого сада — в попытках увеличивать в нем его мемориальность и служить садовому разнообразию. В этом отношении садовые постройки близко стоят к таким затеям, как гроты, эрмитажи, лабиринты, «парнасы», фонтаны, каскады, мосты, даже пруды и спортивные сооружения типа булингринов и пр.

Совсем иное — архитектура главного дома, которому подчинен сад, архитектура дворца. Тут требуются какие-то иные объяснения, вскрытие связей другого типа. Дом или дворец владельца не подчинен саду, а подчиняет его себе — где бы он ни стоял: в центре, по оси симметрии или сбоку от нее (как в садах Ренессанса и голландского Барокко).

Между дворцом и садом должна существовать какая-то идеологическая и стилистическая связь. Но вот что всегда поражает в романтических садах: пейзажность сада и парка, их иррегулярность часто не совпадают со строгой архитектурой дворца или дома хозяина. Этот контраст особенно заметен в русских усадьбах конца XVIII—начала XIX в. Усадебный дом воздвигается в стиле строгого Классицизма или менее строгого Ампира (в Англии — палладианства<sup>135</sup>), а сад подражает природе, свободен, не терпит прямых линий, четкой, выдержанной до мелочей симметрии.

В своем анализе начала пейзажных парков Николас Певзнер подчеркивает, что в нем больше всего воплощались идеи свободы, идеи английского либерализма, партии вигов.

Но вот что может показаться в высшей степени странным и на что Николас Певзнер не обратил внимания: одни и те же политические и мировоззренческие идеи породили совершенно противоположные системы: в архитектуре это прямые линии, симметрия, простота и лаконичность палладианского Классицизма, в садово-парковом искусстве — только кривые и свободные линии, отсутствие симметрии, сложность свободно растущей растительности. Однако эта противоположность графичности и живописности, прямых линий и кривых как нельзя более подошла друг к другу. Пейзажный парк и в России слился со стилем так называемого

---

<sup>135</sup> Палладио (Palladio, 1518—1580). О влиянии Палладио в России см.: М. А. Ильин. О палладианстве в творчестве Д. Кваренги и Н. Львова. — В кн.: Русское искусство XVIII века. М., 1973.

екатерининского Классицизма, как до того регулярные сады примыкали к кривым линиям архитектуры Рококо.

Порождаемые одним мировоззрением различные системы в искусствах оказывались контрастно совместимыми на уровне «чистой идеологии» (если только «чистая идеология» вообще возможна).

Исключая из садово-паркового искусства сложный идеологический фундамент, мы никогда не были бы в состоянии понять, каким образом иррегулярные пейзажные парки в середине XVIII в. могли сочетаться с повышенно регулярной палладианской архитектурой в Англии и родственной ей в последней четверти XVIII в. архитектурой русского Классицизма. Больше того, представлялось бы совершенно незакономерным появление в парке одного и того же характера то дворца в стиле Классицизма или Ампира, то дворца, воздвигнутого в стиле поздней английской Готики. Готика и Классицизм как будто бы исключают друг друга, противостоят друг другу, но в более высоком синтезе, который представлял собой пейзажный парк второй половины XVIII и первой — XIX в., они были идеологически примирены, и появление их в парке одного пейзажного стиля было вполне закономерным.

В XVIII в. палладианские классические постройки в Англии сочетались с пейзажными парками, и в этом сказывался не только принцип контрастности сада к архитектуре, но и единство философии эпохи: палладианство так же считалось следованием природе (так понималась и Античность в целом, которой подражал палладианский стиль), как и пейзажность в парке.

Иррегулярность в садах приписывалась и Античности — в частности Горацию в его «Sabine villa».<sup>136</sup>

Архитекторы, работавшие в стиле «Palladian Revival» («возрожденный палладианский стиль»), рассматривали воздвигаемые ими здания в ландшафтном окружении.

Вильям Кент, Ричард Бойль — третий лорд Берлингтон (Burlington, 1695—1753) — в архитектуре<sup>137</sup> и друг последнего А. Поп — в садовой практике — были энергичны в проповеди новых идей — палладианства и пейзажности. А главное, А. Поп в отличие от Аддисона был практиком идей пейзажного садоводства, а не только их теоретиком и вдохновителем, как последний.

С другой стороны, эстетика Романтизма требовала внешне контрастных сочетаний в самых различных областях. «Формальный контраст» при

---

<sup>136</sup> См.: *Morris R. Brownell. Alexander Pope and the Arts of Georgian England*, p. 123.

<sup>137</sup> Вильям Кент и лорд Берлингтон, встретившись во время путешествия в Италии, заключили содружество и распространяли палладианский стиль в архитектуре и ландшафтный стиль в садоводстве под влиянием своих итальянских впечатлений в первую очередь.

идеологическом единстве был очень характерен для садово-паркового Романтизма.

Еще Генри Воттон (Henry Wotton) в «Основах архитектуры» («Elements of Architecture», 1624) утверждал, что архитектура должна быть контрастной к саду, и писал: «Подобно тому, как здания должны быть регулярны, так сады должны быть иррегулярны или по крайней мере следовать самой необузданной регулярности».<sup>138</sup>

Принцип «разнообразия» (variety), столь характерный для всего садово-паркового искусства всех эпох (поскольку в любом стиле садово-паркового искусства было стремление создать свой «микромир», отразить в саду всю Вселенную, ее понимание), сказывался в романтических парках в стремлении соединить в них различные эпохи — и прежде всего Античность и Средние века. Поэтому соединение зданий, напоминающих внутри античные, с экстерьерами, претендующими быть остатками Средневековья (руины, крепости не только с элементами готики, но и романского стиля), было в Романтизме очень распространенным, и в Англии представлено в большом числе памятников.

Английская «перпендикулярная Готика» главного садового дома отлично сочеталась с палладианскими интерьерами.

Сравнительно поздний Романтизм требовал в загородных дворцах делать каждое помещение в своем экзотическом стиле. Этот принцип архитектуры прекрасно сочетался с принципом «садового разнообразия», особенно действенного в садах Романтизма.

Отметим при этом, что разнообразие архитектурных стилей было связано и с «садовым бытом», о котором мы писали выше. Так, садовые бани делались часто в турецком стиле, дачи ставились в стиле швейцарских шале и китайских домиков и пр. Озера «насеялись» «боевыми кораблями», и на них производились морские учения, военные игры и смотры.<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> Книга Генри Воттона факсимильно переиздана Frederick'ом Hard'ом (Charlottesville, Virginia, 1968). Цитируемое место: р. 109.

<sup>139</sup> См. о маневрах в гатчинских водах: *Дм. Кобеко*. Цесаревич Павел Петрович. СПб., 1887, с. 400.

## Регулярность в составе романтических парков (ПЕРЕХОД К РУССКИМ ПОМЕЩИЧЬИМ САДАМ)

Основное качество сада — устройство в нем на наименьшей площади наибольшего разнообразия — оставалось и при господстве в садовом искусстве романтического стиля. Благодаря этому стремлению к разнообразию и на пространстве романтических садов оставались участки с регулярной планировкой — главным образом вблизи дома хозяина.

Уже теоретик пейзажных парков Стефан Свитцер в своей знаменитой и весьма действенной в садоводстве книге «Iconographia Rustica» разре-

шал вблизи дома разбивать или оставлять регулярный сад. И не только «разрешал»: планы Свитцера предусматривают вблизи дома более или менее формальную часть, тогда как вдали сад разбивался ландшафтный. Встретившись с лесом, Свитцер рекомендовал при включении его в сад большое внимание обращать на то, чтобы прокладывать в лесу дорожки (иногда правильные в плане — например, скрещивающиеся в виде звезды с площадкой на месте скрещения), хотя и не придавать леску правильные формы по его периметру, ибо свобода природы дает больше воображению, чем самая изысканная стрижка.

Так называемые регулярные или «геометрические» сады и пейзажные (или по-английски «picturesque» — живописные) парки не следует в такой мере противопоставлять друг другу, как это иногда делается в нашей искусствоведческой литературе.

Прежде всего отметим, что в английском садово-парковом искусстве всегда различались сад, парк и лес. Сад с его регулярностью существовал не только в XVII в., но и в течение всего XVIII и XIX вв. Сад примыкал к главному зданию, где жил владелец (к замку, к дворцу или просто к загородному дому), и он служил естественным переходом от архитектуры к природе. Пейзажные элементы в парке начали появляться уже в XVII в., и парк обычно располагался на некотором отдалении от дворца. Главное внимание этой части дворцовых владений стало уделяться начиная с 70-х годов XVIII в. Что касается леса или окружающей живописный парк дикой природы, то здесь производились во все времена только частичные улучшения, рассчитанные на общий вид по преимуществу из окон владельца имения.

Как в Англии, так и в России считалось возможным соединять регулярные сады с натуральными. Приведу выдержку из проекта сада Безбородки в Москве наиболее последовательного представителя Предромантизма — Н. А. Львова: «Но как пространство места (предназначенного в Москве для сада Безбородки, — *Д. Л.*) позволяет некоторые части онаго отделать во вкусе натуральном: то можно ввести по сторонам и некоторые сельския красоты, соединя оные непосредственно с городским великолепием, смягчить живыми их приятностями и круглою чертою холодный прямоугольник архитектуры. Вот задача, которую себе предположил садовый архитектор! а для исполнения оной на деле возможным ему (самому автору этих строк — Н. А. Львову, — *Д. Л.*) показалось согласить учение двух противоположных художников Кента и Ленотра, оживить холодную единообразность сего последнего, поработившего в угодность великолепия натуру под его прямой линии, живыми и разнообразными красотами английских садов преобразователя и поместить в одну картину сад пышности и сад утех». <sup>140</sup>

<sup>140</sup> Н. А. Львов. Каким образом должно бы было расположить сад князя Безбородки в Москве, с. 110.

Если вспомнить, что по традиции, идущей от итальянских садов, регулярные сады в английском и голландском стилях были также насыщены элементами садовой архитектуры, скульптурой, памятниками и прочим, то можно считать, что мемориально-эмблематический характер садов был общей и притом преобладающей чертой садово-паркового искусства от XV и вплоть до XIX вв.

Устройство новых пейзажных парков не влекло обычно за собой разрушения регулярных, ренессансных и барочных. Пейзажные парки были второй зоной окружения дворца или виллы, за которой по внешнему окружению шла очень часто третья — несколько приведенный в порядок лес или сельская местность с хозяйственными постройками. Эти три зоны окружения существовали в пору усиленного строительства регулярных садов и в пору усиленного устройства пейзажных парков.

В эпоху Романтизма и господства пейзажных принципов в садоводстве Гатчинский парк устраивается с регулярной ближайшей к дворцу частью — Собственным садиком. То же самое можно заметить и в садоустройстве XIX в.

Различие между барочными, классическими и романтическими садами заключалось в том, что если в XVII и первой половине XVIII в. владельцы замка и их гостей влекло по преимуществу к первой зоне зеленого окружения замка — в «зеленые кабинеты», то начиная с середины XVIII в. прогулки стали более дальними и эстетическое наслаждение гости и их хозяева получали главным образом во второй зоне окружения.

П. Шторх писал о Павловском саде: «По ближайшем рассмотрении, открываем в нем три рода садовых заведений. Основное начало принадлежит английскому устройству садов; в других местах заметна французская система прямых аллей; но господствуя только около дворца, она производит приятный эффект как бы предзнаменуя близость царской обители. К сим двум системам можно еще присоединить третью: пересекаемый дорогами лес».<sup>141</sup>

Регулярная часть романтических парков, создававшаяся в конце XVIII и в XIX в. вблизи дома владельца, около его дворца, заметно отличалась по своему характеру и от регулярности Барокко, и от регулярности Классицизма. Эта регулярная часть романтических парков в основном служила переходом от архитектуры к природе, связывала сад с домом или дворцом. По своему функциональному назначению она также сильно отличалась от регулярных садов других стилей. Она служила по преимуществу хозяевам дворца и обычно в больших дворцовых устройствах называлась «собственным садиком» или «собственным садом».

---

<sup>141</sup> Путеводитель по саду и городу Павловску..., с. 11—12. Под «пересекаемым дорогами лесом» имеется, очевидно, в виду «Зверинец» с Музыкальным салоном («Salon de la musique», в шутку называемым «Соленым мужиком») в центре.

В русских условиях характерно следующее. Романтические пейзажные парки устраивались вокруг регулярных, обычно принадлежавших к интимному стилю голландского Барокко и сравнительно небольших. С течением времени и с изменением вкусов от регулярности садов оставались по преимуществу строго геометрические формы дорожек. Деревья переставали стричься, кусты становилось опасно сажать вблизи старых деревьев, чтобы последние не погибли, и, поскольку в пейзажных парках цветы не занимали существенного места, а потребность в них была, естественно, очень большой, они все больше сажались вблизи дома, т. е. в бывшей регулярной части. В результате появилась та планировка романтического парка, которая была не только чрезвычайно характерна для России, но и удивительно в ней приятна: вблизи дома остатки садов Барокко сохраняли элементы регулярности, связывавшие их с архитектурой, стриженные молодые деревья становились свободно растущими, уход за которыми был тем не менее весьма тщателен,<sup>142</sup> а вдали от дома эти «собственные сады» переходили в романтические парки. Прогулочные дорожки начинались не непосредственно у дверей дома или дворца, а на некотором расстоянии, — пройдя бывшую регулярную часть сада. Так было в Екатерининском парке, где «Голландка», или Старый сад, до его «реконструкции» был красивейшей частью всего парка, его органической частью. Так было и в Павловском парке, в Гатчинском парке, в Оранienбаумском парке. Так с самого начала стали строиться в XIX в. и помещичьи сады, в которых по крайней мере одна аллея, а именно центральная, должна была быть обязательно прямой, уходящей в лес или в «загадочную» даль, а вокруг нее сад строился по прямоугольной системе для устройства удобных цветников и фонтанов. Из окон дворца или дома хозяина открывались виды на прямые аллеи, а поодаль змеевидные линии прогулочных дорожек разбивали парк на множество отдельных пейзажей, создавались разнообразные видовые точки, уводящие глаз в бесконечность и создававшие иллюзию огромности парка. То и другое было между собой в органической связи, и мы можем считать, что биологические условия и вкус человека создали в русских садах удивительно приятное сочетание порядка и внешнего беспорядка без резких контрастов одного и другого, без резких переходов от садовой «архитектуры» к садовой «живописи», от самого сада к окружающей местности. В скромных размерах мы видим это в пушкинских местах — в Тригорском, Михайловском, Петровском,

---

<sup>142</sup> В Царском Селе стволы деревьев возле дворца периодически скоблились и мылись с мылом, а шоссе и дорожки поддерживались такими гладкими, как паркет. Специальные люди обходили сад после каждого дождя, и около каждой лужи втыкался колышек. Утром рано ямочки от луж выкирковывались, в них подсыпался мелкий булыжник с песком, затем поливали водой и ямочки закапывались (см.: *А. П. Успенский*. Императорские дворцы, т. II, с. XXX, примеч. № 633). Если бросалась апельсиновая корка, то мальчик подбегал и подбирал корку в корзину (см.: *Записки Н. И. Цилова*. — *Русский архив*, 1907, № 8, с. 509—515).



в тургеневском Спасском-Лутовинове и пр. Помещичьи дома, разбросанные на больших расстояниях друг от друга по всей обширной местности, сближались между собой «собственными садиками» с прямыми аллеями, затем пейзажными парками и большими пространствами, занятыми деревьями, пашнями, пастбищами, по которым на пригорках были разбросаны еще «мельницы крылаты», а по полям создавали плюзию устроенности скирды, стога, снопы и прямоугольнички пахотных земель.

Эстетическая потребность ввести в парк деревенский пейзаж была настолько сильна, что устройство полудекоративных-полунастоящих «молочен» и «ферм» в отдаленных частях парков осуществлялось и в Павловске, и в Старом Петергофе, и в парках, располагавшихся между Новым Петергофом и Петербургом, т. е. в тех дворцовых парках, где чисто хозяйственной нужды в них не было.

Объектом паркоустройства постепенно становились все большие и большие пространства. В Англии сходные тенденции привели к серьезному преобразованию английской природы и превратили в парки значительные территории.

Андрей Болотов описывает в своих «Записках», как он сажал «регулярный сад» в 1762—1763 гг. в своем родовом имении и как потом приспособлял его к изменившимся вкусам. Прежде всего отметим, что превращал он в регулярный сад только часть своего старинного парка, придавая планировке этой преобразовываемой части типично голландские черты: разделенный дорожками на четыре части квадрат с большой клумбой в месте пересечения дорожек, что видно из прилагаемого им плана с тремя асимметрично расположенными огибными аллеями («крытыми дорожками»). Болотов пишет: «... начинал я помаленьку приниматься и за старинный свой и подле хором находящийся сад. Мне все хотелось и сей привести в лучшее состояние. И как тогда все еще с ума сходили на регулярных садах и они были в моде, то хотелось мне и сей превратить сколько можно было в регулярный. Но как вдруг его весь перековеркать я не отважился, то отделил сперва одну часть онаго, лежащую к проулку, и превратил ее в регулярную. Я отделил часть сию от всего прочаго сада двумя длинными, через всю ширину сада простирающимися и прямо против входа расположенными цветочными грядками, и сделав случившиеся в середине оной части четыре, в кучке сидящие и пыне еще существующие, но тогда молодые еще березки — центром, вздумал сделать под ними осьмиугольную прозрачную решетчатую беседку и, проведя от сего центра во все четыре стороны дорожки, сделать тут 4 маленьких кварталца, окруженные цветочными рабатками, а по сторонам кой-где крытые дорожки, коих остатки видны еще и поныне. ... Всю же нижнюю и большую часть сего сада оставил я еще в сей раз в прежнем состоянии. ...».<sup>143</sup>

<sup>143</sup> Жизнь и приключения Андрея Болотова... т. 2, с. 402—403.

Самым главным в своем регулярном саду А. Болотов считал цветы. Вот как он о них пишет несколькими страницами далее: «И, боже мой! сколько невинных радостей и удовольствий произвели мне сии любимцы природы, украшающие собою первые зелени вешние! Как любовался я разнообразию и разною зеленью листьев и трав их! С какою нетерпеливостью дожидался распукалок (бутонов, — *Д. Л.*) цветочных и самого того пункта времени, когда они развертывались и расцветали! И самые простейшие и обыкновеннейшие из них, как, например, орлики, боярская спесь и гвоздички турецкие, увеселяли меня столько, сколько иных не увеселяют и самые редкие американские произрастания, и более от того, что все они были мне пезнакомы. А о нарциссах, лилеях, пионах и розах, которыми она (госпожа Трусова, знакомая Болотова, — *Д. Л.*) меня также снабдила, и говорить уже не для чего. Сии приводили меня нередко даже в восхищение самое, и сделали мне маленький мой цветничок столь милым и приятным, что я не мог на него довольно налюбоваться. И с самого сего дня сделался до цветов превеликим и таким охотником, что не проходило дня, в котором бы не посещал я его и по нескольку раз не умывал рук своих, замаранных землею при оправливании и опалывании цветов своих».<sup>144</sup> Далее Болотов пишет: «... весь тогдашний образ моей жизни был особливый, и так единообразен и прост, что я могу оной немногими словами описать. В каждое утро, встав почти с восхождением солнца, первое мое дело состояло в том, чтобы, растворив окно в мой сад и цветничок, сесть под оным и полюбоваться красотой натуры и всеми приятностями вешнего утра, и вознестись притом мыслями к Производителю всех благ и пожертвовать ему первейшими чувствами благодарности за все его к себе милости».<sup>145</sup>

Днем образ жизни Болотова в своем «регулярном» саду был аналогичен: «... ходючи по своим аллеям и дорожкам, любовался я вновь всеми приятностями натуры, вынимал потом из кармана книжку и, уединясь в какое-нибудь глухое местечко, читывал какие-нибудь важные утренние размышления, воспарялся духом к небесам, повергался на колена пред Обладателем мира и небесным своим Отцем и Господом и изливал пред ним свои чувствования и молитвы».<sup>146</sup> После обеда Болотов снова выходил в сад и «занимался там, сидючи где-нибудь под приятною тенью, чтанием взятой с собою приятной книжки, либо брал в руки кисти и краски и что-либо рисовал до того времени, покуда работы воспринимали опять свое действие и меня к себе призывали. Приятное же вечернее время посвящал я опять увеселениям красотами натуры; и чтобы удобнее ими пользоваться и наслаждаться, то удалялся обыкновенно в старинный нижний сад, откуда видны были все окрестности... Тут, сидючи на мяг-

<sup>144</sup> Там же, с. 407.

<sup>145</sup> Там же, с. 410.

<sup>146</sup> Там же, с. 411.

кой мураве, при раздающемся по всем рощам громком пении соловьев, любовался я захождением солнца, бегущею с полей в дома и через речку перебирающеюся скотиною, журчаньем воды переливающейся через камушки милой и прекрасной реки нашей Сквиги. И нередко приходя от того в приятные даже восторги, просиживал тут иногда до самого позднего вечера, и до того, покуда прихаживали мне сказывать, что накрыт уже стол для ужина».<sup>147</sup>

Нельзя забывать, что описание этого препровождения времени сделано Болотовым уже тогда, когда он был увлечен романтическими садами и романтической эстетикой. Тем не менее бросается в глаза следующее: в регулярном саду Болотов любит цветы — цветы — главная достопримечательность регулярного сада — и размышляет о божьем величии. В Старом же нерегулярном саду он предаётся чтению, мечтаниям, любит «красотами природы» — видом на реку, слушает журчание воды и пение птиц.

В регулярном саду и в старом запущенном дедовском саду — два разных восприятия природы и, соответственно, два различных препровождения времени.

Характерно, однако, что в эпоху Романтизма постепенно побеждало второе препровождение времени, в соответствии с чем А. Т. Болотов приступил к энергичному преобразованию и своего сада, и устройству сада в Богородицке, чему уделено много места в его «Записках».

---

<sup>147</sup> Там же, с. 412.

### Оссианизм в парках Романтизма

На развитие садово-паркового искусства в конце XVIII и начале XIX в. значительное влияние оказал Макферсон с созданным им образом Оссана. Впрочем, хотя влияние было и значительным, его трудно отделить от общеромантических тенденций в садово-парковом искусстве. В частности, столь характерное для Оссана стремление уйти в меланхолию, замкнуться в меланхолических настроениях было типично не только для Оссана, но и для Романтизма в целом. Тем более следует обратить внимание на те парки, оссианизм которых бесспорен. В Российской империи такими парками были в основном парк Моирепе баронов Николаи под Выборгом и Алупкинский парк Воронцовых в Крыму.

Но прежде чем обратиться к этим двум выдающимся и пока мало оцененным памятникам садово-паркового искусства, напомним о некоторых чертах оссианического стиля в поэзии.

В своем очень интересном исследовании «Оссиан в русской литературе» (Л., 1980) Ю. Д. Левин пишет: «Опубликованные в 1760-е гг. творения шотландского барда Оссана (оказавшиеся затем творениями

---

<sup>147</sup> Там же, с. 412.

Макферсона, — Д. Л.) имели сенсационный всеевропейский успех. Их переводили, ими зачитывались, их прославляли. Молодой Гете упивался Оссианом, ставил его выше Гомера и вложил свои восторги в уста Вертера... Позднее образами Оссиана вдохновлялись Байрон и Гюго, не говоря уже о множестве менее значительных поэтов-романтиков. На сюжеты его поэм художники писали картины,<sup>148</sup> композиторы сочиняли балеты и оперы».

В «Страданиях молодого Вертера» Гете (1774) описываются маленькие сельские сады или природа в стиле оссианических описаний: «Оссиан вытеснил из моего сердца Гомера. В какой мир уносит меня этот чудный поэт! То я блуждаю по пустыням, охваченный вихрем, сгоняющим тени отцов, в мерцающем свете луны, среди дымчатых туманов; то слышу с гор, в рокоте лесных потоков, едва уловимые стенания духов в пещерах и рыдания смертельно тоскующей девушки у покрытых мхом и заросших травой четырех камней над могилой павшего в честном бою возлюбленного! Вот предо мною странствующий седой бард, который в бескрайней пустыне ищет следы своих отцов — увы! — находит лишь их могилы; рыдая глядит он на вечернюю звезду, погружающуюся в пенящееся море, и в душе его оживает прошлое...».<sup>149</sup>

«Во Франции пристрастие к Оссиану Наполеона сделало на время увлечение бардом своего рода официальной модой. С другой стороны, его поэзия вдохновляла поборников национальной независимости в Шотландии и Германии.

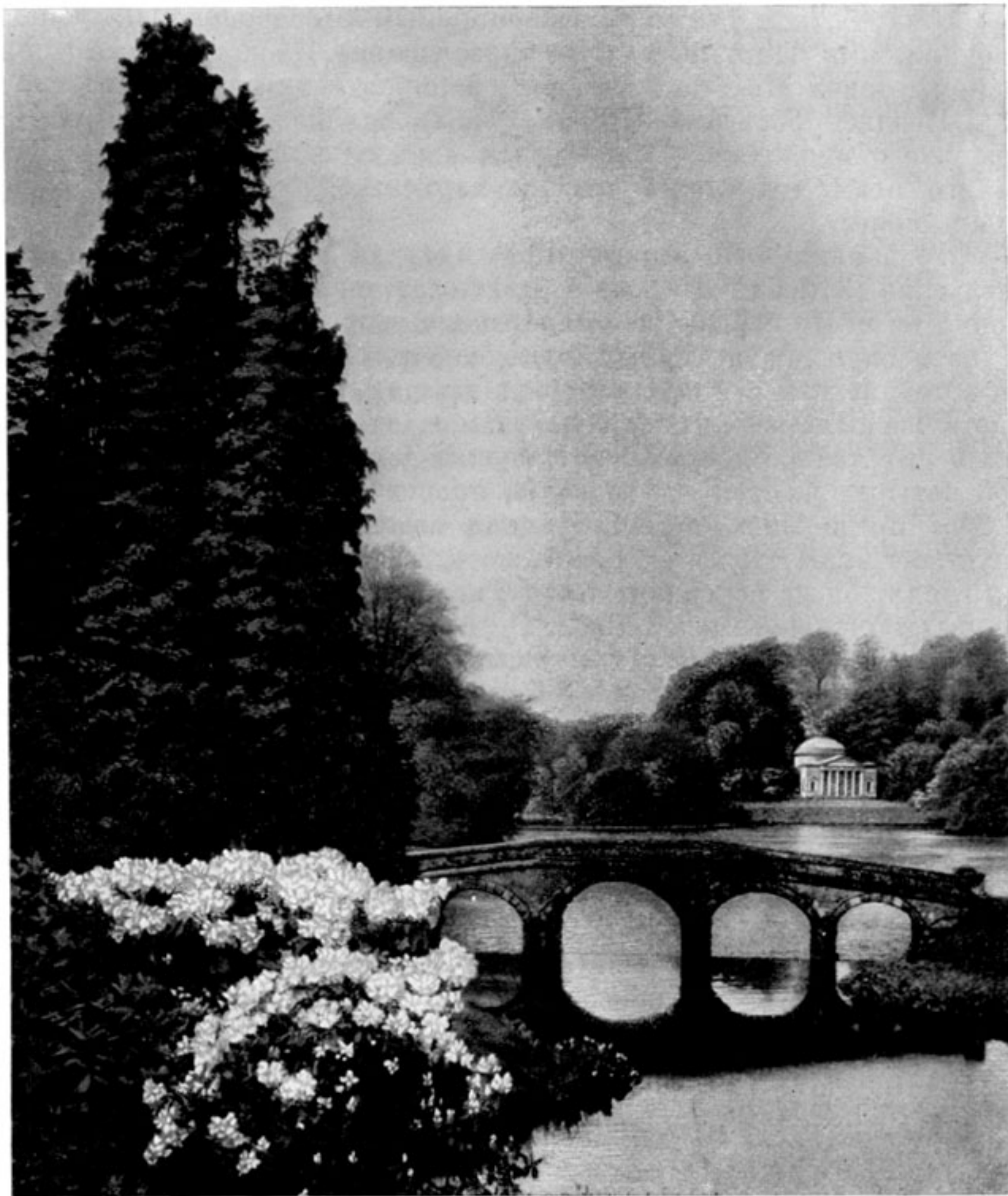
И Россия не оставалась в стороне от этого европейского литературно-общественного движения. „Велик ты, Оссиан, велик, неподражаем!“, — восклицал молодой Карамзин. Батюшков, просивший в 1808 г. прислать ему книгу оссиановских поэм, писал: „Я об ней ночь и день думаю“. Эти поэмы вдохновляли Державина и Жуковского, Озерова и Гнедича, Рылеева и Кюхельбекера, Пушкина и Лермонтова. Они оставили след в декабристской поэзии, способствовали становлению русского романтизма».<sup>150</sup>

Типичный оссиановский пейзаж, повлиявший на сады и парки конца XVIII—начала XIX в., представляла дикая горная Шотландия с ее скалами, водопадами, елями, дубами и соснами. В Российской империи роль северной дикой и свободолобивой страны, аналогичной Шотландии в Великобритании, играла Финляндия. Создатель первого в России оссианического стихотворения «Любовь и дружество» (1788) И. И. Дмитриев

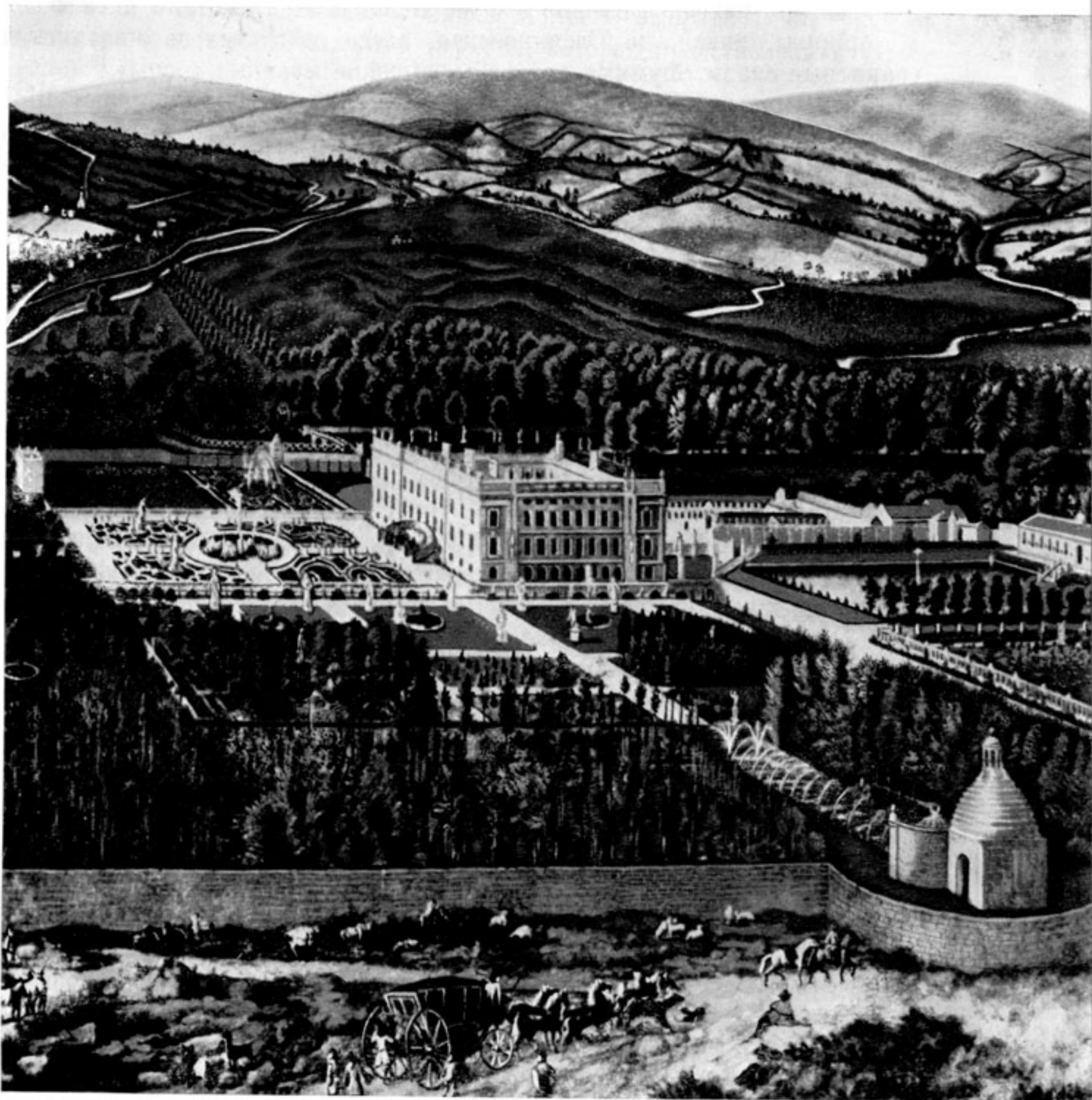
<sup>148</sup> В 1974 г. в Париже и Гамбурге демонстрировалась международная выставка «Оссиан и искусство около 1800 г.», на которой экспонировались 126 произведений европейских художников. См. каталог: *Ossian und die Kunst um 1800*. München, 1974 (примеч. Ю. Д. Левина).

<sup>149</sup> В. Гете. Страдания молодого Вертера. Пер. Анны Эйгес. М.—Л., 1937, с. 159 (примеч. Ю. Д. Левина).

<sup>150</sup> Ю. Д. Левин. Оссиан в русской литературе. Л., 1980, с. 3—4.



Стаурхед в Вильтшире. Садоустроитель — Генри Хор. Современный вид.  
В XVIII в. берега не имели кустов.



Чатсворт. Изображение 1710 г. Эрмитаж вынесен за пределы регулярной части сада — в «дикую» лесную местность.

написал его, находясь именно в Финляндии, и впоследствии писал о ней: «...природа, дикая, но Оссияновская, везде величавая и живописная: гранитные скалы, шумные водопады, высокие мрачные сосны».<sup>151</sup>

Аналогичным образом черты природы Финляндии напоминают Шотландию и племяннице М. М. Хераскова Александре Хвостовой. Последняя в отрывке «Камин» (1795) «в мечтах переносится из „мрачной Финляндии“ „в дремучий лес и грозные горы Шотландии“. — „Там ищу на песке следов храброго войска Фингалова“».<sup>152</sup>

Итак, Финляндия была в конце XVIII в. для русских поэтов своего рода «своей Шотландией». Естественно поэтому, что парк Монрепо создавался в конце XVIII и начале XIX в. в духе поэзии Оссиана. Главный двухэтажный деревянный дом баронов Николаи построен в 1820 г. по проекту Мартинелли в духе русского классицизма начала века. Вблизи от него был разбит «регулярный» цветник, и еще до сих пор виднеются остатки прямых дорожек, но уже в недалеком от него расстоянии после обязательного перехода от архитектуры к природе через регулярный сад начинается пейзажная часть парка. Парк расположен по скалистым берегам шхеры Суоменведен-похья. Со стороны материка он отгорожен великолепной изгородью из диких камней в духе шотландских хайков, прекрасно гармонирующей с еловой и сосновой растительностью, а с другой — спускается к шхере скалами и гигантскими валунами, поросшими соснами и елями. Вода выполняет в этом парке роль «ах-ах», позволяя идеально входить в общую композицию парка противоположным берегам шхеры.

Оссианические мотивы в природе Финляндии эстетически совпали с аналогичными мотивами в «Калевале». Интерес к «Калевале» появился в первой трети XIX в. Значительную роль сыграли в данном случае Я. Грот и Ф. Глинка. Стоит напомнить, например, о статье Я. Грота в «Современнике» в 1840 г. «О финнах и их народной поэзии».<sup>153</sup> Он дал перевод «Калевалы» в «Современнике» в 1840 г. (книга XIX).<sup>154</sup>

Во второй половине XIX в. в самом «диком» месте парка Монрепо среди высоких отвесных скал была помещена фигура Вейнемейнена работы скульптора Таканена. Соединение оссиановского пейзажа с мотивами «Калевалы» следует признать очень удачным. Создатель оссиановской поэзии Макферсон начинал предромантическое увлечение национальным эпосом и национальным колоритом пейзажа, собиратель руи «Калевалы» Элиас Лёнрот, в сущности, заканчивал собой это же течение в общественных настроениях.

<sup>151</sup> См.: Там же, с. 56.

<sup>152</sup> Там же, с. 42.

<sup>153</sup> См.: Я. Грот. Труды, т. 1. СПб., 1898, с. 128.

<sup>154</sup> См.: А. Хурмеваара. Калевала в России. К истории перевода. Петрозаводск, 1972.



Место для Вейнемейнена в парке Монрепо выбрано очень удачное. Оно строго соответствовало той картине, которая представлена в «Калевале»:

И кремнистый берег треснул,  
И граниты закрипели  
От напева Вейнамены:  
Распахнулись двери Порда  
И расселись своды неба  
От напева Вейнамены!

«Старый добрый» Вейнемейнен сидел на скале (она сохранилась до сих пор) на берегу шхеры среди диких гранитных скал с глубокими трещинами. Скалы охватывали его со всех сторон, и наверху над ним среди поросших соснами вершин в разрывах скал видно было небо. Недалеко — небольшая, дикая пещера...

К числу парков позднего Романтизма, испытавших на себе влияние оссианических настроений, принадлежат Воронцовский парк в Алушке и Софиевка в Умани.

Алушкинский парк строился с 1830 по 1846 г. садовником Кебах. Для него характерны с одного края гигантские нагромождения камней в районе Большого Хаоса и Малого Хаоса, тесно увязывающиеся с хорошо видной из этих мест горой Ай-Петри, и прибрежные скалы с другого края, о которые эффектно разбиваются волны во время больших морских волнений.<sup>155</sup>

В парке чрезвычайно разнообразная экзотическая растительность, фантастические деревья (коралловые деревья, земляничные, магнолии, олеандры, кипарисы различных пород, пальмы и т. д.) с преобладанием на заметных местах хвойных пород (например, алепских сосен с наклоненными к югу кронами, гигантских секвой), что так типично для оссиановских настроений. В духе Романтизма в парке множество ручьев и каскадов, искусственная готическая руина, и сам дворец построен в стиле английской готики в соединении с восточным («мавританским») фасадом, обращенным к морю.<sup>156</sup>

В противоположность Выборгскому парку баронов Николаи Монрепо и Воронцовскому парку в Алушке, в которых главную роль играют естественный скалистый ландшафт с гигантскими просторами шхер в одном случае и горы и море — в другом, украинский парк «Софиевка» в Умани использует для оссианических впечатлений гигантские камни, искусственно расставленные по воле садовода.

---

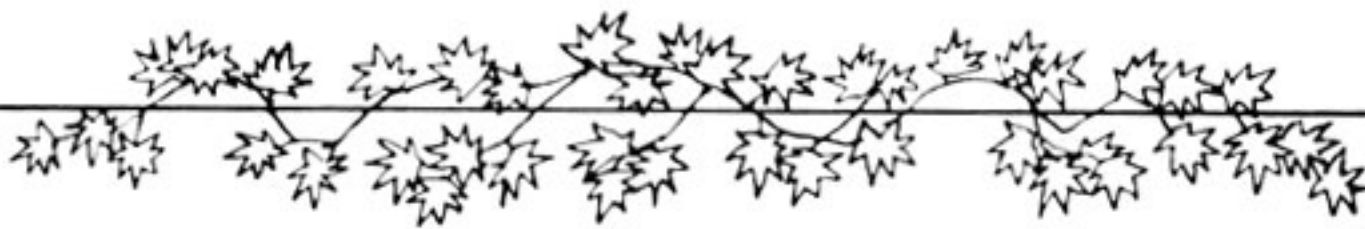
<sup>155</sup> Одна из прибрежных скал со смотровой площадкой носит название скалы Айвазовского, сделавшего здесь несколько этюдов не без влияния романтического стиля.

<sup>156</sup> См.: И. А. Косаревский. Искусство паркового пейзажа. М., 1977, с. 46—47, 193—196 и др.; С. Д. Ширяев. Алушка. Дворец и парки. Симферополь, 1927, с. 1—123.

Это оссианический парк сравнительно ранний, созданный крепостными мастерами в 1796—1800 гг. В нем также значительную роль играют бурные ручьи, каскады, водопады. В парке созданы гроты, видовые площадки фантастического характера, но хвойных насаждений меньше, чем в Монрепо.<sup>157</sup>

---

<sup>157</sup> *Н. А. Косаревский*. Искусство паркового пейзажа, с. 24—26, 90—92, 114, 150, 188—195 и др. См. также: *Д. С. Кривулько, М. Л. Рева*. «Софіївка». Київ, 1964, с. 1—115; *Н. А. Косаревский*. Софиевка. Киев, 1965, с. 1—38; *А. Л. Лына*. Софиевка. Киев, 1948, с. 1—110; *Ф. Темери*. Описание Софиевки. Одесса, 1846, с. 1—96.



## VI

### ПУШКИН И «САДЫ ЛИЦЕЯ»



лицейская лирика Пушкина своими темами и мотивами тесно связана с царскосельскими садами. Эта связь осуществлялась двоякими путями. Во-первых, и царскосельские сады, и лирика Пушкина в значительной мере зависели от общих им обоим поэтических «настроений эпохи», а во-вторых, само пребывание Пушкина в «садах Лицея» несомненно воздействовало на его лицейскую лирику.

Точно разграничить одно и другое невозможно, да и вряд ли существует такая необходимость: то и другое сказывалось в лицейской лирике Пушкина одновременно и неразрывно.

#### 1

Прежде всего определим: что следует понимать под выражением «сады Лицея», о которых говорит Пушкин в восьмой главе «Евгения Онегина»:

В те дни, когда в садах Лицея  
Я безмятежно расцветал,  
Читал охотно Апулея,  
А Цицерона не читал...

Обычное понимание слов «сады Лицея» не ведет современного читателя «Евгения Онегина» дальше поверхностного значения — «сады, прилегающие к Лицею», или «сады, принадлежащие Лицею».<sup>1</sup> При этом

<sup>1</sup> Никто из комментаторов «Евгения Онегина» не шел дальше этого обычного понимания, даже Владимир Набоков (*Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov.*

ясно, что «сады Лицея» — одновременно и метонимия, употребленная вместо Лицея как учебного заведения в целом. Последнее (метонимичность) не может вызывать сомнений, но в первое значение (в понятие «сады Лицея») должны быть внесены некоторые коррективы. В понятии «сады Лицея» есть оттенки, которые не следует упускать из вида.

Сады, как мы уже писали выше, были неременной принадлежностью Лицеев и Академий начиная со времен Платона и Аристотеля, продолжаясь и в эпоху Ренессанса.

Традиция соединять учебные и ученые учреждения с садами в Англии восходит не только к Античности и Ренессансу, но и к Средним векам, — вспомним знаменитые «backs» в колледжах Оксфорда и Кембриджа, восходящие к садам средневековых монастырей.

Понимание «садов Лицея» как садов, традиционно связанных с учебными заведениями, садов Аристотеля и Платона, — было живо и в представлениях царскосельских лицестов.

И. И. Пущин писал, вспоминая как его отдавал в лицей его дед: «Старик с лишком восьмидесятилетний хотел непременно сам представить своих внучат, записанных по его просьбе в число кандидатов Лицея, нового заведения, которое самым своим названием поражало публику в России, — не все тогда имели понятие о колоннадах и ротондах в афинских садах (разрядка моя, — Д. Л.), где греческие философы научно беседовали со своими учениками».<sup>2</sup>

## 2

Следует обратить внимание на то, что Пушкин говорит о «садах Лицея» во множественном числе. Очевидно, что Пушкин не ограничивал территорию «садов Лицея» каким-либо одним садом, а имел в виду все дворцовые сады Царского Села, которые были в ближайшем окружении: Лицейский садик, Старый (или Голландский) сад, пейзажный Екатерининский парк и Александровский. В отдалении к ним примыкал и Павловский парк, поскольку Пушкин бывал и в нем и по крайней мере одно из его лицейских стихотворений было непосредственно связано с Павловском: «Принцу Оранскому».

---

V. 3. New York, 1964, p. 129—131). Ю. М. Лотман в своем превосходном комментарии к «Евгению Онегину» для учителей также оставляет выражение «сады Лицея» без объяснений. См.: Ю. М. Лотман. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980.

<sup>2</sup> И. И. Пущин. Записки о Пушкине. — В кн.: Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1950, с. 44. В поэме Томсона «Времена года» («The Seasons») обсуждается и еще одна тема: тема «Лицея природы» («vast Lyceum of Nature»). Вряд ли, однако, тема имеет отношение к восприятию Пушкиным понятия «садов Лицея». Понятие Томсона «Лицей природы» восходит к средневековым богословским представлениям о «научающей» человека морализирующей значимости всего созданного Богом в природе.

Царскосельские сады были по преимуществу садами голландского Барокко и поздней разновидности Барокко — Рококо. На барочном характере садов Царского Села следует остановиться особо, так как с этим связано особое понимание Пушкиным и его друзьями-лицеистами всего их эмоционального и семантического строя, широко отразившегося в поэзии Пушкина-лицеиста.

С голландским строем садов связана и легенда о начале царскосельских садов, рассказанная Павлом Свиным в его «Достопамятностях Санктпетербурга»: «Петр I, заезжая иногда сюда прохладиться молоком к старой голландке Сарре, пленился местом сим...». Здесь же он собственноручно насадил платановые и дубовые аллеи.<sup>3</sup>

Начавшееся здесь при Петре строительство дворца и сада для Екатерины I было также выдержано в голландском вкусе и подчеркивало назначение этого места — служить прежде всего отдохновению и развлечению от тягот государевой службы. Этот голландский характер Старый (или Голландский) сад сохранял все время его существования — до самой его вырубки. Не нарушила его и перестройка сада при Растрелли, ибо стиль Рококо был по своему интимному и развлекательному назначению очень близок к голландскому Барокко и не требовал значительных перепланировок.

Советская исследовательница «регулярных садов и парков» Т. Б. Дубяго справедливо пишет: «Вся планировка дорожек, выполненная по проекту Роозена за время с 1716 по 1726 гг., существует в основных чертах и поныне, если не считать незначительных переделок, произведенных в конце XVIII в. Однако, учитывая полное изменение облика растительности, этот сад (часть нынешнего Екатерининского парка) в теперешнем виде мало напоминает замысел Роозена. Несмотря на это, в планировке Старого сада все же чувствуется первоначальная строгость и простота, присущая регулярным садам начала XVIII в.»<sup>4</sup>

Сад был полон плодовыми деревьями, и это также соответствовало духу «простых удовольствий» его владельцев и посетителей.

Так называемая регулярная часть парка Екатерининского дворца до самого последнего времени носила официальное название Старого или Голландского сада. Она состояла из ряда террас, асимметричных по своему устройству: каждая из террас располагалась по обе стороны узкой Генеральской аллеи, служившей не для раскрытия вида на дворец,

<sup>3</sup> «Достопамятности Санктпетербурга и его окрестностей» Павла Свиного, тетр. II. СПб., 1817, с. 142. Одна из дубовых аллей до сих пор шла по краю Старого (или Голландского) сада к церковной части Екатерининского дворца. «Голландка Сарра» — личность явно мифическая, созданная воображением местного населения, объяснявшего таким способом название Старого сада «Голландка» и название «Царского Села» — одновременно. Но мифология эта в общем закрепляет представления о голландском характере царскосельского Старого сада.

<sup>4</sup> Т. Б. Дубяго. Русские регулярные сады и парки. Л., 1963, с. 220.

а только для сообщения между «зелеными кабинетами». Асимметричность была подчеркнута двумя различного типа прудами по обе стороны аллей. Интимность Голландского сада определялась также наличием в нем Эрмитажа и воздвигнутыми позднее Верхней и Нижней Ванной, Красной кухней — строениями отнюдь не официального характера. Дворец был заслонен шеренгой лип, отчетливо показанных на плане 1816 г. Стремление закрыть дворец было также характерно именно для голландских садов, чтобы создавать в саду «уединенность».

Интимность Рококо не противоречила интимности голландского Барокко. Поэтому, когда началась перестройка Екатерининского дворца Растрелли<sup>5</sup> и соответствующее этой перестройке переустройство сада в стиле Рококо, изменений было сравнительно немного. Дух сада был сохранен.

Т. Б. Дубяго пишет: «Строительство в Царском Селе возглавлял в 50-х годах Растрелли, и было бы естественно предполагать, что сад спроектирован им. Однако в своем списке работ, выполненных в России, Растрелли обстоятельно перечисляет все, что он сделал в Царском Селе... Из парковых работ он упоминает только об ограде зверинца, о гроте с террасой на озеро, о павильонах — Эрмитаже и Монбизу, а также о Кательной горке, стоявшей над озером».<sup>6</sup> Объяснение тому, почему Растрелли не упоминает в списке своих работ переустройство Старого сада, может быть двояким: либо это переустройство производилось другими, либо оно было просто незначительным и не стоило упоминаний. Отмечу, что известная гравюра Зубова, изображающая Екатерининский сад Растрелли, как и многие другие гравюры Зубова, мало достоверна. Зубову надо было показать дворец, и поэтому сад он представил с низкой стрижкой, убрав из изображения петровские ряды дубов на первом плане и перпендикулярную им аллею петровских лиственниц.

При Елизавете не исчезло стремление украшать сад различными постройками интимного назначения — вроде бани, гротов, Эрмитажа, крытых аллей, где можно было уединиться, различного рода беседок и т. п. Типичной для растреллиевского периода осталось и стремление отдавать дань не только Флоре с ее цветами, но и Помоне с ее плодовыми растениями.

О Старом саде сообщает И. Яковкин, имея в виду 1721 г.: «В каждой куртине насажены были яблони и вишни, с коих плоды, во время при-

---

<sup>5</sup> Непосредственных документов о том, что Растрелли переустроивал сад, нет. Однако устные предания об этом существовали. П. Свинын пишет: Елизавета «...выстроила... великолепный дворец сей и разбила по чертежу графа Растрелли обширный регулярный сад со многими зданиями: как-то Эрмитажем, баней, утреннюю беседкою (имеется в виду Грот. — Д. Л.) и проч.» («Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей» Павла Свинына, тетр. II, с. 142—144).

<sup>6</sup> Т. Б. Дубяго. Русские регулярные сады и парки, с. 221—222. Указание Дубяго на список работ Растрелли: ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 76/188, ед. хр. № 251, 1745.

сутствий двора в Москве, отдаваемы были в откуп, а с некоторых и тогда сохраняемы были впрок различным образом. Видите ли, что в некоторых аллеях деревья, против прямой линии, посажены выгнутыми впадинами? По каждой аллее были в них беседки с лавками (подчеркнуто здесь и далее И. Яковкиным, — Д. Л.) из брусков, к коим деревья привязывались. Таких беседок, в верхнем и нижнем садах, по всем аллеям было 48; а здесь, на углу к каналу и набережной, были открытыя, по сторонам, галереи с кровлями, на 90 саженьях длины и 6 саженьях ширины.<sup>7</sup>

«Согласно описи (1735 г.), — пишет А. Н. Бенуа, — в саду было 1000 яблонь „да подглоданных зайцами 78“, вишен 270, 5 грушевых деревьев и 80 кустов смородины».<sup>8</sup> В саду была «дикая роща», а за пределами сада «Зверинец».

При Елизавете здесь же появилась «Мыльня их высочеств» (верхняя) и «Мыльня кавалерская» (в нижнем саду).<sup>9</sup>

Эти затеи, созданные при Елизавете, сохраняли в Старом саду атмосферу интимности и отсутствия парадности. Тому же служил и «цветной садик», полагавшийся в садах голландского типа. Эрмитаж и Грот, созданные повелением Елизаветы I, также должны были служить интимности Старого сада. Канал, вырытый вокруг Эрмитажа (как такой же в Петергофе), должен был способствовать уединению в Эрмитаже, отделять его от непрошенных посетителей.

Эрмитаж в Царском Селе стоял прежде, как и полагалось эрмитажам в садах любого стиля, среди дикой рощи. И. Яковкин пишет в «Описании Села Царского»: «Ну, господа! теперь, осмотрев все любопытное по этой стороне, в прежних верхнем и нижнем садах, пойдем осматривать в называвшейся первоначально дикой роще истинно царски украшенный эрмитаж».<sup>10</sup>

Происхождение этой Дикой рощи указано в другой книге И. Яковкина — в «Истории Села Царского»: «1721 года, майя 9 дня, присланные, с поручиком Семеповского полка, 60 солдат погонщиков начали, между большим и малым каналами, садить дикую рощу, на показываемых от садовника Фогта местах, всякого рода деревьями... Для дикой рощи нарытыя в лесу солдатами 738 березок, приказано было крестьянам привезти в сад, считая по 10 дерев».<sup>11</sup>

В 1750 г. «февраля 19 дня, по докладу садовника Шредера, в высочайшее присутствие в Петербургском новом зимнем доме, последовало главноуправляющему Царским, полковнику Григорьеву, повеление, чтобы

<sup>7</sup> И. Яковкин. Описание Села Царского. СПб., 1830, с. 81.

<sup>8</sup> А. Н. Бенуа. Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны. СПб., 1910, с. 18.

<sup>9</sup> И. Яковкин. Описание Села Царского, с. 79—80.

<sup>10</sup> Там же, с. 85.

<sup>11</sup> И. Яковкин. История Села Царского, ч. 1. СПб., 1829, с. 141.

березы, годные для посадки в новом саду в Царском, поискать в лесах дач царскосельских, а плодовые деревья и кусты вытребовать от Канцелярии строений из Петербургских садов; а именно яблоневых деревьев 400, вишенных 200, сливных 100, молодых вишен на шпалерник 1000, диких ореховых кустов 1000, розановых кустов также на шпалерник 500, малины 500 кустов, смородины 500, крыжовнику 300, барбарису 300, сирени 200, берез 1500...» и др.<sup>12</sup> Напомним, что посадки эти выполнялись в период еще так называемого регулярного садоводства и не считались противоречащими садовой красоте: они делались в основном на краю сада, где и надлежало быть диким рощам и эрмитажам.

«Забавность» была так же в духе Рококо, как и в духе голландского Барокко.

На прудах Царского, как и в свое время на прудах Московского кремля, полагалось иметь потешный флот: уменьшенные копии настоящих больших судов. И. Яковкин пишет: «Для гуляния по большому пруду (в Царском, — *Д. Л.*) содержались всегда разные двувесельные мелкие суда; а в августе 777 года привезены и спущены на большой пруд сделанные по высочайшему повелению на партикулярной верфи два четырехвесельных трешкоута, обошедшиеся построением в 507 рублей 71 коп. с позолотою резьбы в приличных местах и окрашением, один зеленого, а другой красного цвета, краскою, на коих ее величество, по благорассуждению, изволила иногда по большому пруду забавляться плаванием. Суда сии в торжественные праздники и доныне украшаемы бывают множеством разноцветных флагов, всегда для сего сохраняющихся в шлюбочном сарае, а при происходивших в садах Села Царского иллюминациях самым прелестным образом освещаемы бывали множеством разноцветных фонарей, по всем снастям и бортам, отсветом своим к поверхности водной производивших вид бесподобной. Летом, по 1825 год, посреди большого пруда стояли на якоре двенадцатишестичная яхта и большой бот, а у пристани большого каскада всегда стоит готовых, в значительном числе двувесельных малых яликов, для желающих кататься по Большому пруду...».<sup>13</sup> Все эти затеи, разумеется, усиливали отнюдь не парадный, а развлекательный и интимный характер царскосельских садов.

\* \* \*

Для архитектуры Барокко, как в свое время и для Готики, было типичным располагать строения в тесной городской застройке. Они должны были охватываться глазом не столько в их целом, сколько частями, от-

<sup>12</sup> И. Яковкин. История Села Царского, ч. 2. СПб., 1829, с. 141.

<sup>13</sup> И. Яковкин. История Села Царского, ч. 3. СПб., 1831, с. 158—159.



крывавшимися взору из соседних переулков, между крыш, или рассматриваться в удаляющейся кверху перспективе на фоне неба и бегущих облаков.

Аналогичную особенность мы видим и в садовой архитектуре Барокко и русского Рококо. Их отличало стремление скрывать по возможности здание хозяина, располагать его среди деревьев, открывая его зрителю лишь частями и в различных ракурсах.

Это стремление в садах голландского Барокко рассаживать ряды деревьев близко к стенам дома имело двойное значение. Во-первых, такая изоляция дома позволяла на небольших площадях увеличивать «эри-тажность» «зеленых кабинетов», а во-вторых, соответственно эстетике Барокко и не без связи его с так называемым вторым мистицизмом обеспечивать полускрытость дома, очень важную для создания впечатления необозримости строения.

Непонятость до конца, нераскрытость для зрителя всего орнамента, как и запутанность дорожек сада, полутона в окраске цветочных куртин — все это было важным элементом эстетики Барокко.

Для русского Барокко и особенно Рококо Растрелли существенное значение имело древнерусское золочение мажорков и различных архитектурных деталей. Золото соответствовало той же эстетике Барокко: оно давало разнообразные эффекты в зависимости от освещения, было различным в различное время дня, при различной погоде, утром или в закатных лучах, при густой летней листве и редкой осенней, при весенней окраске листвы и осенней, при снеге или дожде. Золото было различным — мокрое от дождя или тумана, сухое при облачном небе и в ветреный день, когда оно непрерывно менялось от освещения или когда было ровно и спокойно освещено в пасмурный день. Совершенно особых эффектов достигало золото в сочетании с белым снегом: видимое через спокойно падающий снег или как бы движущееся в метели.

Совершенно неправильно представление о том, что золотом достигался только эффект богатства, пышности и «ювелирности» дворца.

По старым фотографиям и по личным впечатлениям пишущий эти строки знает, что даже тогда, когда золота на Екатерининском дворце в Царском Селе не было, а капители, базы, карниаты были грубо окрашены в желто-коричневый цвет, созерцание садового фасада дворца через черные полустолетние стволы и зелень лип доставляло редкостное эстетическое наслаждение. К сожалению, при «реконструкции» сада липы, даже находившиеся в хорошем состоянии, были спилены, чтобы без особой нужды «раскрыть вид на фасад» (напомню, что противоположный парадный фасад Екатерининского дворца всегда оставался открытым и легко обозримым, следовательно, особой нужды «раскрывать вид» не было).

Обычный упрек архитектуре дворцов Растрелли, и в частности архитектуре Екатерининского дворца, заключающийся в том, что фасады его

чересчур растянуты и не имеют «сильного центра», не учитывает именно этого расчета — вида на дворец через деревья. Что это именно так, показывает тот факт, что парадный фасад Екатерининского дворца, обращенный к кур д'онёру, имел и сильный центр и «сокращающий» его видимую растянутость охват циркумференцией: низкими служебными постройками, замыкавшими кур д'онёр с обоих концов и как бы ограничивающими видовые точки. Находящиеся в центре кованые ворота с золоченой решеткой открывали из парадной части дворца вид через золото решетки и золотые детали циркумференции на зелень Александровского парка позади. Этот широко открытый парадный фасад был контрастно противопоставлен по своему положению «растянутому» и однообразному садовому фасаду, видимому через густую зелень парка.<sup>14</sup>

Говоря о жизни Елизаветы Петровны в Царском Селе и подытоживая весь материал, известный о ее многочисленных наездах в Царское, тонкий ценитель елизаветинского Рококо А. Н. Бенуа писал: «Царское Село при жизни императрицы Елисаветы почти не переставало быть именно интимной резиденцией, в которой царица отдыхала от утомительной пышности и назойливого многолюдства. . . . В Царском бывал лишь интимный кружок императрицы и так называемая „малая свита“, и даже наследник престола великий князь Петр Феодорович до вступления на престол посетил Царское всего 8 раз».<sup>15</sup>

Это «интимное» времяпрепровождение в Царском было, впрочем, и пышным, и вычурным. Императрицу встречали и провожали пушечным салютом из 31 выстрела из батарей, стоявших напротив дворца. Пушечные салюты и иллюминации сопровождали «нить здоровья» за столом, выходы императрицы из церкви и т. д. Устраивались «метаморфозные» балы, охоты и пр.

Характер «пышно-интимного» времяпрепровождения «малого двора» сказался в архитектуре дворца и в характере сада. «Интимность» была условной и непременно должна была быть одновременно роскошной. Несмотря на то что дворец был обильно покрыт позолотой, — так, что при солнце на него было больно смотреть, — эта позолота была все же позолотой игрушки.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> О том, как выглядели сады Царского Села в середине XVIII в., можно судить по коллекции чертежей, хранящихся в Центральном гос. военно-историческом архиве в Москве, которые показывают последовательное развитие ансамбля во второй половине XVIII в.: ЦГВИА, ф. 418, № 22766, 22786, 22784, 22768, 22769, 22780, 22781, 22788 и др. (особенно три из этих плана. Большинство выполнены архитектором Вас. Нееловым и его сыновьями).

<sup>15</sup> А. Н. Бенуа. Царское Село в царствование императрицы Елисаветы Петровны, с. 227.

<sup>16</sup> «. . . с 1746 до 1760 года на одну наружную позолоту употреблено 33 833 книжки, да на внутреннюю 30 460 книжек, а на обе позолоты 64 293 книжки весом чистого червонного золота 6 пуд. 17 фунтов, 2 золотника». См. Описание Села Царского, с. 78.

Мы с такою подробностью остановились на интимно-развлекательном характере Старой Голландки потому, что сейчас этот сад исчезает уже на наших глазах, заменяясь слабым и бедным подражанием французскому Классицизму, а для понимания лицейской лирики Пушкина особое значение имеют именно сады Рококо, как и лирика Рококо на французском языке.<sup>17</sup>

Садовое строительство Екатерины II в Царском Селе не столько заменило старое новым, сколько дополнило его, расширив сады пейзажными парками и добавив новые павильоны, постройки и памятники. Екатерина сама сознавала свою страсть к садовому строительству и называла ее «plantomanie» и «bâtissomanie» (т. е. мания сажать растения и мания строить здания).<sup>18</sup> Но пейзажные парки Екатерины II не были еще целиком романтическими. Их пейзажность была в значительной степени развитием Рококо. Главная новизна в характере пейзажных парков Екатерины II заключалась в том, что они развивали сеть прогулочных дорожек (на что, как мы увидим, откликнулся Пушкин в стихотворении «Сон»), стремились к большей мемориальности и «открытию видов».

### 3

В лицейских стихотворениях Пушкина сказалась семантика садов двух типов — архитектурно-голландских (не французских) и натуральных. Мы не должны видеть в этом какого-то внутреннего противоречия. Во-первых, в Царском Селе лицейсты пользовались как Голландским садом, так и более отдаленными пейзажными парками, а во-вторых, ни в Англии, ни в России смена вкусов в области садово-паркового искусства не была резкой. Регулярные сады в конце XVIII—начале XIX в. считались необходимой связующей частью между домом хозяина и более отдаленными пейзажными парками, предназначавшимися для прогулок. В уже упоминавшейся и цитированной записке предромантического поэта и культурного деятеля Н. А. Львова последний утверждал, что в своем проекте сада Безбородки он ставит себе целью «согласить учение двух противоположных художников Кента и Ленотра».<sup>19</sup>

«Идеологический» момент полностью присутствовал в садах Царского: и тогда, когда при Петре I в нем стояли скульптуры на сюжеты басен Эзопа, и тогда, когда при Екатерине в открытой (обращенной к саду)

<sup>17</sup> См. об этом: *Б. В. Томашевский*. Пушкин, т. 1. М.—Л., 1956, с. 104—109.

<sup>18</sup> См.: *А. Ш. Успенский*. Императорские дворцы, т. II. М., 1913, с. 215.

<sup>19</sup> *Н. А. Львов*. Каким образом должно бы было расположить сад князя Безбородки в Москве. Цит. по: *Г. Г. Гримм*. Проект парка Безбородко в Москве. Материалы к изучению творчества Н. А. Львова. — В кн.: Сообщения Института истории искусств, вып. 4—5. Живопись. Скульптура. Архитектура. М., 1954, с. 110.



«Старый» или «Голландский» сад в г. Пушкине. Фотография М. А. Величко 30-х годов.

Камероновой галерее, в этом «мирном убежище Философии», были поставлены «статуи и бюсты знаменитых мужей». Напомню, наконец, что рядом с Царским в Розовом павильоне Павловска у императрицы Марии Федоровны собирались поэты, среди которых особенно следует отметить Жуковского, Крылова, Батюшкова, Карамзина. Для праздника в Павловске были сочинены Пушкиным стихи «Принцу Оранскому». Молодой Пушкин тем самым входил в круг поэтов, связанных с Павловском.

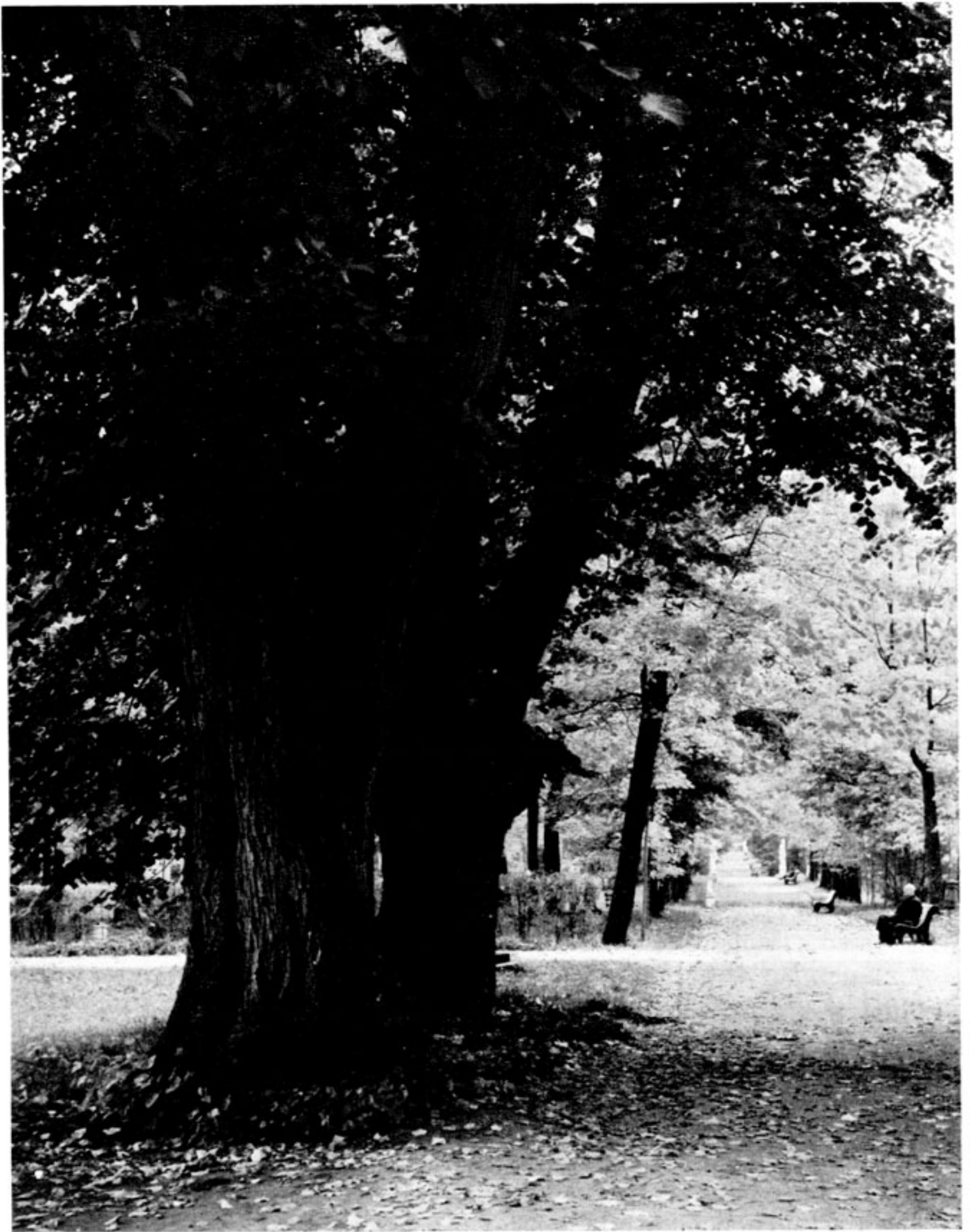
Своим известным словам о «садах Лицея» Пушкин придал несколько иронический характер, указав, что свое образование в них он сочетал с некоторой свободой от школьных требований: «читал охотно Апулея, а Цицерона не читал». То же соединение «школы» с образом садов встре-



«Старый» или «Голландский» сад в г. Пушкине. Фотография М. А. Величко 30-х годов.

чаем мы и в стихотворении 1830 г. «В начале жизни школу помню я», в котором он говорит как раз о своем восхищении: «все кумиры сада на душу мне свою бросали тень». Напомню, что в первоначальном наброске этого стихотворения сад и школа соединены еще отчетливее. Набросок начинается строкой: «Тенистый сад и школу помню я». Тем самым уже в зрелые годы Пушкин сохранил то отношение к Лицею, которое воплотилось у него в лицейских стихотворениях, где подчеркнут дух свободы и свободной природы.

Образы «садов Лицея» глубоко пронизывают собой всю лицейскую лирику Пушкина. Здесь и «брега спокойных вод» («Послание к Галличу»), «темный берег сонных вод» («Мое завещание друзьям»), «ложе маков и лилей» (там же), «злачны нивы», «ручеек игривый», «под кро-



«Старый» или «Голландский» сад в г. Пушкине. Фотография М. А. Величко  
30-х годов.

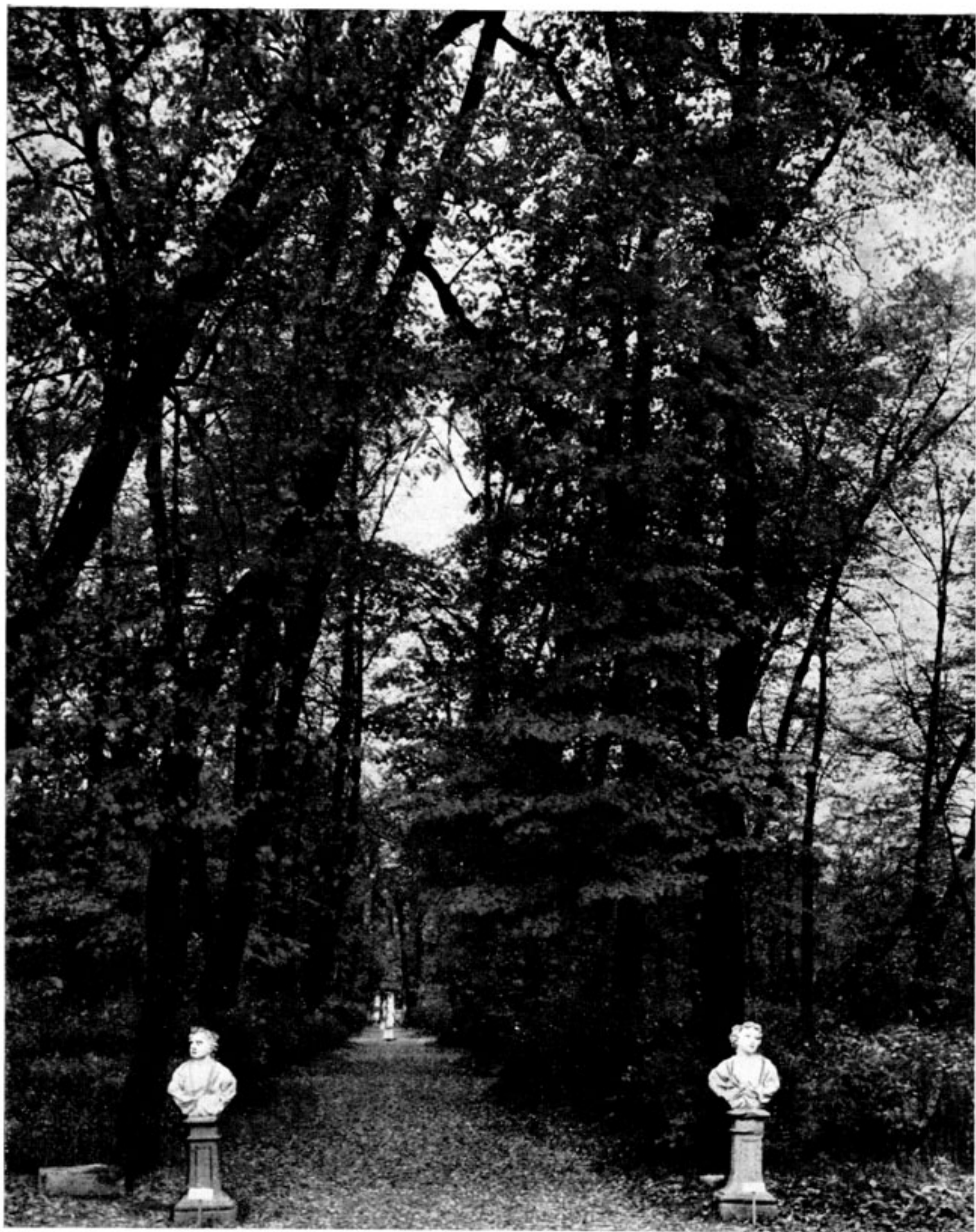


«Старый» или «Голландский» сад в г. Пушкине. Фотография М. А. Велпчко  
30-х годов.

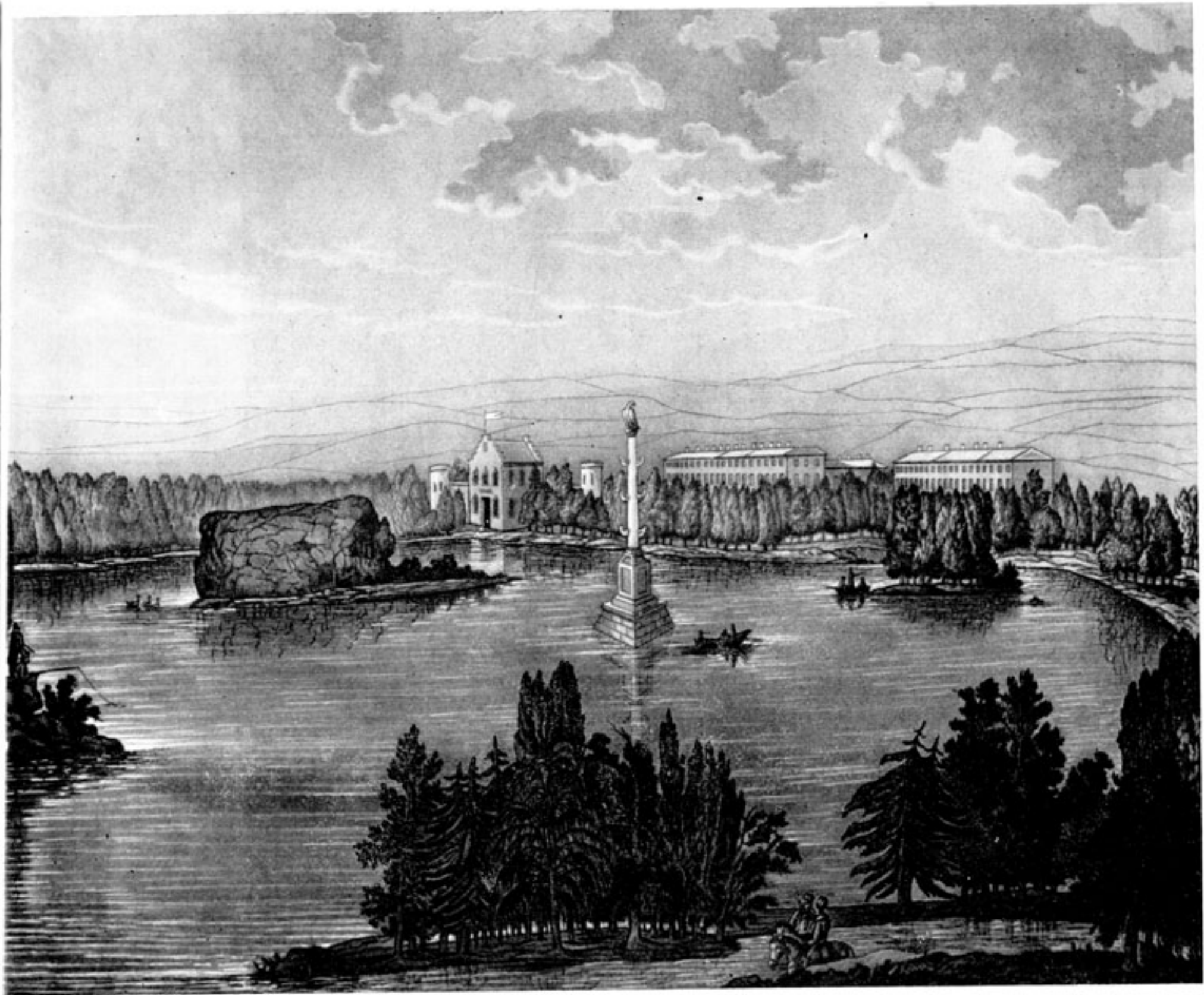


«Старый» или «Голландский» сад в г. Пушкине. Фотография М. А. Величко  
30-х годов.





«Старый» или «Голландский» сад в г. Пушкине. Фотография М. А. Величко  
30-х годов.



М. Дамам Демарте. Екатерининский парк. Вид на Чесменскую колонну. Цветная гравюра. 1811 г.

вом лип душистым» («К Наташе»), «среди темной рощицы, под тенью лип душистых» («Леда»), журчание ручьев, дремлющие воды, зеленые склоны холмов и т. д.

Понимание Пушкиным «садов Лицея» как садов свободы, вольности и наслаждения, тишины, отчасти воспитанное новыми идеями английских либералов, было характерно не только для Пушкина. Дельвиг в 1817 г. обращался к своим лицейским друзьям с такими стихами:

Я редко шел, но весело, друзья!  
Моя душа свободно разливалась.  
О Царскосельский сад, тебя ль забуду я?



М. Дамам Демарте. Прогулка Екатерины II. Цветная гравюра. 1811 г.

Твоей красой волшебной оживлялась  
Проказница фантазия моя,  
И со струной струна перекликалась,  
В согласный звон сливаясь под рукой, —  
И вы, друзья, любили голос мой.<sup>20</sup>

Царскосельский сад воспринимался Дельвигом как его поэтическая колыбель, где он «гений свой воспитывал в тишине».

В тех пейзажных парках, которые окружали собой Голландский сад в Царском Селе, важным моментом явилось появление монументов в па-

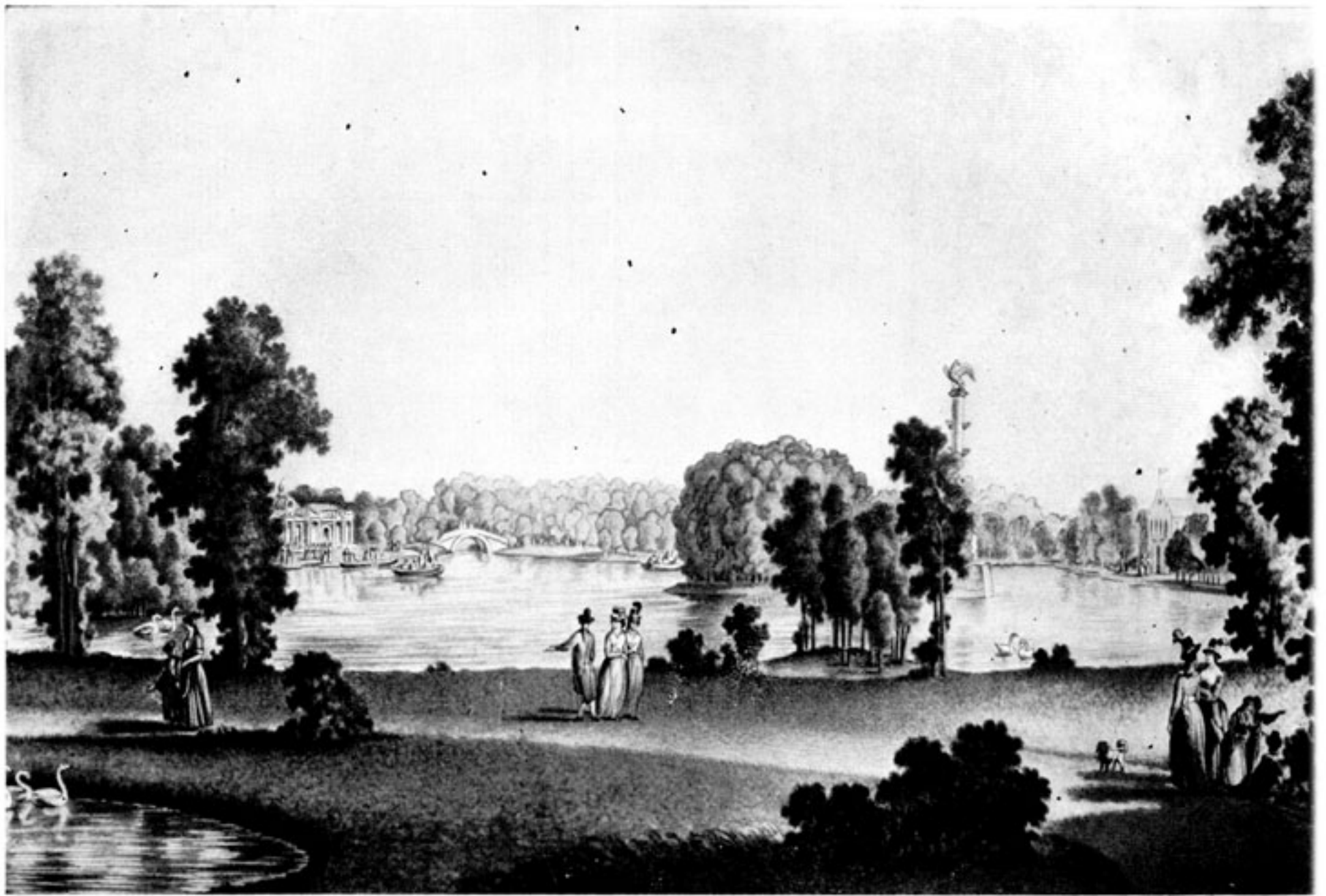
<sup>20</sup> Дельвиг. Незданные стихотворения. Под ред. М. Л. Гофмана. СПб., 1922, с. 7.



М. Иванов. Вид на Мраморный мостик в Екатерининском парке. Акварель. 1793 г.

мять о русских победах и памятников, отражавших личные, индивидуальные чувства владельцев к друзьям, родным, любимым философам и поэтам. Кроме того, следует отметить все возрастающую роль слова в парковом искусстве (ср. пышные и пространные надписи на памятниках победы, на Орловской роstralной колонне, на памятнике Д. А. Ланскому в Собственном садике, на мраморных Орловских воротах, на воротах «Любезным моим сослуживцам» и пр., и пр.). Сады в эпоху Рокко и Преромантизма приобретают ту «sensibility of gardens», которую так ценят англичане, и больший или меньший русский национальный оттенок. Характерно, что даже темы басен Эзопа и Лафонтена, которые были часты в регулярном садоводстве, не исчезают, но приобретают тот же оттенок «sensibility», и это отчетливо сказывается в знаменитой благодаря пушкинским стихам скульптуре «Молочница». В этой статуе Соколова на первый план выступила не нравоучительная часть басни Лафонтена «Кувшин с молоком», а чувствительная «sensibility».

В связи со всем сказанным совершенно очевидно, что Пушкин в своих стихах откликается на «sensibility» царскосельской природы не только



М. Иванов. Екатерининский парк. Вид на Большое озеро. Акварель. 1793.

теми или иными поэтическими зарисовками своеобразно преломленных в Царском Селе лорреновских пейзажей, но всей свободной философией, в них заключенной.

Сады Лицея — это прежде всего мир свободы, беззаботности, дружбы и любви, но вместе с тем и мир уединенного чтения, уединенных размышлений. Тема эта, начатая еще в монастырских садах Средневековья, продолженная в ренессансных и барочных садах, перешла в пейзажные парки Царского, не чужда она была и «зеленым кабинетам» Голландского сада перед Екатерининским дворцом.

Тема уединения особенно важна для лицейских стихотворений Пушкина и не случайно связывается им с Царским Селом и его садами. Полусерьезно-полуиронически Пушкин называл себя «любовником муз уединенным», ассоциировал Лицей с монастырем, свою комнату с «кельей». Напомним хотя бы о его поэме «Монах» и послании «К Наталье», заканчивающемся словами «Знай, Наталья! — я... монах!». Тема уединения рисуется им в стихотворении «Городок (К\*\*\*)», «Дубравы, где в тиши свободы» и во многих других.



В. П. Лангер. Царскосельский парк. Большая «Руина». Литография. 1820 г.

В отличие от голландских садов регулярного типа пейзажные парки предназначались главным образом для прогулок. Дорожки специально прокладывались так, чтобы удлинять путь и открывать гуляющим все новые и новые виды, маня к продолжению прогулок.

Как мы уже писали выше, Н. А. Львов в своем проекте пейзажной («натуральной») части сада князя Безбородки в Москве разделил ее на три части: для прогулок утренних, полуденных и вечерних, отведя самый большой участок для прогулок вечерних.<sup>21</sup> Это позволяет в известной мере понять тематику стихотворения Пушкина «Сон». Напомню хотя бы такие строки этого стихотворения 1816 г.:

---

<sup>21</sup> См. выше, с. 264, примеч. 106.



В. П. Лангер. Большой каприз. Раскрашенная литография. 1820 г.

Друзья мои! возьмите посох свой,  
Идите в лес, бродите по долине,  
Крутых холмов устаньте на вершине,  
И в долгу ночь глубокий ваш будет сон.

Успокаивающее действие вечерних прогулок — общая тема многих стихотворений конца XVIII—начала XIX в.<sup>22</sup>

Нас не должно удивлять также, что, рисуя в своих стихах императорские парки, Пушкин упоминает и пасущихся в них домашних животных. Овцы и коровы были неизменным элементом пейзажности

---

<sup>22</sup> Вспомним стихотворение Джильберта Уайта «Вечерняя прогулка натуралиста летом», в котором воспевается успокаивающее действие вечернего пейзажа, отходящей ко сну природы.



А. Мартынов. Царскосельский парк. Вид на Большое озеро. Холст, масло, 1815 г.



парков. Не только домашние животные, но и дикие необходимы были для садов Рококо и Романтизма, ибо это соответствовало старой, но обыкновенной в Романтизме концепции рая как мирного сожительства всех животных: диких и ручных, хищных и травоядных.

П. Свинын говорит о царской ферме: «В горницах — во всех местах поставлены фарфоровые вазы и хрустальные чаши. Их ежедневно наполняют свежим молоком и отсылают по разным павильонам в сад для прогуливающихся, коим предлагается сверх того сыр, масло и белый хлеб. На левой руке находится скотный и прочий двор. Здесь серна и собака бегают вместе, кошка играет с молоденькими фазанами. Смелость и ручность всех находящихся здесь животных припоминает золотой век, когда человек не наводил еще собою ужаса».<sup>23</sup> О золотом веке напоминали еще разводившиеся в царскосельских озерах лебеди, канские утки и другие редкие птицы.

И. Яковкин рассказывает, что около шлюпочного сарая сделаны были в 70-х гг. XVIII в. «птичьи корпуса», «из птиц содержимы были разных пород и цветов павлины, журавли, цесарки, лебеди, гуси арзамасские, американские, канадские, гренландские и казарки, утки и куры различных стран и пород».<sup>24</sup>

Это последнее замечание — «различных стран и пород» очень важно, так как это также элемент садовой эстетики: по возможности разнообразить сад и делать его как бы уменьшенной моделью Вселенной.

В эпоху Романтизма, как уже говорилось, было принято наполнять сад различного рода личными воспоминаниями и памятниками. В памятных местах возлагались цветы, клались какие-либо сувениры, на ветки деревьев вешались венки, ленты, свирели и пр. Аналогичное украшение деревьев упоминается в стихотворении Пушкина «Другу стихотворцу»: «Зубчатый меч висел на ветви мрачной ивы» (1814).

Из скульптур и памятников Царского Пушкин откликается главным образом на исторические — памятники русским победам. Отчасти это объясняется тем, что Павел I увез из Царского большинство мифологических статуй, и сады Лицея вообще были ими сравнительно небогаты во времена Пушкина.<sup>25</sup> Памятники русским победам — это другая, очень

<sup>23</sup> Цит. по кн.: А. И. Успенский. Императорские дворцы, т. II, с. 526.

<sup>24</sup> И. Яковкин. История Села Царского, ч. 3, с. 155.

<sup>25</sup> Тематика скульптурного убранства царскосельских садов лишь угадывается по отдельным упоминаемым скульптурам, но в целом виде она до нас не дошла по причине того разгрома, которому подверг Царское не любивший его Павел I сразу по своем восшествии на престол. Действия Павла напоминали действия завоевателя. Чтобы дать представление о случившемся, приведу выдержки из «Краткой летописи о Селе Царском»:

«1797 года.

Ген. 2-го. Представлен его величеству подробный отчет по всем частям Царскосельского управления — 10-го дня. ... Повелено, по требованиям архитектора Бренна

важная сторона «sensibility» (чувствительности) Царского. Их, напротив, было в Царском немало.

Заслуживает внимания то обстоятельство, что памятники русским победам изображаются Пушкиным в «Воспоминаниях в Царском Селе» в оссиановском духе.

«Воспоминания» начинаются с картины столь характерной для Оссиана **ночи**:

---

и графа Шуазеля-Гуфье, отпускать из Царского дворца статуи, бюсты, колонны или другие каменные и бронзовые вещи, куда они потребны окажутся... Марта 9-го. Повелено по Царскосельской дороге от Петербурга все фонарные столбы вынуть и убрать... Июля 27-го. Деревни Тярюлева и Лишица приписаны из Царскосельского ведомства в Павловское... по высочайшему повелению отобраны и отвезены в Павловск и Гатчино разные птицы с птичьим двором, также и рыба карпы, сколько тогда наловить могли. Сентября 9-го. Находившаяся в Селе Царском артиллерия отослана с командою в Петербургский арсенал... Повелено распустить всех чиновников по вотчинному управлению за излишеством. Нояб. 4-го. Повелено со скотного двора весь рогатый скот продать... С дек. стоявший в Англинском саду дом его высочества Константина Павловича разобран, перевезен и поставлен в Павловске.

1798 года.

Ген. 22-го. Строившуюся из пудостского камня большую светлую галерею повелено разобрать и материалы предоставить выбору архитектора Бренна... В марте: по требованиям графа Шуазеля-Гуфье и архитектора Бренна отпускаемы были лучшие произведения бронзовые, каменные и проч. из Села Царского. Апр. 18-го. Отпущено в Гатчино 200 дерев в кадках с теми вместе множество в горшках. Июня 17-го Войсковой осенней дом повелено отдать в ведомство Павловска с ежегодной его штатной суммой... Сент. 1-го. Повелено недостроенные в Китайской деревеньке домики сломать и материалы отпустить к строению Михайловского замка.

1799 года.

Генв. 25-го. Взяты для Михайловского замка колоссальные бронзовые статуи Геркулеса и Флоры и много других мраморных... Контора донесла обер-гофмейстеру графу Тизенгаузену, что архитектором Бренна взято в разные времена из Царского Села различных превосходнейших искусственных произведений бронзовых и разных каменных пород по то время 526 штук, да притом все вазы и статуи с плогого спуска. Авг. 14-го. Отправлены в Гатчино из Села Царского большой трешкоут, меньших два и шесть яликов.

1800 года.

Марта 23-го. Повелено мраморный бюст государя Петра I отослать в С.-Петербургскую Академию художеств. Июня 20-го. Из хранившихся на материальном дворе раковин отослано в Петергоф два пуда, счетом 1320 разных раковин... Нояб. 2-го. Мраморную круглую беседку на Розовом Поле повелено разобрав перевезти в Петергоф для строившейся там мраморной колоннады...

1801 года.

Марта 5-го. Обои Лионской комнаты сняты и отосланы к обер-гофмаршалу А. Л. Нарышкину. 12-го дня. Кончина его императорского величества Павла I и вступление государя императора Александра I на всероссийский престол...» (Краткая летопись о Селе Царском. СПб., 1827, с. 65—72).

Навис покров угрюмой ночи  
На своде дремлющих небес...

И далее идут образы, типичные для Оссиана:

С холмов кремнистых водопады  
Стекают бисерной рекой.

Чесменский памятник

...окружен волнами,  
Над твердой, мшистою скалой

Кругом подножия, шумя, валы седые  
В блестящей пене улеглись.

О Кагульском обелиске говорится:

В тени густой угрюмых сосен  
Воздвигся памятник простой.

Сосны реально окружали когда-то Кагульский обелиск, но эпитет «угрюмые» подчеркивает их характерность для оссианического пейзажа.

Характерно также заканчиваются стихи «Воспоминания в Царском Селе». В. А. Жуковский назван в них «скальдом», и это не оставляет сомнений в том, что многочисленные оссианические образы и мотивы «Воспоминаний» употреблены вполне сознательно:

О скальд России вдохновенный,  
Воспевший ратных грозный строй,  
В кругу товарищей, с душой воспламененной,  
Греми на арфе золотой!  
Да снова стройный глас героям в честь прольется,  
И струны гордые посыпят огонь в сердца,  
И ратник молодой вскипит и содрогнется  
При звуках бранного певца.

Несмотря на наличие памятников русским победам, «садом пышности» Голландский сад перед Екатерининским дворцом никогда не был, но совмещение архитектурного стиля с пейзажным в «садах Лицея» происходило во времена Пушкина тем легче, что деревья в Голландском саду уже достаточно разрослись. Совмещение обоих стилей отнюдь не уменьшало силу воздействия «садов Лицея» на поэзию Пушкина, особенно в его лицейских стихах.

Особый характер эта «sensibility» имеет в описании родных Пушкину деревенских садов.

В сельских садах подчеркиваются Пушкиным тишина, отдых, философические размышления, чтение и прочее: мотивы, близкие царскосельским мотивам лицейских стихов, но значительно суженные.

В «Послании к Юдину» (1815) Пушкин так описывает свое селение Захарово:

Мне видится мое селенье,  
Мое Захарово; оно  
С заборами в реке волнистой,  
С мостом и рощею тенистой  
Зерцалом вод отражено.  
На холме домик мой; с балкона  
Могу сойти в веселый сад,  
Где вместе Флора и Помона  
Цветы с плодами мне дарят...

Чтение — одно из наслаждений сада:

Вот здесь под дубом наклоненным  
С Горацей и Лафонтеном  
В приятных погружен мечтах.

Сад ассоциируется с философскими размышлениями на общие темы.  
В том же «Послании к Юдину» Пушкин пишет:

Уж вижу в сумрачной дали  
Мой тесный домик, рощи темны,  
Калитку, садик, ближний пруд,  
И снова я, философ скромный,  
Укрылся в милый мне приют  
И, мир забыв и им забвенный,  
Покой души вкушаю вновь...

В стихотворении «Домовому» Пушкин пишет:

Люби мой малый сад, и берег сонных вод,  
И сей укромный огород  
С калиткой ветхою, с обрушенным забором!  
Люби зеленый скат холмов,  
Луга, измятые моей бродящей ленью,  
Прохладу лип и кленов шумный кров —  
Они знакомы вдохновенью.

Итак, изучая эволюцию видения Пушкиным природы в его лицейский период, необходимо принимать во внимание не только поэтические влияния (Грея, Томсона и пр.), но и те философско-эстетические концепции, которые лежали в основе садов и парков Царского Села, и появление новых для поэзии Пушкина мотивов, характерных для помещичьих садов.

Выход за пределы сада на лоно деревенской природы расширял кругозор Пушкина не только территориально, но и социально. Пример тому — стихотворение 1819 г. «Деревня». Оно делится на две части: в первой он воспеваает мирную природу, во второй возмущается отнюдь не мирным социальным неравенством и несправедливостью:

Но мысль ужасная здесь душу омрачает:  
Среди цветущих нив и гор

Друг человечества печально замечает  
Везде невежества убийственный позор.  
    Не видя слез, не внемля стона,  
На пагубу людей избранное судьбой,  
Здесь барство дикое, без чувства, без закона,  
Присвоило себе насильственной лозой  
И труд, и собственность, и время земледельца.  
Склонясь на чуждый плуг, покорствуя бичам,  
Здесь рабство тощее влачится по браздам  
    Неумолимого владельца.

Пушкин был нравственно воспитан «садами Лицея» и свойственным им ощущением свободы вольной природы. Между его ощущением Царскосельских садов и природы Михайловского не было принципиальных различий. Подобно тому как пейзажный, «естественный» сад был изобретением тех поэтов, которые проповедовали не только душевную, но и гражданскую свободу — Мильтона, Томсона, Попа, пейзажная лирика Пушкина так же точно была тесно связана с темой личной свободы и протестом против несвободы русского крестьянства. Люди и природа нерасторжимы особенно в деревенской природе. Именно поэтому «естественность» и чистота природы вызывали в Пушкине по контрасту чувство горечи от неправды человеческих отношений, а простор полей и свобода пейзажа — возмущение от отсутствия свободы в человеческом обществе.

И не случайно воспитанник «садов Лицея», появившись в 1819 г. в Михайловском, написал стихотворение «Деревня», где с такою резкостью противопоставил мирный шум дубрав и тишину полей «рабству тощему» русского крестьянства.

Царскосельские сады научили Пушкина сладости воспоминаний, связали поэзию Пушкина с постоянными реминисценциями прошлого и научили его ценить вольность.

Воспоминания рождала в нем не только пейзажная часть Екатерининского парка, но и Старый (Голландский) сад с его удивительной гармонией регулярности и свободы, начал, идущих от человека и от природы. В пейзажной части парка были по преимуществу героические памятники, памятники военной славы России, в Старом же саду — античные символические и аллегорические фигуры:

Все — мраморные циркули и лиры,  
Мечи и свитки в мраморных руках,  
На главах лавры, на плечах порфиры...

(«В начале жизни школу помню я»)

В 1829 г. Пушкин писал:

Воспоминаньями смущенный,  
Исполнен сладкою тоской  
Сады прекрасные, под сумрак ваш священный  
Вхожу с поникшею главой...

Царскосельский парк был парком воспоминаний и, как указывает И. Ф. Анненский в своем замечательном очерке «Пушкин и Царское Село»,<sup>26</sup> тема воспоминаний стала ведущей темой поэзии Пушкина: «... именно в Царском Селе, в этом парке „воспоминаний“, по преимуществу, в душе Пушкина должна была впервые развиться склонность к поэтической форме воспоминаний, а Пушкин и позже всегда особенно любил этот душевный настрой»,<sup>27</sup> вызываемый «сумраком священным» тенистых деревьев.

---

<sup>26</sup> *Иннокентий Анненский. Книги отражений.* Изд. подгот. Н. Т. Ашимбаева, И. И. Подольская, А. В. Федоров. М., 1979 (Серия «Литературные памятники»), с. 304—321.

<sup>27</sup> Там же, с. 309.

## «Темные аллеи» русских усадебных садов

«Темные аллеи» — назван рассказ И. Бунина, в свою очередь давший наименование целой его книге рассказов, опубликованной в Нью-Йорке в 1943 г. и отмеченной сильнейшим чувством тоски по России. Почему так дорого было Бунину это название, и почему «темные аллеи» ассоциировались у него с Россией?

В самом рассказе «темные аллеи» упоминаются, казалось бы, по случайному поводу. Встреченная проездом в избе стариком-военным его «старая любовь», пожилая женщина, напоминает ему о прошлом: «Ведь было время, Николай Алексеевич, когда я вас Николенькой звала, а вы меня — помните как? И все стихи мне изволили читать про всякие „темные аллеи“, — прибавила она с недоброй улыбкой».

«Недобрая улыбка» несомненно связана с содержанием стихов, где эти «темные аллеи» упоминаются. Стихи эти неприятны женщине, и она поэтому не случайно цитирует их с искажением, как бы выражая тем свое презрение к воспоминанию о них.

В стихотворении Н. П. Огарева «Обыкновенная история» слова эти читаются в таком контексте:

Была чудесная весна!  
Они на берегу сидели —  
Река была тиха, ясна,  
Вставало солнце, птички пели;  
Тянулся за рекою дол,  
Спокойно пышно зеленея,  
Вблизи шиповник алый цвел,  
Стояла темных лиц аллея.

Молодые, сидевшие на берегу, затем разлучаются:

Я в свете встретил их потом:  
Она была женой другого,  
Он был женат, и о былом  
В помине не было ни слова...

<sup>26</sup> *Инокентий Анненский. Книги отражений.* Изд. подгот. Н. Т. Ашимбаева, И. И. Подольская, А. В. Федоров. М., 1979 (Серия «Литературные памятники»), с. 304—321.

<sup>27</sup> Там же, с. 309.

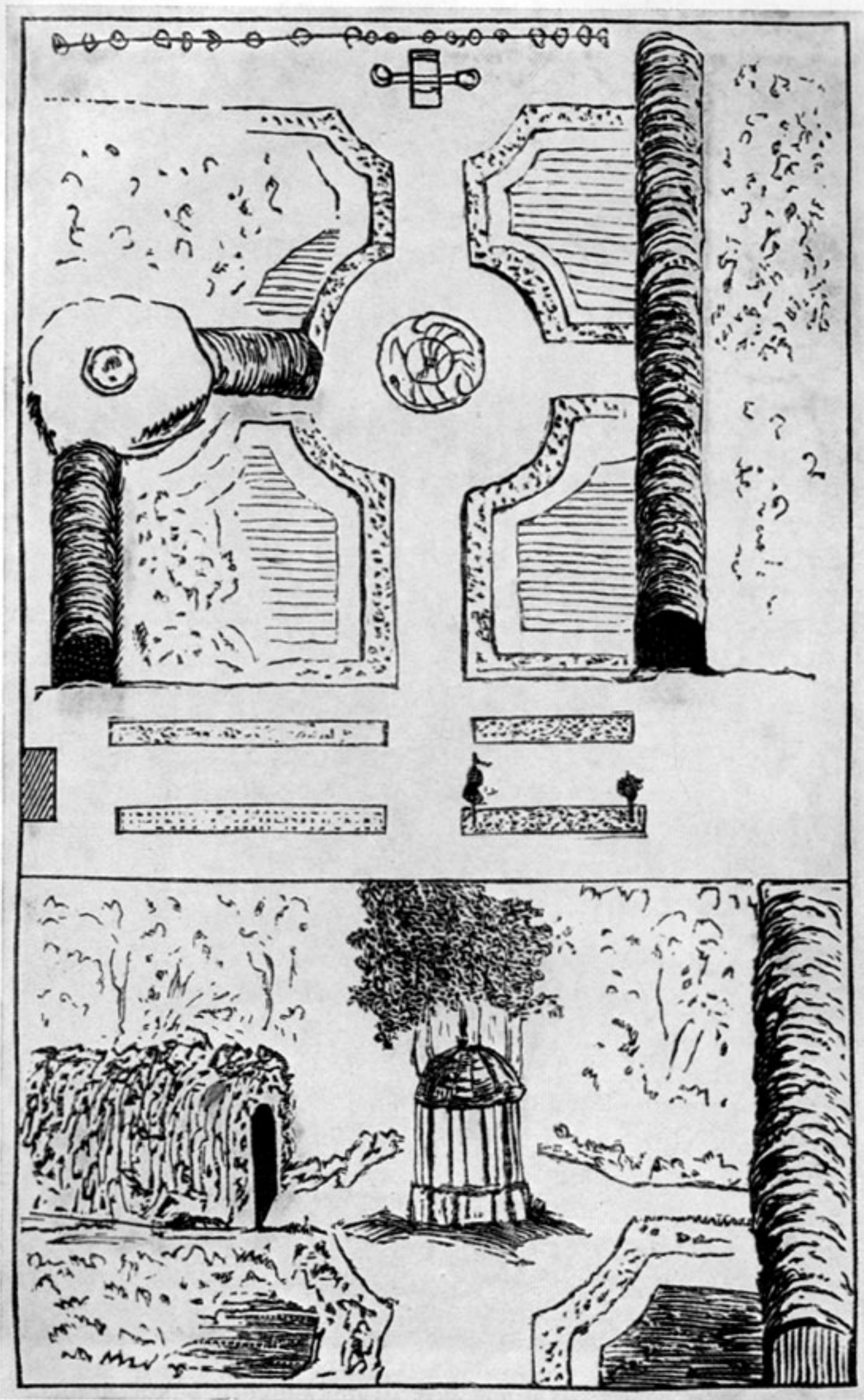


Рисунок А. Т. Болотова, изображающий русский усадебный парк в его части близкой к дому.





«Аллея Керн» в селе Михайловском Пушкинского заповедника. Современный вид.

Заметим уже сразу (в дальнейшем мы к этому вернемся), что об общественном неравенстве двух впоследствии разлучившихся любовников в стихотворении Огарева нет ни слова: рассказывается «обыкновенная повесть» — обыкновенность ее в том, что в молодости два любящих друг друга человека в зрелые годы разлучаются и становятся друг другу чужими.

Но почему все-таки «темные аллеи» стали у Бунина названием всей книги его рассказов, где он пишет о России?

Тесно обсаженные липами сравнительно узкие аллеи были одной из самых характерных черт русских садов, особенно усадебных, и составляли их красоту. Нигде в Европе липы не сажались «стеной» так, как они сажались в России, и эти «тесные» аллеи лип стали для Бунина в известном смысле символичны.

Здесь необходимо сказать несколько слов о происхождении русского усадебного парка.

А. Т. Болотов наглядно показывает в «Жизни и приключениях Андрея Болотова, описанных самим им для своих потомков» выработку русского стиля паркового искусства. Новые усадебные сады он называет англо-русскими или русско-английскими. На самом же деле происхождение их было в России не столько английское, сколько немецкое. Они создавались под влиянием сочинений о садах К. Гиршфельда, частично переведившихся самим А. Т. Болотовым в его «Экономическом магазине». Характерные особенности русских усадебных садов определились в конце XVIII и начале XIX в. и заключались они в следующем. Вблизи дома владельца располагался цветник. Цветник с его обычно архитектурным построением связывал архитектуру дома с пейзажной частью парка. Обязательным было выращивать в цветнике наряду с яркими цветами — душистые. Цветник мог представлять собой остатки регулярного сада. На русские помещичьи сады из регулярных стилей садоводства особенно повлияли голландское Барокко (с середины XVII в. и до середины первой половины XVIII в.) и Рококо с его полупейзажной буколичностью. Французский Классицизм не прижился ни в царских парках, ни тем более в садах среднего дворянства. Помпезный французский Классицизм требовал слишком больших пространств перед дворцом и служил не столько для отдыха, сколько для пышных приемов.

Деревья в России перестали стричь очень рано, и если в конце XVIII и начале XIX в. еще стригли кусты, то только вблизи дома.

Если сад и парк разбивались в конце XVIII и начале XIX в. в эпоху Романтизма, то вблизи дома кое-какие намеки на регулярность сохранились: нельзя было непосредственно переходить от архитектуры к свободной природе. Мало этого, прямые и узкие аллеи углублялись от дома на значительное расстояние и составляли обычно его самую характерную особенность: прямые, но не стриженные и с такой тесной посадкой лип, к какой обычно в Западной Европе не прибегали. Делалось это

в русских усадебных парках, чтобы дать спокойный приют птицам. Ястреб не мог камнем упасть на певчую птицу, спрятавшуюся от него среди тесных рядов лип. Аллеи лип бывали действительно темные и прохладные. Кроме аллеи устраивались и «зеленые гостиные»: липы тесными рядами садились вокруг площадки, где можно было поставить стол и скамейки-«сиделки», исключение делалось только для широких подъездных дорог, которые обсаживались не только липами, но и дубами (Петр I советовал даже на дорогах к дому чередовать липы и дубы: дубы должны были расти вширь, т. е. высаживаться на большом расстоянии друг от друга, а липы тянуться вверх). Но на подъездные дороги к усадьбе и не ходили слушать птиц...

Между аллеями темных лип — со стеной стоявшими темными стволами, дававшими густую темную тень, — бывал и подлесок, где укрывались соловьи. Подлесок никогда не вырубался сразу, как говорил мне замечательный знаток русских усадеб, хранитель тургеневского Спасского-Лутовинова, Борис Викторович Богданов. Подлесок вырубался в одном месте и оставлялся в другом — пока не подрастет эта птичья защита. В Спасском-Лутовинове среди тенистых деревьев росли незабудки и ананасная земляника.

Побывавший во всех знаменитых парках Европы И. С. Тургенев писал в письме к П. В. Анненкову от 14 (26) июня 1872 г.: «Я ничего не знаю прелестнее наших орловских старых садов — и нигде на свете нет такого запаха и такой зелено-золотой серости...».<sup>28</sup>

В письме к Г. Флоберу от 14 (26) июня 1872 г. И. С. Тургенев писал об аллеях сада в Спасском-Лутовинове: «Я думаю, что действительно путешествие в Россию вдвоем со мной было бы для Вас полезно; в аллеях старого деревенского сада, полного сельских благоуханий, земляники, пения птиц, дремотных солнечного света и теней; а кругом-то — двести десятин волнуемой ржи, — превосходно! Невольно замираешь в каком-то неподвижном состоянии, торжественном, бесконечном и тупом, в котором соединяется в одно и то же время и жизнь, и животность, и бог. Выходишь оттуда как после не знаю какой мощно укрепляющей ванны, и снова вступаешь в колею, в обычную житейскую колею».<sup>29</sup>

Для орловчанина И. А. Бунина, любившего усадебные сады, «темных лип аллея» (так правильно у Н. П. Огарева) была своего рода символом ушедшей России. Но вот что он сделал с сюжетом стихотворения Н. П. Огарева «Обыкновенная повесть». Любовь молодых он усилил трагизмом их различного положения в обществе. При всей своей любви к старым усадебным паркам — особенно орловским — он понимал, что

<sup>28</sup> И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма, т. IX. М.—Л., 1965, с. 283.

<sup>29</sup> Там же, с. 289.

жизнь в этих красивых местах была далеко не блаженной. Старую, ушедшую Россию он не только любил, но и умел осудить...

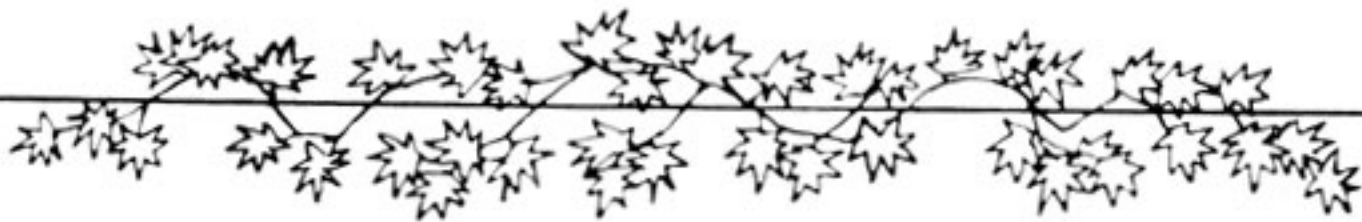
Самый рассказ о разлученных он не сделал ни сентиментальным, ни мелодраматичным. Кучер, оборачиваясь на козлах к старому генералу, когда коляска покидала дом, где жила его возлюбленная, говорит ему: «Баба — ума палата. И все, говорят, богатеет. Деньги в рост дает».

В заключение следует сказать: «темные аллеи» уже для юного Пушкина были символом любви. В «Послании к Юдину» Пушкин вспоминает «милую Сушкову»:

То на конце аллеи темной  
Вечерней, тихою порой,  
Одну, в задумчивости томной,  
Тебя я вижу пред собой.

Без темных аллей не обходился ни один русский усадебный парк. Одна из самых знаменитых «темных аллей» России — «аллея Керн» в Михайловском.

Существует пагубный предрассудок, что для продления жизни аллей с тесной посадкой надо их разрезать. Старые аллеи гибнут от изменения условий жизни: от слишком большой доступности старых деревьев свету и воздуху, что заставляет их больше всасывать влаги из почвы, а это уже часто не под силу их старым стволам. Погибшие деревья надо заменить молодыми, которые довольно быстро догоняют взрослые столетние липы и начинают беречь их старость.



## ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

### Некоторые итоги



История садово-паркового искусства теснейшим образом связана с другими искусствами — прежде всего с поэзией и пейзажной живописью. Иногда «садовые идеи» появляются впервые за пределами садоводства: в поэзии и живописи, но также в философии, физике и даже в политике (связь садов с политическими идеями, как мы уже отмечали, особенно очевидна в Англии в XVII и начале XVIII в.). С другой стороны, существенную важность представляет то, как «читает» сад тот или иной поэт, что видит

поэт в саду. Поэтому чисто формальное деление стилей в садоводстве в отрыве от общего развития культуры на «регулярные» и «нерегулярные», или «пейзажные», не выдерживает никакой критики. В садовом искусстве мы должны в основном различать те же стили, что и в общем развитии искусств, — стили, связанные с господствующими идеями и «господствующей семантикой» эпохи. В пределах этих господствующих эстетических идей сады то выдвигаются на первый план, то отступают на второй. Тем не менее сады чутко реагируют на все изменения вкусов и настроений общества и сами их в известной степени организуют — особенно в XVI, XVII, XVIII и начале XIX в., т. е. в периоды господства Ренессанса, Барокко (включая Рококо) и Романтизма (включая период, предшествующий Романтизму и связанный с Рококо и Сентиментализмом).

В развитии садово-паркового искусства можно отметить следующие особенности, проходящие через всю «видимую» часть его истории.

1. Смена стилей в русском садово-парковом искусстве подготавливается очень рано и совершается относительно медленно. Петровская эпоха вносит только частичные изменения и дополнения к садовому искусству допетровского времени. Дальнейшие переходы в XVIII в. не связаны с уничтожением старого, а только с частичными изменениями и расширениями. Голландский сад перед садовым фасадом Екатерининского дворца сохраняет свой характер до переустройств середины XX в. Романтические парки окружают и расширяют территорию Царскосельских садов. Барочные сады продолжают сохранять свое значение плавного перехода от архитектуры дворцов к «безархитектурности» окружающей местности.

2. Одно из изменений в садах начиная от Средневековья «территориально». Первые монастырские сады устраиваются внутри дворового пространства. В эпоху Ренессанса сады служили внешним продолжением интерьеров дома хозяина. В эпоху Барокко они раздвинулись вширь и окружили собой «собственные садики». Парадность садов французского Классицизма потребовала еще больших пространств. В эпоху Предромантизма и Романтизма сады перестали ограждаться от окружающей сельской местности, и наступило стремление к слиянию сада с окружающими его лесом и полями. Сады стали парками.

3. Если в Средние века до Ренессанса сад символизировал собой райскую вечность и неизменяемость, то в эпоху Ренессанса сад представлял собой просто неизменяемое начало красоты. Оно и могло существовать по преимуществу в условиях вечнозеленой растительности. Стриженные кусты и деревья имели смысл только при существовании круглогодичной зелени и вечнозеленых газонов. В Барокко произошел некоторый сдвиг в сторону изменений. На «зеленые апартаменты» более решительно надвинулись дикие рощи, окружающие ландшафты и отдаленные горы (в Италии), меняющиеся в окраске по временам года. Все учащающееся применение фонтанов, водопадов, ручьев и прудов опять-таки вносило элемент движения, пока еще сдержанного, как бы застывшего в своей силе и борении.

Решительный сдвиг в сторону движения наступает в садах Романтизма. Неподвижная точка зрения на окружающий зрителя сад сменяется меняющимся обозрением с серпантинных дорожек, прогулочными эффектами, стремлением к неожиданным видам, к подчеркнутым изменениям по сезонам года, времени дня и изменениям в зависимости от погоды, ветра. Ветер колышет нестриженные ветви, рябит и волнует поверхность вод, дробит отражение берегов, отражается звучанием в эоловых арфах, развеивает флаги и паруса потешных судов. Романтический парк полон движения.

Но в романтическом парке есть еще одна особенность, которая выделяет его среди садов и парков предшествующих стилей. Если прежние сады были построены из объектов, красота форм которых была главным,

то теперь главным оказывалось пространство между объектами: поляны между боскетами, пространства, открывавшиеся между берегами рек и озер, аллеи и дорожки, открывающиеся для глаз долины; атмосфера, воздух, незаполненные пространства. Деревья и кусты стали как бы рамами, обрамлениями, «берегами» для открывающихся глазам гуляющего человека просторов. Исчезли изгороди, парк стал незаметно переходить в окружающую местность.

4. При таком «территориальном» росте садов и их кинетическом развитии сохранилось значение садов «архитектурных», как ближайших к дворцу, вокруг которого они создавались. «Архитектурные» сады продолжали воздвигаться и при Павле I, и в дворянских усадьбах XIX в.

5. Во все эпохи начиная от Средневековья и кончая концом садово-паркового искусства как искусства сохранялось значение принципа «variety», по-разному, однако, «наполнявшегося». Принцип «variety» (разнообразия) был связан с представлениями о саде сперва как о рае, в котором Бог насадил «все деревья», а потом как о микромире. В Средние века микромир этот представлялся как Эдем — земной рай. В эпоху Ренессанса — как микромир античной культуры, античной мифологии, с богами и героями, «управлявшими» Вселенной. В эпоху Барокко сад был микромиром научных представлений о Вселенной, подаваемых посетителю с известной долей иронии. В Рококо ирония, шутка, увеселение и «утехи» стали занимать в садах все большее место. В большей мере, чем в эпоху Ренессанса, в садах Барокко и Рококо заняли место олицетворения, символы и эмблемы, наставительные басенные сюжеты и т. д. Короткий период пышного французского Классицизма расширил садовую семантику специфической придворной тематикой, — тематикой, связанной с просвещенным абсолютизмом. Романтизм и Предромантизм широко ввели в садово-парковое искусство историю, личные чувства и переживания, семантику эмоционально-ассоциативного порядка.

6. Предромантизм и Романтизм теснее всего связали садово-парковое искусство и с искусством слова, и с искусством живописи. Не случайно провозвестниками Предромантизма и Романтизма стали поэты. Поэты не только создавали программы парков, но и непосредственно планировали сады и парки (Александр Поп, Н. А. Львов, В. Гете и др.).

7. Слово, высеченное на камне или отлитое в бронзе, заняло центральное место в романтических садах. Надписи стали делаться на памятниках, на воротах (мемориальных и утилитарных), на обращенных к саду фронтонах домов и т. д. Слово сошло в сад, а сады заняли первенствующее место в романтической поэзии.

8. В истории садово-паркового искусства мы ясно видим, как расширялся кругозор посетителя сада и как посетитель все больше и больше получал возможностей и стимулов для движения в саду.

В средневековом саду посетитель был затворником монастырского двора, в эпоху Ренессанса он переходил из одного «кабинета» в другой,

мог обозревать сад, стоя на верхней террасе, но в основном оставался малоподвижен. В короткий и ограниченный период Классицизма перед посетителем сада открылись перспективы на дворец и от дворца. Французский Классицизм уже не знал внутренних оград, а в эпоху Романтизма сад превратился в парк, он перестал огораживаться, стал более доступен, почти утратил четкие границы с окружающей местностью, явился обширной ареной ничем не ограниченных прогулок. Если раньше сад был микромиром, его своеобразным конспектом, то теперь он стал частью мира, его идеальным центром.

9. Изменилась и издавна присущая садам «эрмитажность». Эрмитаж из уединенного места вне сада постепенно перешел в сад, получил различные назначения, «секуляризируясь» по своей семантике, а затем в эпоху Романтизма растворился в парке, ибо весь парк стал по своей сути большим эрмитажем. Эрмитаж заменялся «парнасом»; помещение, отгороженное от всего мира, прятавшееся в диком лесу, стало местом в саду, откуда открывался вид на весь мир.

10. Сад медленно изменял свое назначение, а вместе с изменением назначения являлись в саду и новые «значения» — значения по преимуществу эмоционального порядка.



## Несколько мыслей о реставрациях садов и парков

Итак, что такое сад и парк? Часть архитектурного искусства? «Зеленое строительство»?

Сад — это прежде всего своеобразная форма синтеза различных искусств, — синтеза, теснейшим образом связанного с существующими великими стилями и развивающегося параллельно с развитием философии, литературы (особенно поэзии), эстетическими формами быта (по преимуществу привилегированных слоев общества, но не только их, поскольку и сами поэты и садоводы не всегда принадлежали к господствующему классу), с живописью, архитектурой, музыкой. Эстетическое восприятие сада все время корректируется тем, что в ту или иную эпоху считается красивым, экзотичным (многие растения и цветы, считавшиеся дорогими и экзотичными, давно перестали быть таковыми). Восприятие сада в современных условиях требует таких же, как в свое время, если не больших, познаний в области истории искусств и истории быта, истории поэтической, знания поэзии и т. д., и т. п.

Сотни садовников, тысячи привозимых певчих птиц для вольеров, звери изо всех частей света, плодовые и ягодные посадки, дорогие цветы, дорожки, посыпанные цветными песками, пруды с декоративными кораблями, садовая музыка, сочиняемая величайшими композиторами, ароматные травы и цветы в сочетании со специальными для садовых приемов костюмами, оранжереи для наиболее дорогих растений, фейерверки и

маскарады, шумящие каскады и фонтаны, искусственно устроенное эхо, садовые библиотеки в эрмитажах, гротах и книги, так просто положенные в местах уединения, нечаянные встречи со спрятанными в гротах или боскетах от постороннего взгляда произведениями искусства, продуманная идейная система статуй и фонтанов, неожиданно или ожидаемо открывающиеся виды на окрестности, помещения дворцов и домов, гармонирующие с окружающими видами, и т. д., и т. д.: вот что такое сады прошлого, которые мы рассматриваем как произведения не только искусства, но культуры в целом.

Существующее у реставраторов садово-паркового искусства представление о том, что сады можно и должно реставрировать на «оптимальный момент их существования», ограничиваясь их архитектурной внешностью,<sup>1</sup> в корне неправильно. Против такого решения вопроса можно выставить следующие шесть главных аргументов.

1. Установить «оптимальный момент» в развитии сада невозможно, так как сады сажались с расчетом «на вырост». Сажавшие сады предусматривали несколько периодов их будущего развития. В своих посадках они исходили, как ясно видно из различных документов (а они имеются уже от петровского времени), из расчета — в каком возрасте приживется дерево. Петр постоянно приказывал перевозить и сажать взрослые, большие деревья с возможно большим комом земли. Он пытался приблизить возраст пересаживаемого дерева к среднему. Кроме того, Петр многократно приказывал при посадке новых садов сохранять старые деревья и дикие рощицы (даже в Летнем саду в Петербурге).

2. Вырастая, сад проходит не только через различные возрастные границы своих посадок, но и через различные изменения стилей, каждый из которых органично сливается с предшествующим и с течением времени все больше и больше приобретает местные и национальные черты. Так было, например, с Голландским (или Старым) садом против Екатерининского дворца. Сад в стиле голландского Барокко, ближайший к дворцу или дому, обрастает садом и парком в стиле Романтизма, и с течением времени вместе они составляют типичный русский усадебный парк с преобразованной регулярной частью вблизи и более свободной, пейзажной в отдаленных частях. Восстановить барочный центр вблизи дома — значит, нарушить связь этой центральной части сада с остальными частями романтического русского сада.

---

<sup>1</sup> Реставрация садов и парков часто подчиняется только их архитектурным свойствам, без учета всех остальных. Так, М. П. Коржев в статье «Павловский парк» прямо пишет: «Изучение Павловского парка, как архитектурного памятника, раскроет его художественные качества и позволит принять рациональные решения в дальнейшей судьбе этого мирового памятника» (М. П. Коржев. Павловский парк. — В кн.: Проблемы садово-парковой архитектуры. Сборник статей. М., 1936, с. 193).

3. С ростом и старением деревьев в саду менялся и характер садовых построек. Вместо барочных строений, гармонирующих с регулярностью первоначального сада, выросли садовые строения в стиле Классицизма с романтической тематикой (храмы Дружбы, мелахолические памятники, интимные ванны, галереи, с верхней части которых открывались виды на верхушки парка и прилежащие озера, и пр.). Закрытые деревьями нижние этажи этих построек оставались без окон или создавались с мало украшенными плоскостями стен, иногда рустованных, обложенных туфом — под гроты и эрмитажи. Обнажить все эти постройки от старых полузаслоняющих их деревьев — значит, разрушить все эстетические расчеты их строителей.

4. Применительно к историческим паркам, известным их владельцами, устроителями, посетителями и отражениями в поэзии и литературе, следует принимать во внимание и ценность всех существующих в них мемориальных наслоений. В отношении парков г. Пушкина первостепенное значение имеют пушкинские мемории, и «оптимальным временем» существования всех парков города, названного в честь Пушкина, всегда признавалось время Пушкина. Но можно ли ограничиваться или замыкаться в пушкинских парках временем Пушкина? Царское Село, Пушкин — это «город муз», город муз многих русских поэтов: здесь и Ломоносов, и Державин, и Карамзин, и Батюшков, и Жуковский, и Тютчев, и Анненский, и Ахматова. Все двухсотлетние наслоения поэзии должны быть сохранены. Задача реставратора состоит не в том, чтобы «вернуть» сад какому-то поэту, архитектору, садоводу или владельцу, а по возможности сохранить находящиеся в нем ценности всех эпох. Реставратор не возвращает реставрируемое произведение к определенному моменту его жизни, что практически невозможно, а продлевает жизнь его в культурном аспекте.

5. Кроме того: сад и парк теснейшим образом связаны с окружающей архитектурной и природной средой. Возьмем хотя бы Летний сад в Ленинграде. Сохранение в нем сплошной ровной стены высоких деревьев не имело смысла в XVIII в., когда еще не существовало окружающей городской застройки и высокой решетки со стороны Невы. Но в современном городе Летний сад играет роль «четвертой стены» Марсова поля, и высота его деревьев приблизительно равна высоте домов с двух сторон и Михайловского сада (что естественно) с третьей. Со стороны Невы Летний сад «держит» ровный ряд набережных, и высота его прославленной решетки служит как бы «вазой», архитектурным основанием, из-за которого деревья выступают на одну треть своей высоты и тем эстетически оправдывают существование решетки с мотивами ваз и цветов.

6. Наконец, — и это, пожалуй, самое важное, — сад и парк теснейшим образом связаны не только с бытовой жизнью, протекающей в них, но со всем строем создавшего их общества. Дело не только в изменяющемся

назначении сада и парка, но и в том, что многие из сторон садово-паркового искусства прошлого имели смысл только при крепостном строе, в окружении особого дворцового быта, при наличии богатых владельцев, огромного штата садовников, рабочих, слуг, и т. д.,<sup>2</sup> — при определенном общественном укладе, в быту императоров и при использовании сада сравнительно небольшой императорской или помещичьей семьей.

Можно с уверенностью сказать, что восстановить в первоначальном виде сады XVI—XVIII вв. так же невозможно, как и музеефицировать многие социальные институты, с потребностями и вкусами которых они были связаны.

Невозможно заняться восстановлением оранжерей, в которых росли тысячи редких пород растений, как невозможно было бы и бессмысленно содержать при садах королей и их двор, владельцев замков и их нарядных посетителей.<sup>3</sup>

Поэтому задача реставрации в садах не может сводиться к восстановлению садов периода их «расцвета». Было бы наивно предлагать тратить огромные деньги и ограничивать число посетителей садов немногим числом, которое позволяло бы пользоваться узкими дорожками, огибными аллеями, беседками, эрмитажами, гротами, разрешать срывать плоды и рвать цветы, мять на дорожках душистую траву и т. п., как это было обязательным для садового быта периода «просвещенного абсолютизма» или господства знати.

Следовательно, задача садоводов должна заключаться сейчас в продлении жизни тех остатков садово-паркового устройства, которые возможно поддержать.

Реставраторы садов так или иначе вынуждены идти на компромиссы, сохраняя их в новых условиях, с новыми средствами и для новых общественных целей.

Естественно, что главную роль в этом сохранении садов должна играть документальность. В садах должны оставаться все «документальные памятники» (старые деревья, садовые павильоны, дорожки, пруды, фонтаны и пр.), которые свидетельствовали бы не только о «периодах расцвета», но и о всей культурно-значимой истории сада. Эпохи сада не могут быть реально показаны посетителю, но они могут быть им самим представлены себе. Поэтому очень важно иметь при садах в специальных павильонах музейного назначения экспозиции, в которых были бы собраны материалы по истории сада: гравюры, картины, археологически

---

<sup>2</sup> В Царском Селе для ухода и садовых работ в середине XVIII в. содержалось несколько сот человек (см. главу «Новый штат содержания Села Царского, коррусель, жёдепом, содержание садов» в кн.: *И. Яковкин. История Села Царского*, ч. 3. СПб., 1831, с. 58—65).

<sup>3</sup> В Петергофе, как мы уже указывали, для приемов в садах придворным полагались даже определенные, темно-зеленые с серебром «петергофские платья», чтобы гармонировать с зеленью парка и серебряной белизной фонтанов.

обнаруженные материалы, костюмы различных эпох, планы, чертежи, проекты и т. д., и т. п.

Следует подумать и о том, что в садах мраморные статуи в современных условиях портятся. Ценнейшие статуи XVII—XVIII вв. Летнего сада в Ленинграде должны быть постепенно заменены мраморными копиями, сами же подлинники следует сохранять в музее Летнего сада, который вполне может быть создан в самом саду — допустим, в Кофейном домике. Садовые музеи — вот самый действенный и самый интеллигентный способ сохранить память о былой красоте ценнейших наших садов и парков.<sup>4</sup>

Вместо реставрации следует предпочитать в наших садах консервацию всего документально ценного, лечить деревья и подсаживать к ним молодые из специальных питомников. Следует, как мне кажется, помнить, что деревья, особенно молодые, «сами себя лечат». Развитие дупл в липах — естественный процесс, наступающий у лип в довольно раннем возрасте — примерно около пятидесяти лет. Мнимая угроза для гуляющих от старых деревьев явно придумана для оправдания вырубок в садах и парках. Напомню, что старые деревья падают главным образом во время непогоды, когда гуляющих почти не бывает. Термины «деревья угрозы» или «деревья потенциальной угрозы» (употребляющийся этот термин помимо всего прочего тавтологичен — угроза сама по себе «потенциальна») явно несостоятельны. Так можно было бы с большим основанием объявлять предметами «угрозы» карнизы домов, балконы, фонарные столбы и т. д. — тем более, что несчастных случаев от них гораздо больше. Что же касается до «критического» возраста деревьев, то вот справка из «Курса дендрологии» С. С. Пятницкого: «Наблюдались экземпляры дуба, у которых, путем подсчета годичных колец, был установлен возраст около 1000—1500 лет. Липа доживает до 700—800 лет, образуя ствол с диаметром до 4—5 метров, бук — до 500—600 лет. Из хвойных наиболее долговечен тисс, доживающий до 2000—3000 лет. Сосна доживает до 400—600 лет, ель — до 300—400 лет и т. д.»<sup>5</sup> Отмечу также, что маслина на Адриатике в районе Будвы имеет в отдельных случаях возраст до 2000 лет. Красота старых деревьев при этом ни с чем не сравнима. Об этом свидетельствуют и собираемые в Пушкинском заповеднике его директором С. С. Гейченко фотографии деревьев, живущих в Михайловских рощах с пушкинских времен.

---

<sup>4</sup> Подробнее см.: *Д. С. Лихачев. Заметки о реставрации мемориальных садов и парков.* — В кн.: Восстановление памятников культуры. Под ред. Д. С. Лихачева. М., 1981, с. 95—120.

<sup>5</sup> *С. С. Пятницкий. Курс дендрологии.* Харьков, 1960, с. 57.