

ВВЕДЕНИЕ

В настоящее время садово-парковое искусство изучается в нашей стране по преимуществу историками архитектуры. Семантика садово-парковых произведений обычно не рассматривается¹. 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»². 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»³.

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

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

³ 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 пейзажам⁴.

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.⁵

В 1975 г. вышла книга Марии Эустахович «Поэт в саду»⁶. В Англии в конце 1970-х гг. появилась книга о творчестве Александра Попа в соотношении с различными искусствами⁷, 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 Шекспира⁸ 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 со-

⁴ Там же. С. 82. В. А. Артамонов даже прямо пишет в книге «Архитектурная композиция садов и парков» (М., 1980): «Общепризнано, что основными видами пространственного построения парка являются регулярное и пейзажное. С первым из них связано понятие о геометрическом, формальном стиле (здесь и выше выделено мною. — Д.Т.) планировки, а второе — о живописном, свободном» (с. 177 и след.).

⁵ П. А. Косаревский. Искусство паркового пейзажа. М., 1977. С. 4. Более широко рассматривается садово-парковое искусство в книге А. П. Вергунова и В. А. Горохова «Русские сады и парки» (М., 1988).

⁶ Maria Eustachiewicz. Poeta u ogrodzie // Pamiętnik Literacki. Wrocław, 1975. Rocznik LXVI, Zesz. 3.

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

⁸ 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).

держательной, но содержательность которой требует своего совсем особого определения и изучения. Садовое искусство не обладает большим выбором форм. Мотивы садового 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, их «психологическое содержание». Первое может быть рассказано, второе только охарактеризовано. Статуя Меланхолии может быть «рассказана», но меланхолическое настроение, создаваемое в романтическом парке, — только охарактеризовано.

«Обратная связь» с эпохой в садах и парках необычайно велика. Сад — это попытка создания идеального мира взаимоотношений человека с природой. Поэтому сад представляется как в христианском мире, так и в мусульманском раем на земле, Эдемом.

Искусство всегда есть попытка создания человеком некоего счастливого окружения. Но если в других искусствах это окружение только частично, то в садово-парковом оно действительно окружает. Это превращение мира в некий интерьер. Поэтому в садовом искусстве материалом служат не только деревья, кусты и сады, но и все другие искусства и частично природа за пределами сада, например, небо, видимое то в больших, то в малых размерах через деревья и над деревьями. Сад всегда выражает некоторую философию, эстетические представления о мире, отношение человека к природе; это микромир в его идеальном выражении. «Каков садовод, таков и сад», — это изречение Тома Фуллера относится к 1732 г.⁹

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, способ-

⁹ См.: J. Dixon Hunt, P. Willis. The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620—1820. London, 1975. P. 2.

ные 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, как правило, не стремятся «прочитать» сады как иконологические произведения и восстанавливают их как формальные наборы различных элементов «зеленой архитектуры». Мы это видели выше.

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 подробно 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 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 упрощительном 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»¹⁰.

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 Петербурге 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 аллегии, символы определенных понятий, событий, лю-

¹⁰ А. Глумов. Н. А. Львов. М., 1980. С. 37. «Александрова дача» строилась Львовым в начале 1780-х гг.

дей, 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, символизовавший собой жертвенную жизнь Христа, либо сажался куст роз, символизовавший 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...¹¹

Представление о саде и парке как о книге вновь проявилось уже в наше время в поэзии Б. Л. Пастернака. В стихотворении «Липовая аллея» (из цикла «Когда разгуляется», 1956—1959 гг.) есть такие строки о парке в период цветения лип:

Он (запах цветущих лип. — Д. Л.) составляет в эти миги,
 Когда он за сердце берет,

¹¹ Перевод «Садов» Делилля 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 Делилля. Перевел Александр Воейков. СПб., 1816. С. 25. Ниже все ссылки на страницы этого издания даются в тексте в скобках. Последнее издание вышло в серии «Литературные памятники»: Жак Делиль. Сады // Изд. подгот. Н. А. Жирмунская, Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман, Н. Я. Шафаренко. Л., 1987.

Предмет и содержание книги,
А парк и клумбы — переплет.

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 садоводства¹². 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 (ныне переименованной в Гоголево), зарисовывал садовые постройки в записной книжке и описывал сады в своих произведениях¹³.

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:

¹² Дж. Аддисон, как и Стиль, высмеивал регулярные сады и способствовал развитию пейзажных садов (об этом ниже).

¹³ Об этом см.: А. П. Белецкий. Исследование и восстановление усадьбы Н. В. Гоголя в Полтавщине // Памятники культуры. Новые открытия, 1983. Описание сада Манилова у Гоголя — явная пародия на подражания официальным паркам.

Пан любит жить в лесу, не требуя чертога.
 Почто сей Нил, вотще венчанный осокóй,
 На суше с урною разбитой и пустой?
 Почто встречаются Тритоны и Наяды
 В безводном месте, где стоять должны Дриады?
 (с. 138)

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» 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 стилей¹⁴. Огромный интерес представляет книга Зигмар Герндт «Идеализированная природа»¹⁵, рассматривающая садово-парковые стили как культурно-исторические феномены. Садово-парковое искусство изучается в этой книге с точки зрения эстетических идей, выраженных в литературе, и ограничено временем второй половины XVIII и начала XIX в.

На самом деле садово-парковое искусство остро откликается на все те изменения в эстетических представлениях, которые охватывают

¹⁴ 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.

¹⁵ *Sigmar Gerndt*. Idealisierte Natur. Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und früher 19. Jahrhunderts in Deutschland. Stuttgart, 1981.

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.¹⁶

* * *

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.

Постепенное изменение характера сада, его «старение» и переход в новый «нерегулярный» стиль отмечено Н. М. Карамзиным в его «Письмах русского путешественника», отмечена и попытка насильственно вернуть парку регулярность. Вот что он пишет о «Версалии»: «В 1775 году Версальский сад претерпел страшное опустошение: безжалостная секира подрубила все густыя, высокия деревья, для того (го-

¹⁶ Edward Hyams. Capability Brown and Humphry Repton. London, 1971. P. 3

ворят), что они начинали стареться и походили не на лесочки, а на лес. Стихотворец в таких случаях не принимает никаких извинений, и Делиль в гармонических стихах изъясняет свое негодование:

O Versaille, ô regrets, ô bosquets ravissans,
Chefd'oeuvre d'un grand Roi, de Lenôtre et du temps!
La hache est à vos pieds, et votre heure est venue! *

Исчезли, — продолжает он, — исчезли ветвистые старцы, которых величественные главы осеняли священную главу Царя великого! Увы! где прекрасные рощи, в которых веселились Грации?.. Амур! Амур! где прелестные сени, в которых нежно томилась гордая Монтеспан, и где милая, чувствительная Лавальер не нарочно открыла тайну своего сердца щастливому любовнику? Все исчезло, и пернатые Орфеи, устрешенные стуком разрушения, с горестью летят из мирной обители, где столько лет в присутствии Царей пели они любовь свою! Боги, которыми ваятельное художество населило сии тенистые храмы; боги, вдруг лишенные зеленого покрова, тоскуют, и сама Венера в первый раз устыдилась наготы своей!.. Растите, осеняйтесь, юные деревья; возвратите нам птичек!..

Юные деревья послушались стихотворца, разрослись, осенились — Венера не стыдится уже наготы своей — птички возвратились из горестной ссылки и снова поют любовь; но ах! не в присутствии Царей!»¹⁷

В этом отрывке Карамзин описывает преобразования самого характера Версальских садов.

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)¹⁸, иногда для любовных утех и интимных сви-

* Перевод: О Версаль, о сожаления, о восхитительные рощи, шедевр великого короля, Ленотра и времени! Топор у ваших корней и час ваш настал! (франц.).

¹⁷ Н. М. Карамзин. Письма русского путешественника / Издание подготовили Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Л., 1984. С. 296.

¹⁸ 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 (Статейный список Ф. А. Писемского // Путешествия русских послов XVI—XVII вв. Статейные списки. М.: Л., 1954. С. 100—154).

даний, 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.

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 дей-

ствен в свой век и в своих условиях, просто невозможна. И отдых был разный в различные эпохи, и «садовый быт» был каждый разным, тесно связанным с социальным строем эпохи, с тем крутом 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 действенной 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 Санкт-Петербурге 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 потому 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. 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 цвета¹⁹.

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 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 реставрациях садов Петергофа (Петродворца), Царского Села (г. Пушкина), Летнего сада и пр.

¹⁹ В камер-фурьерском журнале от 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: дамам кафтаны белые тафтяные, обшлага, опушки и гарнитуровые зеленые, по борту тонкий позумент серебряный, на головах иметь обыкновенные папелюн, а ленты зеленые, волосы вверх гладко убраны; кавалерам: 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. М., 1913. Т. II. С. 47).

Хотя сады «кухонные», овощные огороды, «аптекарьские» сады лекарственных растений 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, золотых 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 выражалось 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?²⁰

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.

²⁰ Русская поэзия XVIII века. М., 1972 (Серия «Библиотека всемирной литературы»). С. 404.

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 книг²¹. 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)²² 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»²³.

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

²¹ 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.

²² Ф. Бэкон. О садах // Соч.: В 2 т. М., 1978. Т. 2.

²³ Там же. С. 453.

наступил сезон. Для декабря, января и конца ноября необходимо выбрать 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 africanus*); 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 *veg perpetuum* (вечную весну. — Д. Л.) в том виде, как это позволяет природа данной местности»²⁴.

Но дело 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 посетителя 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

²⁴ Там же. С. 453—454.

развертываться, 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»²⁵.

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 насыпал бы небольшую красивую возвышенность, чтобы стена ограждения сада доходила до груди человека; с этой возвышенности можно было бы смотреть из сада в поля»²⁶.

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 наслаждение 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 и

²⁵ Экономический магазин. М., 1787. Ч. XXXII. С. 11.

²⁶ Ф. Бэкон. О садах. С. 458—459. Рекомендуемая Ф. Бэконом возвышенность, в которую умирался 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.

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. Варфоломея²⁷. 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 левкои, 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»²⁸.

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 Средневековья²⁹. 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 расцветке: 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

²⁷ День св. Варфоломея — 24 августа.

²⁸ Ф. Бэкон. О садах. С. 454—455. Отметим, что Петр I специально для дорожек выписывал душистые травы, особенно мяту и ромашку.

²⁹ Помещать в садах птиц в клетках рекомендует в своем эссе «О садах» Ф. Бэкон (с. 456).

инструменте. Тут же бочки с вином, накрытый стол с едой, корзины с фруктами и пр.

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)³⁰.

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 вокзале³¹.

Слуховым впечатлениям служили не только концертная музыка, золоты 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 искус-

³⁰ Б. В. Асафьев. Люлли и его дело // *De musica*. Л., 1926. Вып. 2; Т. Н. Ливанова. История западноевропейской музыки до 1789 г. М., 1940. С. 260—272.

³¹ 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.

ства во всех изложенных выше принципах садового искусства как бы застыла. Напротив, каждый из означенных принципов, остающийся неизменным 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 эти 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 Поп, а впоследствии И. В. Гете, у нас Н. В. Гоголь.

П. Б. Шелли писал: «Поэзия всегда оказывается современницей других искусств, способствующих счастью и совершенствованию людей»³².

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».

³² П. Б. Шелли. Письма, статьи, фрагменты / Изд. подготовили З. Е. Александрова, А. А. Елистратова, Ю. М. Кондратьев. М., 1972 (Серия «Литературные памятники»). С. 418.

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 подписи и надписи (на монументах, вратах, «храмах» Дружбы, Любви и пр.), но ни один из этих «говорящих» элементов садов, не исключая и надписей на мемориальных сооружениях, не может высказаться до конца. А вместе с тем 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 слову³³.

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.

³³ См. подробнее: Leser und Lesen im 18. Jahrhundert // Colloquium der Arbeitsstellen 18. Jahrhundert. Gesamthochschule Wuppertal. Heidelberg, 1977.

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 пруд, 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 сравнительную 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»³⁴.

³⁴ В. Хогарт. Анализ красоты. М.: Л., 1958. С. 144

В другой главе В. Хогарт пишет: «...искусство хорошо компоновать — это не более чем искусство хорошо разнообразить»³⁵.

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. Попытки 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 ожило. 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»³⁶.

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

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 рожиц, уединенных дорожек, различными оживляющими деталями: галереями, зелеными кабинетами, зелеными беседками, лабиринтами, булингринами³⁷ и амфитеатрами, украшенными фонтанами, каналами, статуями и т. д., — всеми теми сооружениями, которые выделяют сад очень сильно и в высокой степени способствуют тому, чтобы делать 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 разме-

³⁵ Там же. С. 167.

³⁶ В. Я. Курбатов. Сады и парки. Пг., 1916. С. 137.

³⁷ Французские *boulingrins* (от английского *bowling green*) не имели ничего общего с игрой в *bowls*, как это обычно считается. Просто это были слегка углубленные партеры.

щать 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, булингрингах, рощицах, открытых в небольших посадках или в посадках деревьев в шахматном порядке. Но в таких рощах, которые окружены палисадниками 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»³⁸.

Знаменитый исследователь XVIII в. искусства античности И. Винкельман был против симметрии. В письме к Эзеру он пишет: «Ошибками в композиции можно считать повторения, геометрические фигуры и повторяющуюся симметрию. Древние избежали этого, но выводили свои фигуры из этого однообразия, исключительно поскольку это было нужно...»³⁹.

³⁸ *Miles Hadfield. Gardening in Britain. London. 1960. P. 162.*

³⁹ *Иоганн-Иоахим Винкельман. Избранные произведения и письма. Academia, 1935. С. 527.*

* * *

Стремление к «садовому разнообразию» выражалось, 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, ввозившиеся 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)⁴⁰.

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 Шекспира⁴¹ и Спенсера.

«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 фрукто-

⁴⁰ См.: Ellen C. Eyster. Early English Gardens and Gardens Books. Virginia, 1972. P. 20—21.

⁴¹ 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).

вых деревьев составляет несомненно богатство, славу и отраду сада». В регулярном саду в Канониз 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»⁴². Газон в этом же саду постригался дважды или трижды в неделю и пололся ежедневно⁴³.

Насколько «серьезной» была семантика отдельных цветов, показывает история цветка, входившего в герб королевской Франции, — ириса, известного более как королевская лилия. Вот выдержка из работы знатока ирисов В. В. Цоффки: «В XII в. крестоносцы во главе с Людовиком VII, королем Франции, в 1147 г. вторглись в пределы Ближнего Востока и, находясь там, заметили особое отличие ириса от других цветков, нашли сходство между „fleur-de-lys“ и цветком ириса желтого, растущего на их родине, и отождествили „fleur-de-lys“ с ирисом желтым (*Iris pseudocorus*). Так, во время Второго крестового похода Людовик VII провозгласил „fleur-de-lys“ королевским знаком французской армии. За год до своей смерти Людовик VII в 1180 г. короновал своего сына, Филиппа-Августа, на трон Франции. В связи с этим был издан декрет, согласно которому предопределялось, что наследник престола будет носить обувь, сшитую из голубого шелка с обязательным изображением ириса, а также мантию того же цвета с изображением „fleur-de-lys“. В 1340 г. эмблема „fleur-de-lys“ попадает в герб Англии, что начинает означать притязания Англии на часть земель Франции»⁴⁴.

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 Деккера 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 надписью⁴⁵.

⁴² См.: *Miles Hadfield. Gardening in Britain. P. 165.*

⁴³ 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.

⁴⁴ В. В. Цоффка. Ирисы на все времена. — Цит. по рукописи.

⁴⁵ *Miles Hadfield. Gardening in Britain. P. 176.*

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.

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.

«Еще в ранний период строительства Царского Села в 1710 г., — пишет Т. Б. Дубяго, — была построена первая деревянная оранжерея на 5000 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»⁴⁶.

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 пшеницу⁴⁷.

⁴⁶ Т. Б. Дубяго. Русские регулярные сады и парки. Л., 1963. С. 226.

⁴⁷ 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 прошлого года посеял на небольших полосках пшеницу и рожь на пробу искусства своего в размножении разного сева. Сие так ему удалось, что почти всякое зерно взошло многочисленными колосами, нанодобие кустов. В одном из оных содержалось 43 колоса спелых, да 5 недозрелых, из коих в одном начтено 81 зерно, а всех вышло 2 375 зерен, весом $9\frac{1}{8}$ 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 $7\frac{1}{4}$ 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).

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 испанские вишни, поспевавшие зимой наряду с огурцами. Разводились 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, краски⁴⁸.

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 отведена для плодовых деревьев, а наибольшая вмещает в себя цветы и редкие растения, числом всего до 6000 пород»⁴⁹.

О «Птичнике» там же говорится: «К строению примыкают с обеих сторон теплицы, ограничивающие собой небольшой сад, где летом выставляются с большим умением разные здесь редкие растения чужих краев»⁵⁰.

В Павловском парке находился еще «Ботанический сад», устроенный в 1815 г. К 1843 г. в нем было до 2000 пород растений, «зимою не укрываемых»⁵¹. Кроме всего этого, в Павловском парке был еще «Плодовый и овощной сад» «на половине дороги от Старого Шале к Елисаветскому павильону»⁵². Был еще и «Зверинец» около Александровского дворца⁵³.

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 природы⁵⁴.

⁴⁸ Там же. С. 26.

⁴⁹ Путеводитель по саду и городу Павловску, составленный П. Шторхом, с двенадцатью видами, рисованными с натуры В. А. Жуковским, и планом. СПб., 1843. С. 13.

⁵⁰ Там же. С. 24—25.

⁵¹ Там же. С. 48.

⁵² Там же. С. 49.

⁵³ Там же. С. 51.

⁵⁴ См.: Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей, Павла Свиньина, тетр. I. СПб., 1816. С. 94—96, а также: Briefe über den Garten zu Pawlowsk, geschrieben in Jahr 1802, von Storch. St. Petersburg, 1804.

Приводимые А. Н. Бенуа описи «спецификации» растений, выращивавшихся 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 кактусы⁵⁵ 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, кремь, куски лавы из Везувия, ядро шпата в кристалле, различные окаменелости; 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,

⁵⁵ А. Н. Бенуа. Царское Село в царствование императрицы Елисаветы Петровны. СПб., 1910. С. 161—162.

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 сильно 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)»⁵⁶.

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

⁵⁶ В. Я. Курбатов. Сады и парки. С. 19.

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, антекарские 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: эрмитажи.

В семантической системе различных садовых стилей эрмитажи имели самое разнообразное назначение, подчас очень отдалявшееся от своего основного: служить местом обитания отшельника (эрмита)⁵⁷. Эрмитажи 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 солнца⁵⁸, и всегда бывали некоторой неожиданностью для гуляющих.

⁵⁷ 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 эрмитажа и даже его отшельника» (р. 1).

⁵⁸ 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...»).

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»).

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»⁵⁹. 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.

Иногда в эрмитажах или рядом с ними ставились статуи отшельников⁶⁰ или куклы, изображавшие их.

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»⁶¹.

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:

⁵⁹ Цит. по: John Dixon Hunt. *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century*. P. 8.

⁶⁰ Изображение куклы-отшельника и статуи-отшельника см.: Siegmund Gerndt. *Idealisierte Natur*. S. 37, 39.

⁶¹ Ibid. P. 3.

A place — for holy meditation,
 For solitude, and contemplation;
 Yet what himself will rarely use,
 Unless to conn his weekly news;
 Or with some jovial friends, to set in,
 To take his glass, and smoke, and spit in.⁶²

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, символизируемого 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 — Монплеzir и Марли. Петр построил их — один для отдыха, другой для развлечений. Характерно, что Монплеzir 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. Монплеzir 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 ме-

⁶² «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, вышить, покурить и просто плюнуть».

Ibid. P. 8. Стихи из «Приятностей меланхолии» Томаса Вортона.

сте знаменитая мраморная скульптура сидящего Вольтера работы Гудона, ныне — одна из драгоценностей в экспозиции Петербургского Эрмитажа. Труднее найти аналогии для Эрмитажа Растрелли. Это необычайно пышное здание не похоже ни на один из типов эрмитажей, описанных Джоном Диксоном Хантом. Предложу следующую гипотезу. Голландские сады по своему типу были гораздо более «утилитарны», чем итало-французские. По-видимому, утилитарное значение — служить 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. Вельфлин⁶³. Спустя 23 года его стали употреблять К. Буссе⁶⁴, Э. Пановски⁶⁵ 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, Преромантизмом, Сентиментализмом. Таковыми же неясными они остаются, впрочем, и во многих других искусствах.

⁶³ H. Wölflin. Renaissance und Barock. München, 1888.

⁶⁴ K. H. Busse. Manierismus und Barockstil. Leipzig, 1911.

⁶⁵ E. Panofsky. Idea. Leipzig; Berlin, 1924. См. также: N. Pevsner. Gegenreformation und Manierismus // Repertorium für Kunstwissenschaft. 1925. S. 243 ff. Подробнее о маньеризме см.: Giuliano Briganti. Der Italienische Manierismus. Dresden, 1961.

Еще раз осмеливаюсь напомнить читателю: в своей книге я не ставил себе целью подробный разбор отдельных произведений садово-паркового искусства. Для последней задачи есть много прекрасных книг по отдельным садам и паркам. Моя задача — побудить читателя «читать» произведения садово-паркового искусства.