

Предлагаемая читателям краткая заметка имеет своей целью обратить внимание на одну из малоизвестных и слабоизученных областей культуры – садово-парковое искусство. Мне уже приходилось касаться ее в связи с частной темой – трактовкой слов Пушкина о «садах Лицея». Сама упомянутая область имеет более широкое значение – как один из многочисленных аспектов исследования художественной культуры в целом. Но сначала несколько методологических замечаний.

Ясно, что история культуры не может просто суммировать выводы отдельных наук, изучающих различные области культуры- истории искусств, истории философии, науки, техники, быта и пр. История культуры изучает по преимуществу сцепления и расхождения между отдельными областями культуры. Она изучает «строение» культуры. Целое культуры представляет собой некоторое единство; за последнее следует считать и такие ситуации, при которых между отдельными областями культуры этого единства не обнаруживается. В этом последнем случае отсутствие единства должно быть принято за нечто важное для характеристики того или иного периода в развитии культуры той или иной страны.

Сопоставимость - вот то основание, что должно присутствовать в исследованиях историка культуры. Трудно предугадать, какие явления могут быть вскрыты, обнаружены, изучены при внимательном сопоставимом изучении различных областей культуры- в одну эпоху и в одной стране или между различными эпохами и различными культурами.

Явление само по себе не привлекавшее особого внимания литературоведов, искусствоведов, фольклористов, становятся важными, когда их сопоставимо выявляет историк культуры в различных пластах человеческой деятельности.

Кое-что в этом направлении уже делается, и исследования, изучающие взаимоотношения различных пластов культуры (литературы и живописи, взаимоотношений искусства и науки и пр.), содержат для истории, например, русской культуры многочисленные наблюдения. Следует продолжать двигаться в этом направлении. Чем больше будет частных исследований, тем ближе мы к настоящему, большим обобщениям и тем легче будет договориться о значении терминов, объеме понятий, о формулировке задач.

История садово-паркового искусства связана с различными идеологическими, философскими течениями в изобразительном искусстве и архитектуре.

Изучая многочисленные высказывания современников смены вкусов в садовом искусстве, один из крупнейших авторитетов в области искусствознания Николас Певзнер мог 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. Изобретение пейзажного парка в Англии Н. Певзнер относит к периоду между 1710 и 1730 гг., т.е. значительно ранее философских выступлений Ж.-Ж. Руссо.

Далее Н. Певзнер приводит подтверждающие его мысли слова английского поэта Томсона из поэмы «Свобода» (1730). Н. Певзнер пишет: «Свободный рост дерева был очевидным символом свободного роста индивидуума, извилистые дорожки и ручейки – свободы английской мысли, убеждения и действия, верность природе местности - верности природе в

морали и политике. Партия вигов - это первый источник пейзажного сада, философия рационализма – второй. Разум – человеческая сила держать гармонию с вечным порядком Вселенной. Это часть природы, не противоположность природе. Только последующее извращение исказило красоту и простоту этого первоначального, законного и естественного состояния в искусственную помпу барокко и ветреность рококо. Лекарством явилось палладианство в архитектуре, стиль упорядоченный, подобно божественный (или ньютоновский) Вселенной и такой простой как природа, ибо никем, уверяют философы, природа не была так полно поднята, как древними. Отсюда следовать за стилем древних в архитектуре означало следовать природе». Тем самым Н. Певзнер в какой-то мере «философски» объясняет обычно вызывающее недоумение резкое различие между свободными формами пейзажного парка и строгими 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. И тут вмешались любители. Кристофер Хусси рассказал, как после Утрехтского мира (1713) свершение «большого путешествия» стало вопросом престижа, как любители искусств открыли Альпы и итальянские пейзажи, как Хусси нашел их идеализированными и подчеркнутыми в искусстве Сальватора Роза, Пуссена и Лоррена, как привез на родину их живописные произведения или гравюры с их произведений, как он воодушевлял художников в Англии смотреть глазами этих иностранных пейзажистов и как в конце концов он пробовал преобразовать свои собственные владения в подражание пейзажам Роза и Лоррена. Немецкие садоводы в некоторых случаях даже прямо воспроизводили картины знаменитых пейзажистов.

В средние века наставительно богословско-аллегорический характер имели сады монастырей ученых орденов. Для них, в частности, были характерны лабиринты, обставлявшиеся скульптурными группами, символизировавшими то крестный путь Христа, то запутанную жизнь человека, которого встречали и пороки и добродетели.

Европейское садовое искусство нового времени связано своим происхождением с Италией. Итальянские сады эпохи Ренессанса и барокко являлись как бы продолжением помещений дворцов и вилл, которые они окружали. Обычно они располагались на неровной местности и представляли собой ряд замкнутых террас, или «зеленых кабинетов», отчетливо отделенных друг от друга зелеными насаждениями, балюстрадами, «театрами», в которых на фоне полукруглой стены в тувовых нишах стояли статуи. Это были как бы продолжения интерьеров дворца, но интерьеров, предназначенных не непосредственно для жилья, а для приема гостей, празднеств, отдыха и единенных размышлений. Статуи служили смысловой связью с окружающей природой. Гроты как бы символизировали собой уход в горы, уединение. В саду виллы Пратолино, например, стоял фонтан работы Дж.Болонья с фигурой старца Апинина, изображавшего собой основной горный хребет Италии, и статуя эта как бы поросла мхом, означая древность окружающих гор. На берегу моря, пруда, реки или в композиции фонтанов непременно присутствовали Нептун и другие мифические существа, связанные с водной стихией.

Зеленые апартаменты были изолированы и посвящены каждой своей теме. В одном был устроен лабиринт с тем или иным аллегорическим значением, в другом- плодовый сад, в третьем были собраны душистые растения. Зеленые апартаменты соединялись между собой коридорами, лестницами. Те и другие так же украшались, как украшались и сами комнаты и залы во дворце, их переходы и сообщения. От этих архитектурных итальянских садов пошел так называемый стиль регулярного садоводства.

Регулярный сад не был философски противопоставлен природе, как это, обычно представляется. Напротив, регулярность сада мыслилась как отражение регулярности природы, ее подчинения законам ньютоновской механики и принципам декартовской разумности. Буало, как известно, считал, что разум и порядок принадлежат природе. В третьей главе «Искусство поэзии» он утверждает: «...природе вы должны быть верными во всем». В письме к лорду Берлингтону Александр Поп рекомендует при устройстве садов советоваться во всем с «гением местности». Этот последний совет означал не только необходимость сообразоваться с характером местности, но и создавать сады не по одному общему шаблону, а учитывая природные условия. Аддисон писал в «Зрителе»: «Я думаю, что существует множество разновидностей садов, как и в поэзии; ваши творцы партнеров и цветочных садов- это составители эпиграмм и сонетов в этом искусстве; изобретатели беседок и гротов, трельяжей и каскадов- писатели любовных историй. Что касается меня, мои композиции в садовом искусстве следуют манере Пидара и достигают прекрасной дикости природы» («Зритель», №420). Отсюда ясно, какое значение в садовом искусстве имели индивидуальные стили.

Как следствие развития индивидуального начала в регулярных парках и садах появились и различные национальные стили регулярного садоводства. Отметим два главнейших- французский и голландский. Французский обычно стремился расположить сад на ровной местности и создать более или менее помпезное впечатление. Голландские регулярные сады, как и итальянские, располагались на террасах, делили сад на ряд замкнутых кабинетов, каждый из которых был посвящен какой-либо теме. В них предпочитали душистые растения недушистым, дворец обычно закрывался деревьями, хозяева и их гости могли уединиться в боковых аллеях, скрыться в беседках, павильонах, эрмитажах и за трельяжами. Голландские сады в большей мере, чем французские, предназначались для уединенного отдыха и уединенных размышлений. В России насаждались по преимуществу именно голландские регулярные сады. Петр предпочитал голландских садоводов французским. Первый садовод Царского Села, устроивший сад перед парковым фасадом старого Екатерининского дворца, был голландец –Ван Розен, и сад этот до самого последнего времени назывался Голландским.

Смена регулярного садоводства пейзажным вовсе не был такой резкий, как это принято думать. Противопоставляя пейзажный парк регулярному в их отношении к «естественной» природе (первый якобы соответствует природе, второй ее реформирует),мы в сущности слепо следуем той «эстетической агитации», которую развалили сторонники пейзажного стиля в парковом искусстве. Эту «агитацию» писатели вели с удивительным мастерством, находя яркие образы, и поэтому не следует поражаться, при поверхностном знакомстве с садово-парковым искусством, что она сохраняет свою действенность до сих пор. Вспомним крылатые слова, сказанные английским романистом и мастером эпистолярной прозы Горацием Волполем об одном из первых теоретиков и

практиков пейзажного садоводства Вильяме Кенте: «Он перескочил через садовую изгородь и увидел, что вся природа сад». Но природа была садом и для теоретиков регулярного садоводства.

Тип пейзажных парков первоначально связанный с великими пейзажистами XVII в., писавшим по преимуществу виды Римской Кампании, складывался постепенно. В тех пейзажных парках, которые окружали собой голландский сад в Царском Селе, важным моментом явилось появление монументов в память о русских победах и памятников, отражавших личные, индивидуальные чувства к друзьям, родным, любимым философам и поэтам. Кроме того, следует отметить все возрастающую роль слова в парковом искусстве (ср. пышные и пространные надписи на памятниках победы на Орловской ростральной колонне, на памятнике Д. А. Ланскому в Собственном садике, на мраморных Орловских воротах, на воротах «Любезным моими сослуживцам» и пр.). Сады в эпоху предромантизма приобретают ту *sensibility of garden*, которую так ценили англичане, и больший или меньший русский национальный оттенок. Характерно, что даже темы басен Лафонтена, которые были часты в регулярном садоводстве, не исчезают, но приобретают тот же оттенок *sensibility*, и это отчетливо сказывается в знаменитой – благодаря пушкинским стихам – скульптуре “Молочница”. В этой статуе Соколова на первый план выступила не нравоучительная часть басни Лафонтена “Кувшин с молоком”, а чувствительная *sensibility*.

Главное отличие барочных садов от ренессансных в их семантике заключается в следующем: ренессансные сады были садами серьезного отношения к миру, стремились представить некий “микрокосм”: барочные же сады внесли в семантическую сторону садово - паркового искусства сильный элемент иронии и шутки. Уже русские барочные сады XVII в. (кремлевские, сады Измайловского и пр.) обладали этой шутливой тематикой: потешные флотилии на поднятых над «естественным» уровнем прудах (пруды на террасах, возвышавшихся над уровнем Москвы-реки), «обманные» перспективные панно, для выполнения которых приглашались иностранные живописцы и т.д.

Эти примеры взяты для иллюстрации методологических соображений о том, что область садово-паркового искусства должна быть включена в целостное изучение художественной культуры. Одним из организующих моментов этого изучения должно быть рассмотрение связи отдельных отраслей искусства с «великими стилями». Применительно к садово-парковому следует найти связь его развития со сменами стилей - ренессанса, маньеризма, барокко, рококо, классицизма, романтизма.