

САДЫ БАРОККО

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

¹² Ibid., p. 151.

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

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

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

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

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

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

молчаливыми символами, которые способствуют прелести творения, придавая ему таинственность».¹³

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

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

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

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

¹³ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 2. М., 1964, с. 626.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Лекции по истории эстетики, кн. 1, с. 129—130.

дений и попытки из зеленого материала создавать архитектурные сооружения.

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

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

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

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

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

Характерной деталью садов Барокко было устройство так называемых театров. Садовый театр состоял из полукруглой декоративной стены, обычно с туфовыми нишами, в которых размещались статуи. Такие театры мы найдем в саду виллы Бельведер в Италии,²⁰ в саду дворца Мандрагона,²¹ в саду виллы Памфили²² и пр.

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

¹⁷ The Works of Lord Bacon, vol. II. London, 1879, p. 433.

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

¹⁹ The Works of Lord Bacon, vol. II, p. 288.

²⁰ В. Я. Курбатов. Сады и парки, с. 86.

²¹ Там же, с. 83.

²² Там же, с. 107.

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

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

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

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

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

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

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

²³ Там же, с. 37.

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

²⁵ Мастера искусства об искусстве, т. 3. М., 1967, с. 45.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

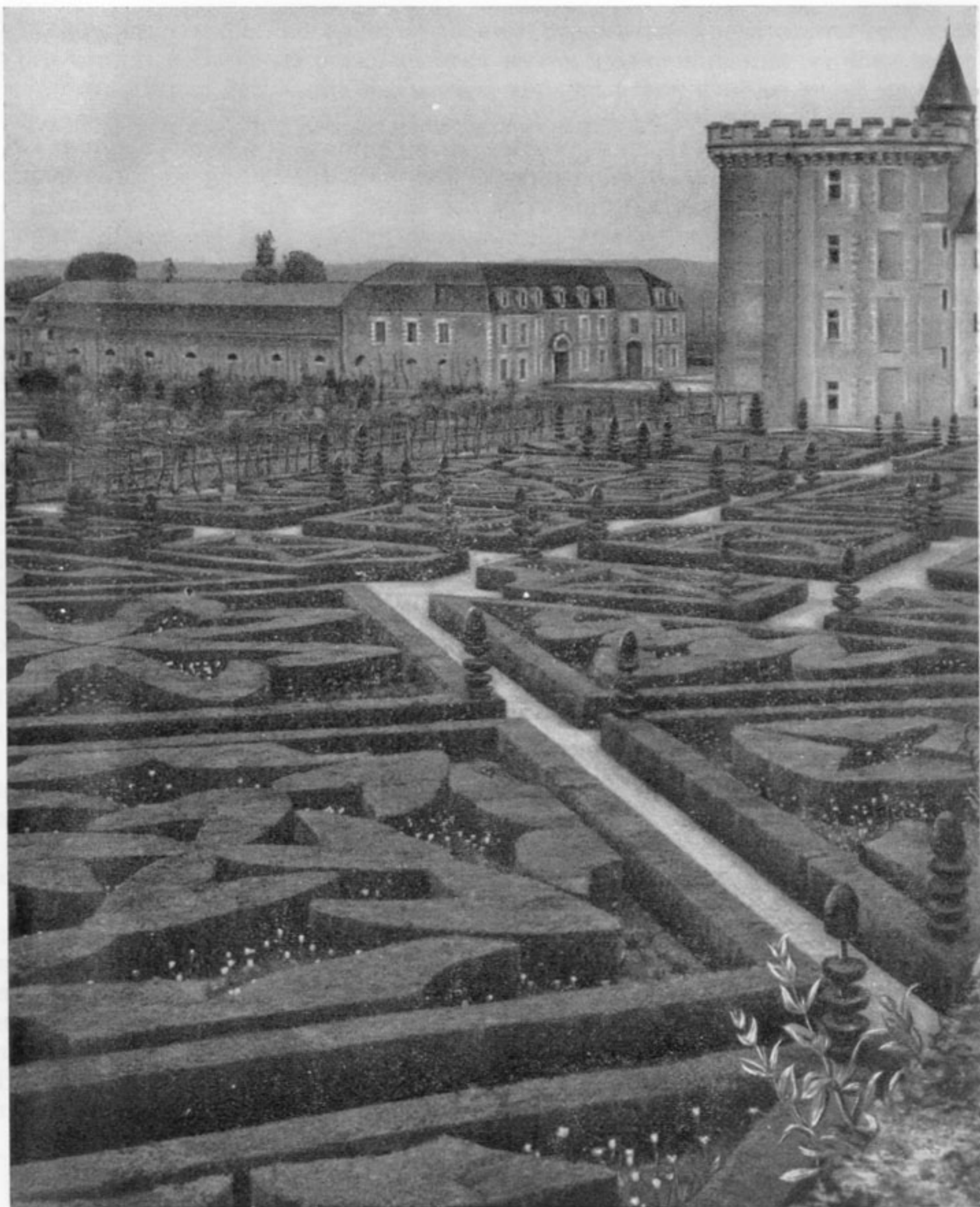
²⁷ *Ibid.*, p. 28.



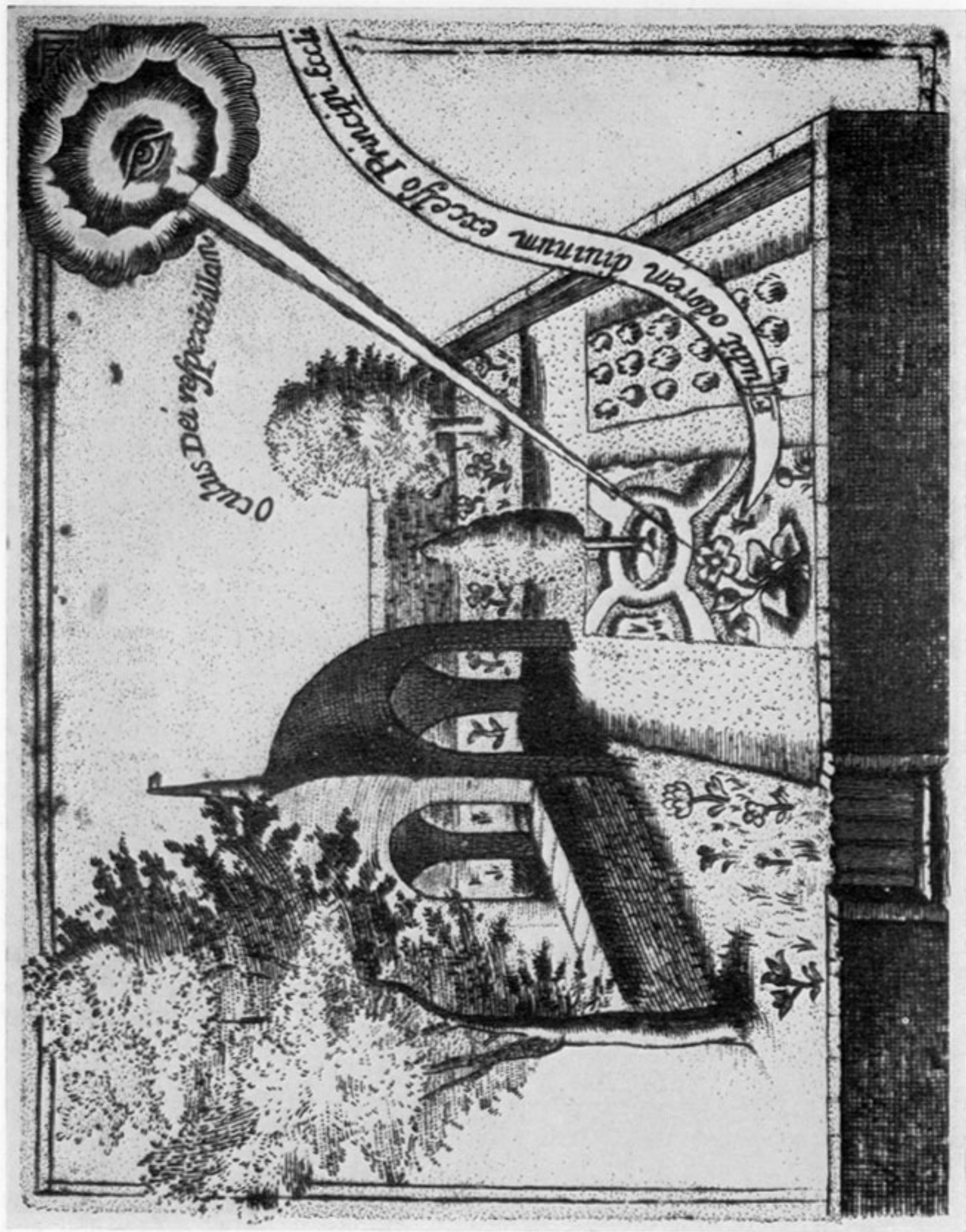
Сад Медичи. Пратолино. Живопись на люнетте. 1599 г.

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

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



Сад замка Вилландри. Ранний XVII век. Реконструкция.



Oculus Dei respiciat illam

Propter odorem duntaxat excelsi Throni. Ecce.

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

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

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

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

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

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

²⁸ В. Я. Курбатов. Сады и парки, с. 162.

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

³⁰ См.: В. Я. Курбатов. Сады и парки, с. 155—156.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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