

## САДЫ КЛАССИЦИЗМА

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

<sup>34</sup> Там же, с. 36.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

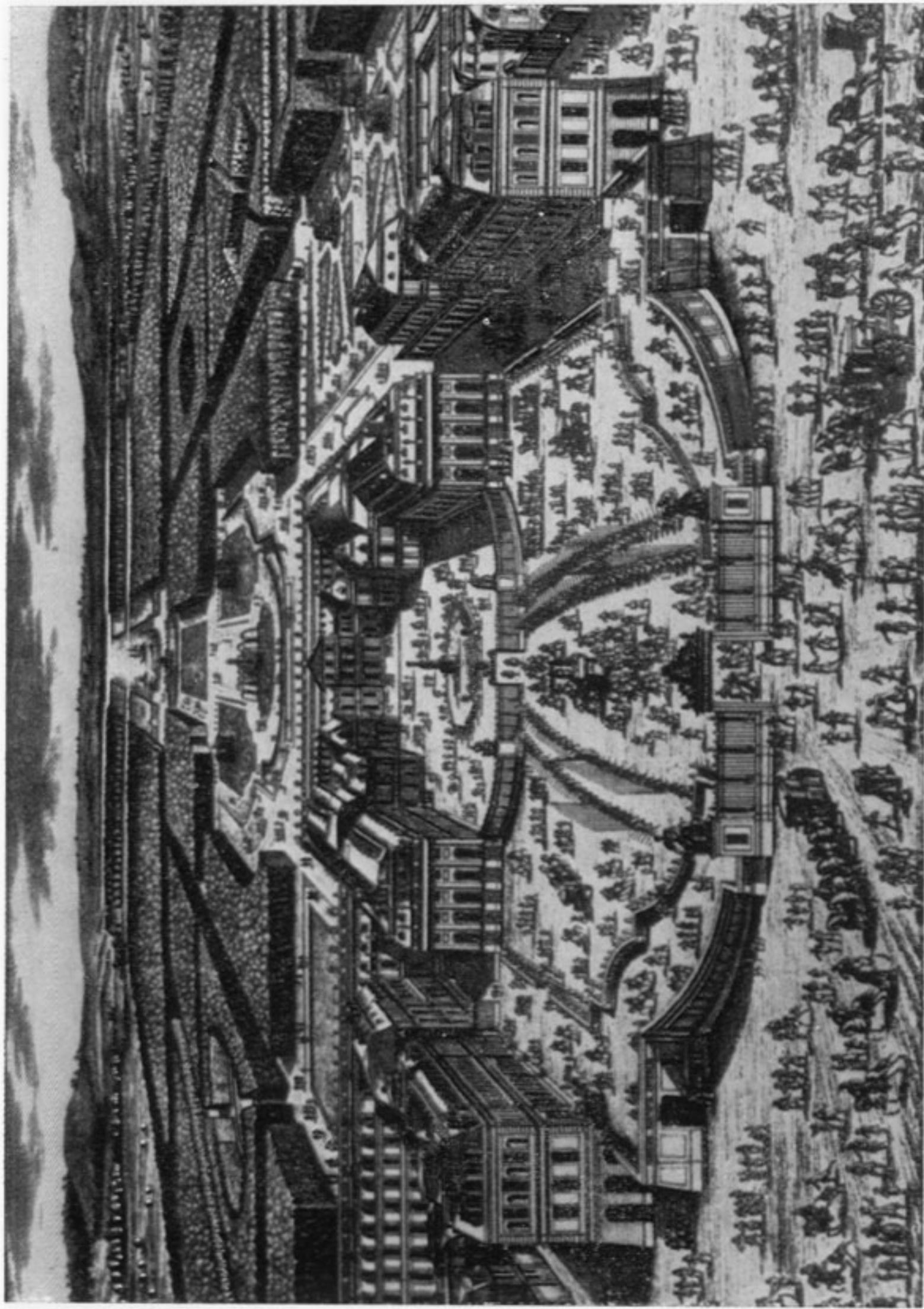
тельно определился только в работе над садами Фуке в Ле-Во. Здесь были заняты огромные площади. Три деревни были снесены для устройства садов и отведено течение реки, чтобы приготовить территорию для садов и парков. Огромные партеры были устроены по обе стороны дворца — с фронта и тыла (партеры эти в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

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

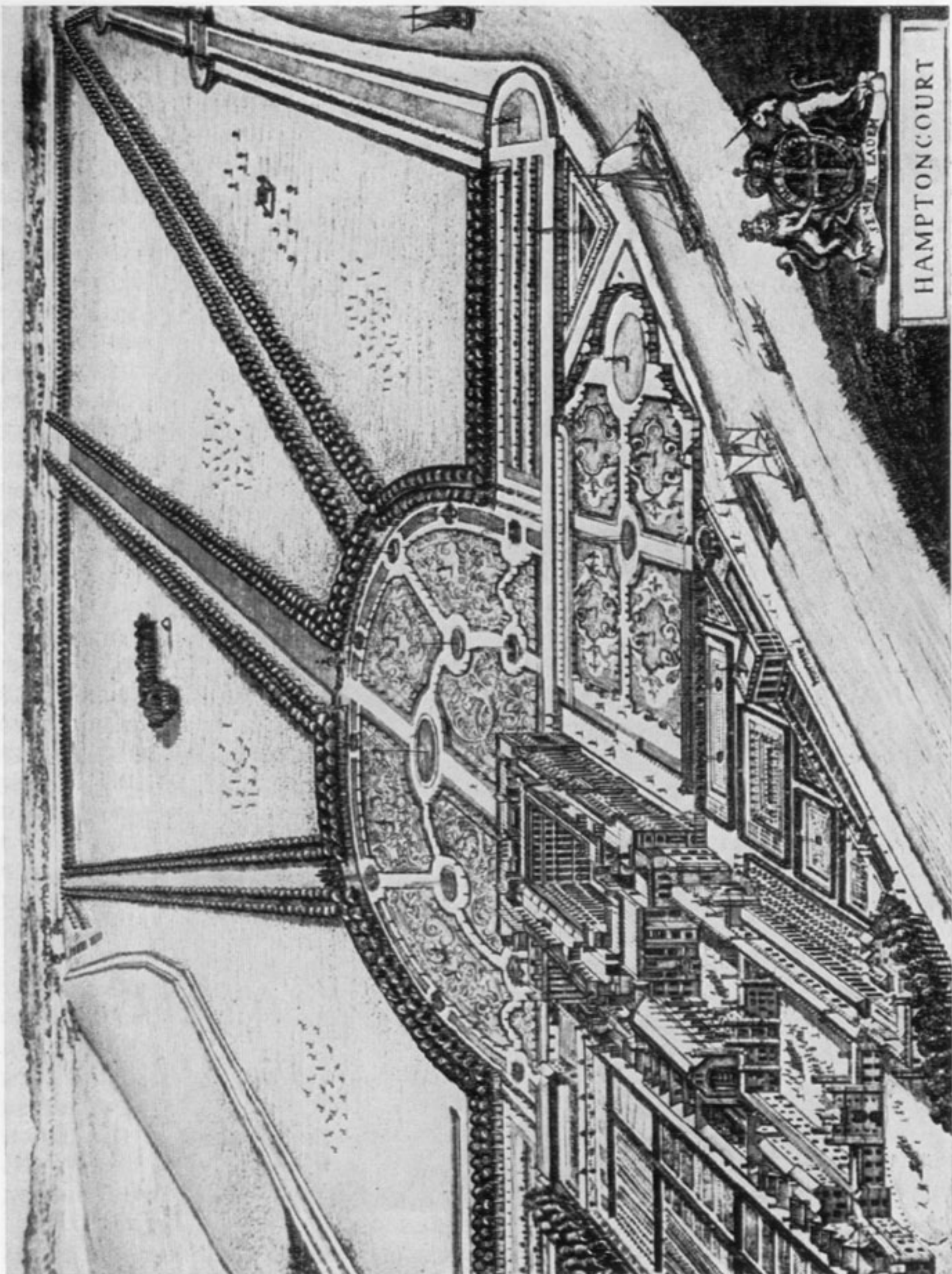
Вскоре Людовик XIV привлек всех строителей и садоводов, которые устраивали у Фуке дворец и сады в Ле-Во, к своим работам по устройству Версаля, который он намеревался сделать самым большим и великолепным из всех дворцов и садов Европы, соответствующим престижу абсолютного монарха. Он нашел Фонтенбло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

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

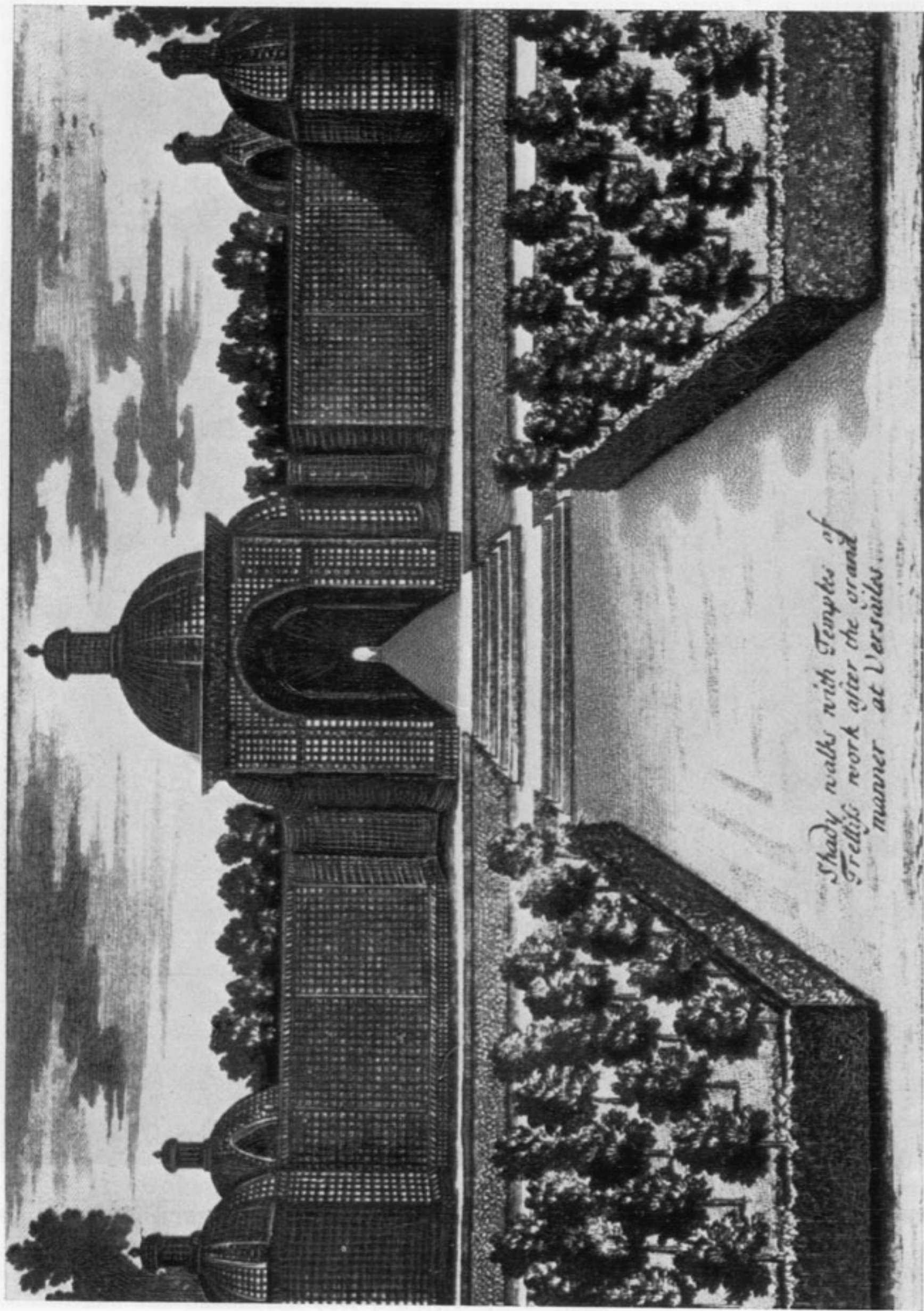




Версаль. С гравюры XVIII в.



Хемптонкорт. С гравюры XVIII в.



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

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



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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

<sup>50</sup> *Ibid., p. 200—201.*