

НАЧАЛО И ПРОИСХОЖДЕНИЕ ПЕЙЗАЖНЫХ САДОВ



ЕТ СОМНЕНИЯ В ТОМ, ЧТО СЛЕДУЕТ ОТ-
личать пейзажные парки вообще от пейзажных
парков Романтизма в частности. Последние
только разновидность и глубокое развитие пер-
вых.

Пейзажные сады существовали, в сущности,
еще в эпоху Ренессанса. Регулярные сады Ренес-
санса очень часто бывали окружены более или
менее упорядоченной природой. От этой внеш-
ней садовой зоны, где прокладывались дорожки
для прогулок, регулярная часть ренессансного

сада была обычно отделена изгородью, но это не означало, что владе-
лец регулярного сада был полностью равнодушен к тому, что представ-
ляла 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 прогулоч-
ные 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 Ита-
лии, 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 редко¹ вытесняя его регулярную часть. Живописность 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»², 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 Харрана³ вплоть до башен
 Прославленных Селевкии великой,⁴ —
 Созданья древних греческих царей, —
 Иль той страны, где много раньше жили
 Сыны Эдема в Телассаре. Здесь,
 В стране прекрасной этой, бог устроил

¹ В частности, в садовых творениях Ланселота Брауна (о нем в дальнейшем).

² H. Sedlmayr. Idee einer Kritischen Symbolik // Umanesimo e simbolismo. Padova, 1958. P. 75—82; Kunst und Wahrheit. Frankfurt am Main, 1961.

³ Город в Месопотамии на Евфрате.

⁴ Город, основанный Селевком I и его преемниками в Западной Азии.

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
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 дерев и нектар разнося,
И посещая каждое растенье,
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...⁵

В течение многих веков, пока нерегулярные парки и сады существовали за пределами «официальной» части поместьев, они не имели идеологического значения, служа в общем утилитарным целям, к которым следует относить и их прогулочные назначения. Только с начала XVIII в., вернее, со второго десятилетия этого века, пейзажные парки стали приобретать определенное место в мировоззрении людей, начали противопоставляться как «природа» созданию рук человеческих, человеческой культуре. По существу появление этого идеологического элемента и было зарождением пейзажного парка. Всякое явление становится частью культуры только с того момента, когда получает идеологическое (и стилистическое) осмысление. Именно поэтому не Италия или перенесенные в Европу внешние впечатления от садов Китая явились родоначальниками пейзажных парков, а идеологическая интерпретация их английским писателем Джозефом Аддисоном.

⁵ Дж. Мильтон. Потерянный рай/Пер. И. А. Холодковского. СПб., 1911. Ч. I, кн. 4. 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»⁶. 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»⁷.

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»⁸.

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»⁹. Другой предшественник ландшафтного сада описан в драме Джованни Ардиени «Адам» («L'Adamo», 1617)¹⁰.

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.»¹¹.

Одно общее правило возникновения нового садового стиля следует учитывать: в садах и парках важны не те или иные элементы «зе-

⁶ Цит. по изд.: *The Spectator*, in eight volumes. Glasgow, 1767. Vol. VI, № 414. P. 72.

⁷ *Ibid.* P. 101.

⁸ *Ibid.* P. 73.

⁹ *Edward Malins. English Landscaping and Literature, 1660—1840.* London, 1966. P. 2.

¹⁰ *Ibid.* P. 2—3.

¹¹ *John Dixon Hunt. The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century.* London, 1976. P. 57.

ленной архитектуры», которые часто повторяются¹², появляются 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.

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 лесонасаждению¹³. 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.

Пейзажные принципы в садовом искусстве провозглашаются уже в самом начале XVIII в. Первое из таких сочинений принадлежит Тимоти Наурсу — автору «*Compania Felix*» (1700)¹⁴.

Разрушению эстетики регулярного сада послужило и знакомство с китайскими садами — «chinoiserie» («китайщина») во всех формах искусства¹⁵. Сэр Уильям Темпл (William Temple) уже в 1685 г. в своем произведении «О садах Эпикура» («*Upon the Gardens of Epicurus*») восхищается нерегулярностью китайских садов, для которой он создал даже особое слово «*sharavadgi*». Но настоящую атаку против регулярного стиля садов повел Дж. Аддисон в своих статьях в «Зрителе», появившихся в 1711 и 1712 гг.

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 сво-

¹² Об однообразии регулярных садов пишет Батти Лангли (Batty Langley) в своей книге «Новые принципы садоводства» («*New Principles of Gardening*», 1726. С. 249): «...ничто так не ужасно, как неэластичный (*stiff*) регулярный сад. Когда мы посмотрим на один участок, то заметим, что то же самое повторяется во всех остальных, и мы устаем, вместо того, чтобы развлекаться чем-то новым».

¹³ *Edward Malins. English Landscaping and Literature, 1660—1840. P. 3—4.*

¹⁴ См. об этом: *Marris R. Brownell. Alexander Pope and the Arts of Georgian England. Oxford, 1978. P. 71, примеч. 2.*

¹⁵ 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.*)

им 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.

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 Темзе¹⁶, 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.

¹⁶ В России идеи А. Попа стали известны довольно рано. См.: Четыре времени года. Сочинение А. Попа, перевел с английского М. Марков. М., 1809. Ср. также: Четыре времени года в их сокращении, или четыре части дня, соч. Цахария, подражание Томсону, перевел с немецкого А. Лубкин. СПб., 1805; Четыре времени года. Соч. Томсона, перевел Дмитриевский. М., 1798.

Французско-английский термин *picturesque*, как считают некоторые исследователи, впервые введен в употребление садоводом и художником Вильямом Гилпином (William Gilpin, 1724—1804)¹⁷. В сущности создание названия для нового эстетического явления всегда является фактом его глубокого осознания. Таким образом, с этого времени 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 панорам¹⁸.

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 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»¹⁹. 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 значи-

¹⁷ См.: *Uvedale Price. Three Essays on Picturesque Beauty, on Picturesque Travel and on Sketching Landscape* (1791 и 1794 гг.). См. также: *F. R. Cowell. The Garden as a Fine Art from Antiquity to Modern Times*. London, 1978. P. 175.

¹⁸ *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. См. также: *John Dixon Hunt, Peter Willis. The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620—1820*. London, 1975. P. 337—338.

¹⁹ *H. Walpole. On Modern Gardening*. 1785. P. 177.

тельно 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 друзей²⁰.

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. Регулярный сад стал только символом тирании, господства абсолютизма, попыткой насильственно подчинить себе вольную природу стрижкой кустов и деревьев, геометрическими формами планировки, посадкой огибающих 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.

²⁰ 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*).

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»²¹. 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»²². 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 apt oppressed,
The woodland genius mourns

.....
Detested forms! that, on the mind imposed,
Corrupt, confound and barbarize an age.*

Аналогичным образом А. Поп утверждает, что «мужественные британцы, презирая иноземные обычаи» (имеются в виду французские), предоставляют своим садам свободу от тирании, угнетения и автократии.

Идеология вигов явно сказывается у Томсона в воспевании того вида, который открывался (и до сих пор, кстати, открывается) с холма Ричмонда:

²¹ N. Pevsner. *Studies in Art, Architecture and Design*. New York, 1968. Vol. 1. P. 100

²² Ibid.

* «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».

...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)

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 беспорядке²³. 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.

** «...холмы, и долины, и леса, и поляны, и штили, 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»).

²³ John Dixon Hunt. The Figure in the Landscape... P. 63. Обычай свободно сажать цветы среди газонов до сих пор существует в английских парках.

* * *

Николас 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»²⁴. 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 пишет, как после Утрехтского мира (1713 г.) совершить „большое путешествие“ стало вопросом престижа, как любители искусств открыли Альпы и итальянские пейзажи, как они нашли их идеализированными и подчеркнутыми в искусстве Сальватора Роза, Пуссена и Лоррена, как они привозили на родину их живописные произведения или гравюры

²⁴ N. Pevsner. *Studies in Art...* P. 101. О развитии пейзажных парков под влиянием упорядоченного с помощью живописи «беспорядка» в природе Кристофер Хасси пишет в книге «The Picturesque. Studies in a Point of View» (London, 1927 и 1971). Ср. также: Miles Hadfield. *Gardening in Britain*. London, 1960; Edward Hyams. *The English Garden*. London, 1964; 1971; 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; M. Gotheim. *Geschichte der Gartenkunst*. 2 Bd. Iena, 1914 (3 Aufl. 1926; Nachdruck — 1977)/Англ. перевод: *A history of Garden art*. London, 1928, 1979. См. 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 Sharawadgi // Ibid.* P. 102—107.

с их произведений, как они убеждали художников в Англии смотреть глазами этих иностранных пейзажистов и как в конце концов они попробовали преобразовать свои собственные владения в подражание пейзажам Роза и Лоррена»²⁵. Немецкие садоводы в некоторых случаях даже прямо воспроизводили картины знаменитых пейзажистов²⁶.

Знакомство с картинами С. Роза, К. Лоррена и Н. Пуссена совершалось простыми путешественниками, но отдельные художники (например, Джон Вуттон, John Wootton) в 20-х гг. XVIII в. стали делать гравюры по картинам Роза, Лоррена и Пуссена. Появились гравюры с пасторальных пейзажей Клода Лоррена и пейзажи Италии (преимущественно Римской Кампаньи и окрестностей Неаполя) в фонах картин Сальватора Роза, изображающих мифологические сюжеты.

Есть, однако, свидетельства и того, что интерес к пейзажной живописи проявился в поэзии, в прозе, в описаниях путешествий всего XVII в.²⁷ 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.²⁸

Этот интерес к пейзажной живописи не мог не связаться постепенно с садовым искусством, не мог не отразиться на отношении к регулярным садам.

Сальватору Роза 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 ограды²⁹.

Рассматривая дело по существу, необходимо, однако, сказать, что регулярный сад также следовал формам, создаваемым природой³⁰. Об

²⁵ N. Pevsner. *Studies in Art...* P. 101.

²⁶ Edward Hyams. *Capability Brown and Humphry Repton*. London, 1971. P. 4.

²⁷ См., напр.: *English Taste in Landscape in the Seventeenth Century* by Henry V. S. Ogden and Margaret S. Ogden. Chicago, 1955. P. 25—27.

²⁸ Ibid. P. 76.

²⁹ John Dixon Hunt. *The Figure in the Landscape...* P. 47—48.

³⁰ 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), пальметты, орнаментально расчлененные листья, вороньи 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 Haye, 1715, см. начало главы IV).

этом же впоследствии писал и Ф. Шиллер в своей рецензии «О „Садовом календаре на 1795 год“». Говоря об архитектурном и живописном стиле в садоводстве, Ф. Шиллер замечает: «...оба воспроизводят природу посредством природы...»³¹.

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 соотнобразывался с характером природы той местности, где он устраивался.

Но полного отождествления с природой пейзажное садоводство достигнуть все же не может. Садовод стремится скрыться за природой, но как только он этого достигает, искусство пропадает и сад становится простым лесом. Поэтому садовод в своей работе по планировке парка все время держится у границы природы и не решается ее переступить. Что же держит искусство в рамках искусства? Гете утверждает: «Как раз то, что несведущий человек в произведении искусства принимает за природу, есть не природа (с внешней стороны), а человек (природа изнутри)»³².

Ландшафтный, нерегулярный парк — это природа, принимаемая за человеческое, и человеческое, принимаемое за природу.

В письме к лорду Берлингтону Александр Поп рекомендует при устройстве садов советоваться во всем с «гением местности». Этот последний совет означал не только необходимость соотнобразываться 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.

³¹ Ф. Шиллер. О «Садовом календаре на 1795 год» // Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 649.

³² И. В. Гете. Об искусстве. М., 1975. С. 592.

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.

Если регулярные сады предшествующих стилей тяготели к архитектуре, были в высокой степени «архитектурны», хотя, как мы уже видели, ни один из типов сада не мог бы быть назван «зеленой архитектурой», то парки пейзажные тяготели по преимуществу к живописи. Великие принципы, которым следовал Кент, согласно Г. Уолполю, — это перспектива, свет и тень.

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») ³³ 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 Хемптонкорте.

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. Прием использования группы деревьев Браун заимствовал у Вильяма Кента. Он рассаживал свои группы деревьев по образцу карточной десятки пик, писал по поводу расстановки этих групп деревьев Гораций Волпол. При 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.

³³ См. об этом: F. R. Cowell. The Garden as a Fine Art... P. 171.

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. Гораций 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 Бленеме³⁴, 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 стиле³⁵.

Три других садовода должны быть названы среди тех, кто оказал наибольшее влияние на пейзажный стиль садов: уже упомянутые нами Вильям Гилпин и сэр Юведейл Прайс (Sir Uvedale Price, 1747—1829) и Генри Рептон (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.

³⁴ Ibid. С. 175.

³⁵ 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 искусства³⁶. Сады, если не следуют природе, — уверял он, — безвкусны. Тем не менее Гилпин считал возможным некоторое ограниченное вмешательство в природу. Выступая против построек в ландшафтных парках, он замечает, что в открывающейся перед гуляющим «картине» не должно быть больше одного садового строения, т. е. садовые строения он все же допускал. Главное строение в парке помимо дома — ворота, размеры и характер которых должны быть строго согласованы с самим домом³⁷. 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»³⁸, — 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 маленькая³⁹. 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 растения-

³⁶ См.: *Uvedale Price. Three Essays on Picturesque Beauty...*

³⁷ *J. Dixon Hunt, P. Willis. The Genius of the Place. London, 1975. P. 340.*

³⁸ См. его «Dialogues on Various Subjects» (1807).

³⁹ См.: *F. R. Cowell. The Garden as a Fine Art... P. 185.*

ми 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.

В Германии в XVIII в. для развития пейзажных садов огромное значение имел пятитомный труд поэта Гиршфельда «Теория садового искусства» (Christian Cains Laurenz Hirschfeld. *Theorie der Gartenkunst*, 1779—1785). Труд этот частями печатался в России в «Экономическом магазине» Н. И. Новикова и имел большое значение для русского садоводства — развития в нем пейзажного стиля.

Во Францию искусство пейзажных садов проникло по преимуществу с переводом с английского книги Т. Уотли (Whatley) «Искусство создавать сады нового стиля», сделанном в 1771 г. В 1774 г. во Франции вышла книга герцога д'Аркура (d'Harcourt) «Наружные украшения сада и парка» с характерным эпиграфом «Искусство состоит в том, чтобы скрывать искусство». В последующие годы появился целый ряд французских руководств по устройству пейзажных садов.

Разнообразие 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» («Society of Dilettanti», организовано в 1732 г.) посылали на свой счет собирателей антиков в страны Средиземноморья, пытались воскресить сады Лукулла и Плиния.

Один из герцогов 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 английскими⁴⁰.

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 2000 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 побывал в России в 1813—1814 гг. и писал о русских садах⁴¹. Умер он за работой. Ф. Р. Кауелл называет его гигантом знаний и прилежания⁴².

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) gardenesque — 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 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.

⁴⁰ Ibid. P. 18. Много интересных и важных сведений о «революции» в садоводстве можно найти в книге: Derek Clifford «A history of Garden Design», L. 1962. См. особенно главу VI.

⁴¹ Сообщено в рецензии на первое издание моей книги А. Кроссом: Study Group on Eighteen-Century Russia // Newsletter, 1983. № 11. P. 61—68. Пользуюсь случаем поблагодарить А. Кросса за указание на некоторые ошибки в первом издании «Поэзии садов».

⁴² F. R. Cowell. The Garden as a Fine Art... P. 100.

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 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 английского языка», изданной в Петербурге в Шляхетском корпусе в 1778 г. Джордж Мэсон⁴³ — автор этой переведенной с английского небольшой 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 рощей, 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»⁴⁴.

Приведя 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

⁴³ Автор и оригинал этой книги — George Mason «An Essay on Design in Gardening» (1768) — указаны А. Дж. Кроссом (Study Group on Eighteenth-Century Russia // Newsletter. 1974. № 2. P. 25—29).

⁴⁴ Опыт о расположении садов. СПб., 1778. С. 24. Все особенности языка перевода сохраняю.

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.⁴⁵

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»⁴⁶. 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 George Mason 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 что иное похожи, как на следы шагающего пьяного человека: однако господа их думают, что они совершенные образцы китайских садов...»⁴⁷.

«Школа садовничества состоит в любимых местах природы», — пишет автор «Опыта о расположении садов»⁴⁸. В другом месте он отмечает: «Однако я не советую и ему рабским образом подражать»⁴⁹.

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.

Однако самую большую дорогу пейзажным («английским») паркам в России широко открыла Екатерина II, увлекшаяся этим видом садоводства. В письме к Вольтеру от 25 июня (6 июля) Екатерина писала: «Я ныне люблю до безумия Аглинские сады, кривые дорожки, отлогие холмы, озерам подобные пруды, архипелаги на твердой земле, а к прямым дорожкам, однообразным аллеям чувствую великое отвращение, фонтанов также не могу терпеть: они заставляют воду прини-

⁴⁵ Там же. С. 25.

⁴⁶ Там же. С. 31.

⁴⁷ Там же. С. 35—36.

⁴⁸ Там же. С. 37.

⁴⁹ Там же.

мать такое течение, которое не сообразно природе; статуям же, по мнению моему, пристойно быть заключенным в галереях и прочих сим подобных местах, короче сказать, над садовничеством моим совершенно владычествует Аглинский вкус»⁵⁰.

* * *

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, внося в них сильную струю идиллического «пейзанства», игры в сельскую простоту и бедность и покрыв парки молочнями, фермами, коттеджами и т. д. Не прошли даром для английских пейзажных парков похвалы Ж.-Ж. Руссо, расточаемые им в «Новой Элоизе». Наконец, полного своего расцвета пейзажные сады достигли в Романтизме.

Интересно, что Н. М. Карамзин, принадлежа к сентиментальному направлению в литературе, тем не менее довольно терпимо относился к регулярному садоводству. Он восхищается и садами Версаля, и садами Трианона, в конечном счете отдавая предпочтение последним. В «Письмах русского путешественника» мы читаем: «Людовик XIV хотя чрезмерно любил пышность, однакожь иногда скучал ею, и в таком случае из огромного дворца (Версальского. — Д. Л.) переселялся на несколько дней в Трианон, небольшой увеселительный дом, построенный в Версальском парке, в один этаж, украшенный живописью, убранный со вкусом, и довольно просто. Перед домом цветники, бассейны, мраморные группы. Но мы спешили видеть маленькой Трианон, о котором говорит Делиль:

*Semblable à son auguste et Jeune Dèité,
Trianon joint la grace avec la majesté.**

Приятные лесочки с английскими цветниками окружают уединенный домик, Любезностью посвященный Любезности и таким удовольствиям избранного общества. Тут не Королева, а только прекрасная Мария, как малая хозяйка, угощала друзей своих; тут, в низенькой галле-

⁵⁰ Переписка Екатерины II и господина Вольтера, продолжавшаяся с 1763 по 1778 год. Перевел с французского Иван Фабиян. М., 1803. Ч. 2. С. 86—87.

* «Подобный своему царственному и юному божеству Трианон соединяет прелесть с величием».

рее, закрываемой от глаз густою зеленью, бывали самые приятнейшие ужины, концерты, пляски Граций. Софы и кресла обиты собственной работою Марии Антуанеты; розы, ею вышитыя, казались мне прелестнее всех роз Натуры. Сад Трианона есть совершенство садов Английских; нигде нет холодной симметрии; везде приятный беспорядок, простота и красоты сельския. Везде свободно играют воды, и цветущие берега их ждут, кажется, пастушки. Прелестный островок является взору: там в дикой густоте леска возвышается храм любви; там искусный резец Бушардонов изобразил Амура во всей его любезности. Нежный бог ласковым взором своим приветствует входящих; в чертах лица его не видно опасной хитрости, коварного лукавства. Художник представил любовь невинную и щастливую. Иду далее; вижу маленькие холмики, обработанныя поля, луга, стада, хиженки, дикой грот. После великолепных, утомительных предметов Искусства нахожу Природу; снова нахожу самого себя, свое сердце и воображение; дышу легко, свободно; наслаждаюсь тихим вечером; радуюсь заходящим солнцем... Мне хотелось бы остановить, удержать его на лазурном своде, чтобы долее быть в прелестном Трианоне. Ночь наступает... Простите, места любезныя! Возвращаюсь в Париж, бросаюсь на постелю и говорю самому себе: „Я не видел ничего великолепнее Версальского дворца с парком и милее Трианона с его сельскими красотами!“».

* * *

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 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 сливаются со структурой Романтизма в садовом искусстве. Это будет ясно из дальнейшего⁵¹.

⁵¹ Уже после выхода в свет первого издания «Поэзии садов» (1982) мне стала доступной большая антология статей и высказываний о пейзажных садах: *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620—1820*. Edited by John Dixon Hunt and Peter Willis. London, 1975.