

## САДЫ РОКОКО

Итак, пейзажные сады конца XVII и начала XVIII в. хотя и обладали уже своей философией, не могут еще быть отнесены к определенному стилю. Элементы пейзажности в садовом искусстве стали впервые организовываться в определенный стиль в эпоху Рококо. Эпоха Рококо была очень кратковременной, и, по существу, стиль Рококо был только разновидностью великого стиля Барокко. Однако в садовом искусстве стиль Рококо сыграл значительную историческую роль, явившись непосредственным предшественником стиля Романтизма и как бы связующим элементом между регулярными садами Барокко и садами Романтизма.

В садах Рококо сохраняются элементы регулярности и уже явственно образуются «предчувствия» романтической иррегулярности.

Одним из самых характерных памятников стиля Рококо был замок и сад в Сансуси под Берлином первой половины XVIII в. Уже само название Sanssouci (беззаботность) показывает, что дворец и сад предназначались для частной жизни и отдыха и противопоставлялись парадности и «столичности» Классицизма Версаля. Характерно, что архитектурные идеи и садовые идеи давал своему архитектору сам Фридрих Великий. Архитектор Кнобельсдорфф (1699—1753) был исполнителем идей Фридриха.<sup>41a</sup> Характерна для Рококо Сансуси была связь архитектуры и сада — большие окна во дворце, золоченые фигуры на фасаде, просвечивающие через зелень, двери, широко раскрывающиеся в сад, обилие оранжерей, обращение к китайщине, культу Бахуса в росписях

<sup>41a</sup> См.: *H. J. Giersberg. An Architectural Partnership. Frederick the Great and Georg W. von Knobelsdorff at Schloss Sanssouci. — The Connoisseur, May 1977, p. 4—15.*

помещений дворца и соответствующая трапезка виноградников в саду и т. д.

В истории садово-паркового искусства стиль Рококо не оставил по себе тех определенных и ясных черт, которые были характерны для Ренессанса, Барокко и французского Классицизма. Это и понятно. Рококо как стилистическая формация не равноправен великим стилям и может даже рассматриваться в известной мере как поздняя стадия Барокко — стадия его усложнения и, условно говоря, «деградации», в которой большое идейное содержание стиля Барокко было сведено к довольно мелким задачам. Ирония превратилась в шутку, орнамент измельчал, развлекательность стала приятностью, интерес к природе приобрел пасторальный характер и т. д. Однако есть одна область, в которой сады Рококо сыграли исключительную роль и которую никак нельзя сбрасывать со счетов в истории садово-паркового искусства, — это область развития в садах пейзажности.

Сады Рококо мы узнаем главным образом по принадлежности их создателей в каких-то других искусствах к уже упомянутому стилю Рококо — в архитектуре (если бы Старый сад в Царском Селе действительно целиком принадлежал Б. Растрелли, мы должны были бы рассматривать его как сад Рококо), в поэзии и в живописи.

Т. Б. Дубяго так характеризует планировочные приемы Б. Растрелли, не связывая их, впрочем, со стилем Рококо, который доминировал во всех растреллиевских произведениях — архитектурных, прикладного искусства и, разумеется, садовых: «Каналы (связывавшие в петровское время дворцы с морем или реками, — Д. Л.) утратили утилитарное назначение и превратились преимущественно в декоративный элемент. Для ранних работ Растрелли характерны каналы, ограждающие с трех сторон парадную площадь перед дворцом. Такой прием применен, в частности, в Анненгофе. Детали садовых композиций также постепенно усложнялись. Оформление террас, боскетов, партеров приобрело беспокойные контуры. Сложнее становился самый рисунок партеров, оформление бассейнов и фонтанов. Небольшие углубления для скамеек в зеленых стенах боскетов стали увеличиваться, образуя глубокие зеленые карманы. Этот прием особенно характерен для творчества Растрелли. В проектах 50-х годов прямая линия стала все больше исчезать из рисунка отдельных деталей садов. Криволинейность очертаний доходила в некоторых случаях до крайности (французские проекты XVIII в.)».<sup>416</sup>

Отмеченные Т. Б. Дубяго особенности характерны для садов Рококо с их стремлением создавать уютные уголки уединения для буколических удовольствий. Не отмечена Т. Б. Дубяго только еще очень важная особенность садов Рококо: большие деревья оставались нестриженными, а «дикие рощи» в отдаленных частях сада, которые как некие «заповед-

<sup>416</sup> Т. Б. Дубяго. Русские регулярные сады и парки. Л., 1963, с. 38.



ные участки» существовали всегда и были характерны, в частности, для петровского времени, как бы придвинулись к центру, к дворцу, хотя и продолжали сохранять дистанцию.

Значительную роль в садах Рококо играли лабиринты, имевшие на этот раз не столько символическое, сколько эстетическое значение. Лабиринт по своим формам близко стоял к орнаменту Рококо, а кроме того, мог служить для веселых игр, нечаянных встреч, предлогом для любовного уединения и т. д. Большой лабиринт был построен в Третьем Летнем саду Растрелли в Петербурге.

Существуют два поэта, которые имели большее или меньшее отношение к садовому искусству Рококо, — это уже упоминавшиеся выше Дж. Томсон и Александр Поп. Нас будет интересовать по преимуществу последний. А. Поп создал собственный сад в Твикенхеме недалеко от Лондона, и этот сад оказал революционизирующее воздействие на садовое искусство в Англии.

А. Поп был близок и к архитекторам, и к садоводам, в частности к одному из главных представителей пейзажного стиля в садоводстве — Вильяму Кенту. Содружество художника и писателя в лице Кента и Попа создало исключительные в своем роде ландшафтные сады. Хоть и небольшой, сад Попа в Твикенхеме заключал в себе много оригинальных элементов, не был похож на многие другие и создал вкус, который ни школа Брауна, ни другие школы пейзажных садов не смогли целиком вытеснить. «Превосходное равновесие, в котором Искусство достойно одевало Природу, не могло быть обнаружено ни в голых газонах Брауна, ни в перенасыщенных одеждами готики других пейзажных садах. И никогда снова не получало искусство ландшафтных парков такой поддержки в рисунках и словах, как от пера Александра Попа».<sup>42</sup>

А. Поп был чрезвычайно увлечен садовым искусством и писал даже в 1724 г., что «садоводство ближе... к божественному творчеству, чем поэзия», имея, очевидно, в виду создание Богом рая на земле.

Чувство пейзажа отчетливо сказывается в поэзии А. Попа — в его четырех пасторалях, посвященных четырем временам года, в переводе «Илиады», где о природе говорится в его примечаниях, в его письмах,<sup>43</sup> где также встречаются описания садовых ландшафтов в терминах живописи. Те же словесные ландшафтные зарисовки имеются и в письмах к нему самому.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Утверждение это содержится в заключении второй главы уже цитированной нами (см. выше, стр. 146, сноска 9) книги Эдварда Малинга «Английское ландшафтное искусство и литература». Эта вторая глава посвящена Кенту, лорду Берлингтону, А. Попу и его друзьям.

<sup>43</sup> Особенно в письмах к его многолетнему другу Марте Блаунт (Marthe Blount) и в послании к герцогу Берлингтону (1731), который был архитектором-любителем и покровительствовал А. Попу.

<sup>44</sup> *Morris R. Brownell. Alexander Pope and the Arts of Georgian England. Oxford, 1978, p. 85—98.*

Для Рококо в целом характерна склонность к идиллии, к небольшим галантным празднествам (вместо величественных праздников Барокко и Классицизма), буколические настроения, каприз и кокетливость. В идеалах жизни доминируют темы, родственные темам живописи Ватто и Буше. При этом во всех интимных и небольших темах Рококо были очень важные признаки обращения к неупорядоченной природе. В Рококо вступает в силу любовь к меланхолии на фоне природы и к сельской жизни, ставшие типичными для последующего Романтизма.

В поэзии элементы Рококо дают себя знать во «Временах года» Джемса Томсона и в «Виндзорском лесе» Александра Попа. С поэзией Рококо сближают А. Попа и его «Пасторали», посвященные четырем временам года.

Александр Поп в своих стихах и в письмах к лорду Берлингтону был первым проповедником обращения к природе, а его сад в Твикенхеме — связующим звеном между регулярными садами в их голландском (барочном) типе и садами иррегулярными, поэтическими, живописными — через стиль садовый Рококо, в значительной мере созданный им самим.

Отметим все же, что по вопросу о том, к какому стилю принадлежит сад, разбитый А. Попом в Твикенхеме, ведутся споры. Одни усматривают в нем вообще первый сад пейзажного типа. Из наиболее авторитетных английских искусствоведов последнего времени к ним принадлежит Николас Певзнер.<sup>45</sup> Другие более конкретно относили его к определенным стилям — Барокко, Рококо, Классицизму, Романтизму или просто считали эклектикой.<sup>46</sup>

Николас Певзнер говорит о саде Твикенхеме и как о переходе к пейзажным паркам, и как о произведении Рококо. Он пишет: «Мы бы сейчас, возможно, причислили его (сад в Твикенхеме, — Д. Л.) к Рококо больше, чем к какому-либо другому стилю, с его извивающимися дорожками, его крошечными холмиками, раковинами и минералами и его эффектами разнообразия на небольшом пространстве».<sup>47</sup>

Есть точка зрения, которая усматривает в высказываниях А. Попа о садах и пейзажах и в его собственной садовой практике противоре-

<sup>45</sup> См. его книгу: *Nikolaus Pevsner. The Englishness of English Art.* London, 1956.

<sup>46</sup> Подробнее см.: *Morris R. Brownell. Alexander Pope and the Arts of Georgian England*, p. 118 и след. Моррис Браунелл специально изучает «virtuososity» и вкус Попа во всех искусствах. Его книга делится на четыре части: I. Painting, II. Landscape Gardening, III. Architecture и IV. Sculpture. Из них III и IV части — наиболее пространны и обстоятельны. Отмечается влияние Попа на садоводство и строительство больших домов и малых. М. Браунелл считает, что Поп был инициатором стиля «Picturesque» в садоводстве и изобретателем самого термина «picturesque», взятого с французского. На самом же деле термин «picturesque» употреблялся в Англии уже в самом начале XVIII в. В произведениях А. Попа он видит переход от классического к романтическому взгляду на природу, но менее революционный, чем обычно считается.

<sup>47</sup> *N. Pevsner. The Genesis of the Picturesque*, p. 144.



чие.<sup>48</sup> Мне лично кажется наиболее убедительной точка зрения Морриса Браунелла, что этого противоречия нет. В самом деле, А. Поп считал первым принципом садового искусства контрастность и разнообразие. В Твикенхеме есть самые различные элементы садовых устройств, часть из которых использовалась и ранее в различных стилях регулярных садов: осьмиугольники, партеры, цветы, прямые и правильные дорожки попеременно с самыми различными «неправильностями». В целом Поп подчинил все старые элементы новому принципу. Ближе всего его сад, как мне представляется, к садам Рококо, которые несомненно предшествовали романтическим и являлись в известной мере первой формой стилистического упорядочивания пейзажных парков, «стихийно» существовавших и ранее.

Противоречие есть в другом: между поэзией Попа и его садовой практикой. В Англии принято Попа как поэта считать классицистом. Но здесь мы сталкиваемся с другим важным вопросом: как соотносятся между собой стили в различных искусствах. Напомню, например, что пейзажные сады очень часто (и в известной мере закономерно) имели архитектурные постройки в Англии в стиле Палладио (ср. архитектуру Адамса), а в России в стиле екатерининского Классицизма. По-видимому, и Классицизм и принципы пейзажности в садовом искусстве оба имели общую философскую основу: культ естественности и природы, находивший себе опору в культе Античности и античной архитектуры. В какой-то мере именно на этой основе Классицизм в поэзии мог сочетаться у А. Попа с принципами пейзажности в его садовой практике.

Поп стремился умножить элементы пейзажной декоративности, и нет ничего противоречащего его общей концепции в том, что он брал элементы из предшествующих стилей регулярного садоводства.

В духе Рококо было ставить в саду небольшие классические постройки (например, небольшие храмы), полускрытые «нерегулярной», свободно растущей зеленью, как это А. Поп и осуществил в Твикенхеме.<sup>49</sup>

Отметим, забегаая несколько вперед, что элементы стиля Рококо имеются и в Павловском парке, где разнообразие также достигалось созданием различных уголков регулярности («12 дорожек», «круги» и пр.) и элементами типичной для Рококо «пасторальности» — в садовых постройках («Храм дружбы», Молочня, Коттедж и пр.) и в «садовом быте».<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Г. Кларк (H. F. Clarke) отрицает, например, то, что сад в Твикенхеме может быть вообще отнесен к пейзажным садам: *H. F. Clarke. Eighteenth-Century Elisium. The Role of «Association» in the Landscape Movement.* — *The Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 1943, N 6, p. 168 (цит. по кн.: *Morris R. Brownell. Alexander Pope and the Arts of Georgian England*, p. 119).

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 116—117.

<sup>50</sup> Вводимое мною понятие «садового быта» (см. выше главу «Сады Классицизма») очень важно. Как уже говорилось выше, сад неразрывно связан с тем, для

Принцип разнообразия и разнообразия чувственного восприятия — зрительного, вкусового, обонятельного и слухового — оставался в пейзажных парках Рококо неизменным, как и в садах предшествующих типов, однако принял формы особого внимания к необычному, ненатуральному. Описывая один из павильонов сада Радзивила в Пулавах, Воейков пишет:

Но здания искусств равно пленяют нас:  
В одном — призвав весну и обманув морозы,  
Смеется ананас, благоухают розы;  
Ряд мраморных столбов украсил их приют,  
И запах изменя, вещает: Флора тут.<sup>51</sup>

Знаменитые строки А. Попа в «Послании к герцогу Берлингтону»:

To build, to plant, whatever you intend.  
To rear the Column, or the Arch to bend,  
To swell the Terras, or to sink the Grot;  
In all, let Nature never be forgot,  
But treat the Goddess like a modest fair,  
Not over-dress, nor leave her wholly bare;  
Let not each beauty ev'rywhere be spy'd,  
Where half the skill is decently to hide.  
He gains all points, who pleasingly confounds,  
Surprizes, varies, and conceals the Bounds.

(«Строить, сажать как вам вздумается, воздвигать колонну или наклонять арку, насыпать террасу или выкапывать грот; во всем пусть не забыта будет Природа, но обходитесь с этой Богиней как со скромной красавицей, не одевайте ее слишком пышно и не оставляйте ее полностью обнаженной; не позволяйте каждой красоте быть обозримой со всех сторон, — там, где часть искусства разумно скрыта, там художник выигрывает во всех отношениях, где он приятно сглаживает, создает неожиданности, разнообразит и скрывает границы»).

Спенс записал разговор с Попом в 1742 г., объясняющий последние строки приведенного стихотворения. «Все правила садоводства, утвер-

---

какого употребления он назначен: для приемов и празднеств, для времяпрепровождения с друзьями, для уединенного отдыха, для прогулок (утренних, полуденных или вечерних), для официальных приемов послов и государственных деятелей или для любовных свиданий и частной жизни. Поскольку устройство садов неразрывно связано с «садовым бытом», при рассмотрении вопроса о возможности восстановления того или иного сада в его «первоначальном виде» его «первоначальный садовый быт» должен учитываться. Если «садовый быт» его первоначального устройства резко расходится с тем его употреблением, для которого сад предназначается в реставрированном виде, — полная его реставрация в первоначальном виде, естественно, невозможна.

<sup>51</sup> Сады, или Искусство украшать сельские виды. Сочинение Делиля. Перевел Александр Воейков. СПб., 1816, с. 14.



ждал А. Поп, сводятся к трем главным: контрасты, устройство неожиданных и сокрытие границ».

Собеседник (поэт Спенс) спросил Попа, не входит ли в главные правила и разнообразие. Поп ответил: «Конечно, одно из главных, но включается в основном в принцип контрастов». И сослался на свое подражание Горацию «*Omne tulit punctum*»:

He gains all points, who pleasingly confounds,  
Surprizes, varies and conceals the Bounds.<sup>52</sup>

(«Тот выигрывает по всем пунктам, кто приятно смешивает, удивляет, разнообразит и скрывает границы»).

Сам Поп считал, что он организует свой сад по пейзажному («*picturesque*») принципу. Об этом он говорил Спенсу, записавшему эту беседу с датой 1739 г.<sup>53</sup> Он объяснил при этом, что в саду будут контрасты света и тени, открытые виды и густые рощи.

Сад А. Попа в Твикенхеме, описанный Спенсом в 1727 г., стал в известной мере образцом для садов пейзажного характера.

В саду Твикенхема мы можем заметить элементы не только пейзажности, но и той огромной роли, которая отводилась в романтических садах воспоминаниям. Центральная садовая постройка А. Попа — его знаменитый грот, выстроенный в виде классической ротонды, ставшей затем излюбленной деталью пейзажных парков вообще, был весь убран подарками на память: камнями и раковинами из разных мест, присланными ему различными людьми, память о которых была ему дорога.

Заключительный диалог в «Эссеях» Джозефа Спенса восьмого «Вечера» начинается с идеализированного описания садов Горация, детали которых могут быть ассоциированы с этим гротом или, как его еще называли, «Раковинным храмом» в саду Твикенхема Попа.

Поп в своем саду в Твикенхеме предполагал поставить статуи Гомера, Вергилия, Марка Аврелия и Цицерона — эмблемы его поэтических интересов. Это согласуется с тем, что статуи античных мудрецов были установлены и в другом саду Рококо — в Старом саду Царскосельского парка в России в Камероновой галерее (о том, что Старый сад принадлежит и стилю Рококо, см. ниже). Пейзажные сады Рококо были освящены античной философией и поэзией, как бы «следующей природе». У Попа стояли скульптуры и «современников» — Исаака Ньютона; в Маленьком доме стоял бюст Драйдена.

Моррис Браунелл пишет, что «правила садоводства Попа не содержат ничего такого, что было бы потом утеряно в теории и практике последующих пейзажных садоводов: в „неожиданностях“ Стефана Свит-

<sup>52</sup> См.: *Morris R. Brownell. Alexander Pope and the Arts of Georgian England*, p. 107—108.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 132—133.

цера (садовых «surprises»), в садовом „разнообразии“ («variety») Батти Лангли, в блестящем применении Чарльзом Бриджменом скрытых оград „ах-ах“ (о них в дальнейшем, — Д. Л.)». <sup>54</sup>

Александр Поп оказал большое влияние на все то, что писалось о садовом искусстве двумя наиболее значительными теоретиками пейзажного садоводства середины XVIII в. — Филиппом Соускотом и поэтом Вильямом Шенстоном, и на двух популяризаторов пейзажного садоводства Джозефа Спенса и Горация Волпола. <sup>55</sup>

Практическое влияние сада Твикенхема в ближайших окрестностях по Темзе было быстрым и очень сильным. <sup>56</sup>

Вообще, несмотря на всю кратковременность своего существования, отдельные детали, изобретенные или открытые в садах Рококо, оказали большое влияние на все последующее искусство, и в частности на садовый Романтизм. К этому мы будем еще неоднократно возвращаться. Сейчас обратим внимание на такую деталь, которая получила большое развитие в Рококо: детали сада сказывались в убранстве комнат, выходявших в сад. Сад отражался в зеркалах, сад повторялся в мотивах орнамента и т. д.

Убранство садовых дворцов Рококо обычно соответствовало саду. Цветами были расписаны плафоны, вышиты обои, каминные экраны. Цветы были на коврах, в деталях решеток и т. д. — при этом подбирались по преимуществу те сорта цветов, которые были видны из окон.

Это можно проиллюстрировать на примерах парка и дворца Павловска, в значительной мере испытавших на себе влияние эстетики Рококо. Особенно интересны в Павловске кресла в библиотеке великой княгини Марии Федоровны (с гобеленами по рисункам Буше) с кашпо, устроенными на их спинках, в которые вставлялись горшки с живыми цветами. Характерен и стол работы Рентгена в будуаре Марии Федоровны в том же Большом Павловском дворце — также с кашпо на уровне столешницы.

Если в эпоху Ренессанса дворец имел своим продолжением сад, дворец как бы «выходил» в сад, то теперь, начиная со времени Рококо, сад стал как бы «входить» во дворец.

Другая характерная черта садового искусства Рококо — это уже знакомые нам перспективные, «обманные» картины, которыми завершались аллеи или которые писались на стенах строений. Мы видели уже, что изобретены они были очень давно — еще в искусстве Ренессанса, получили распространение в искусстве Барокко и приобрели там двойную функцию: с одной стороны — забава, а с другой — увеличивали, как бы раздвигали тесные пределы сада. В этих двух функциях они были при-

<sup>54</sup> Ibid., p. 102.

<sup>55</sup> Ibid., p. 99.

<sup>56</sup> Ibid., p. 151.



няты, как мы уже отмечали, и в царских садах Москвы XVII в. Но в искусстве Рококо они употреблялись главным образом для забавы и для «театрализации» местности. Они должны были создавать «trompe-l'oeil» для зрителя, находящегося дома, или для посетителя сада в определенных «фиксированных» точках осмотра. Такие перспективные картины, принадлежащие декоратору Гонзаго, до сих пор сохраняются в Павловске под Ленинградом на стенах дворца.<sup>57</sup>

Павловский парк хотя и принадлежит к типичному проявлению Предромантизма в садово-парковом искусстве, сохраняет, однако, и элементы Рококо, где переход к «пейзажности» был очень характерен (вспомним живопись Буше, Фрагонара и пр.). Перспективные картины Гонзаго на стенах Павловского дворца — типичный реликт стиля Рококо.

Еще один такой фокус был создан Гонзаго у Розового павильона. Сквозь стекла оранжереи, находившейся там, была видна стенка или холстина с написанными фруктами.

Существует рассказ француза Эмиля Дюпре де Сен-Мора (1823), бывшего в восторге от Павловска, что «даже некая бедная собачка (un pauvre chien) была обманута и расквасила себе морду (vint se casser le nez), пытаясь вбежать в несуществующее пространство» фрески Гонзаго, написанной под Библиотекой Павловского дворца.<sup>58</sup>

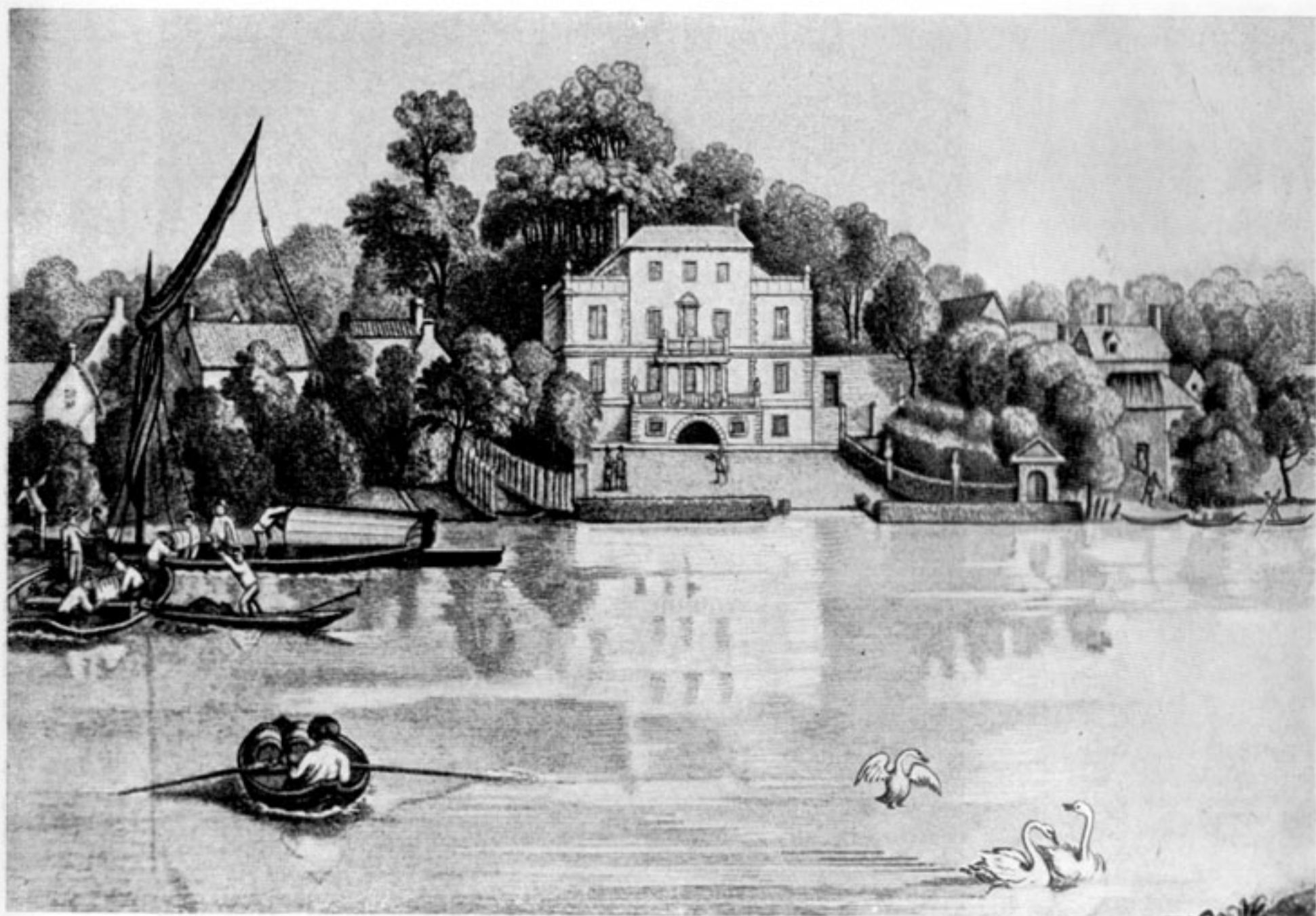
Еще одна черта, типичная для садов Рококо. В садах Рококо очень сильна роль имитации. Вот что пишет А. Эфрос о Пиль-башне Гонзаго в Павловске: «Гонзаго получил строение готовым (до него здесь была мельница). Он лишь хотел надеть на него новый чехол. Он предложил покрыть старую мельницу своею росписью, придать строению характер „руины“. Вся суть этой работы Гонзаго — в росписи. Это — объемная театральная декорация, поставленная на вольном воздухе. Живопись имитирует на ней то, что должно было бы быть объемно-рельефным. От крыши до цоколя все написано кистью, — наличники окон, швы кладки, осыпающаяся штукатурка, обнажившийся остов здания, разрушающегося у крыши, и т. п.»<sup>59</sup>

А. Эфрос пишет очень хорошо о маскарадно-декорационном характере Павловска, о различных существовавших в нем недолговечных сооружениях — «эфмеридах». Такова, например, затея сооружения «Зачарованного острова» Гонзаго или его же проект цветочной беседки: «На проекте — ротонда на четырех колоннах с невысоким куполом. Но вся она сложена из ящичков с цветущими растениями, это — зрительно-хруп-

<sup>57</sup> Они драгоценны тем особенно, что позволяют представить себе, как выглядел Павловский парк в эпоху Гонзаго. Поэтому при реставрации следует с особенной заботливостью относиться к их документальному характеру.

<sup>58</sup> Об этом пишет Сен-Мор, см.: «Гонзаго в Павловске». — В кн.: А. Эфрос. Мастера разных эпох. Избранные историко-художественные и критические статьи. М., 1979, с. 108—109.

<sup>59</sup> Там же, с. 93.



Дом и парк Александра Попа в Твикенхеме, устроенный им по собственному проекту в 1719—1723 гг.

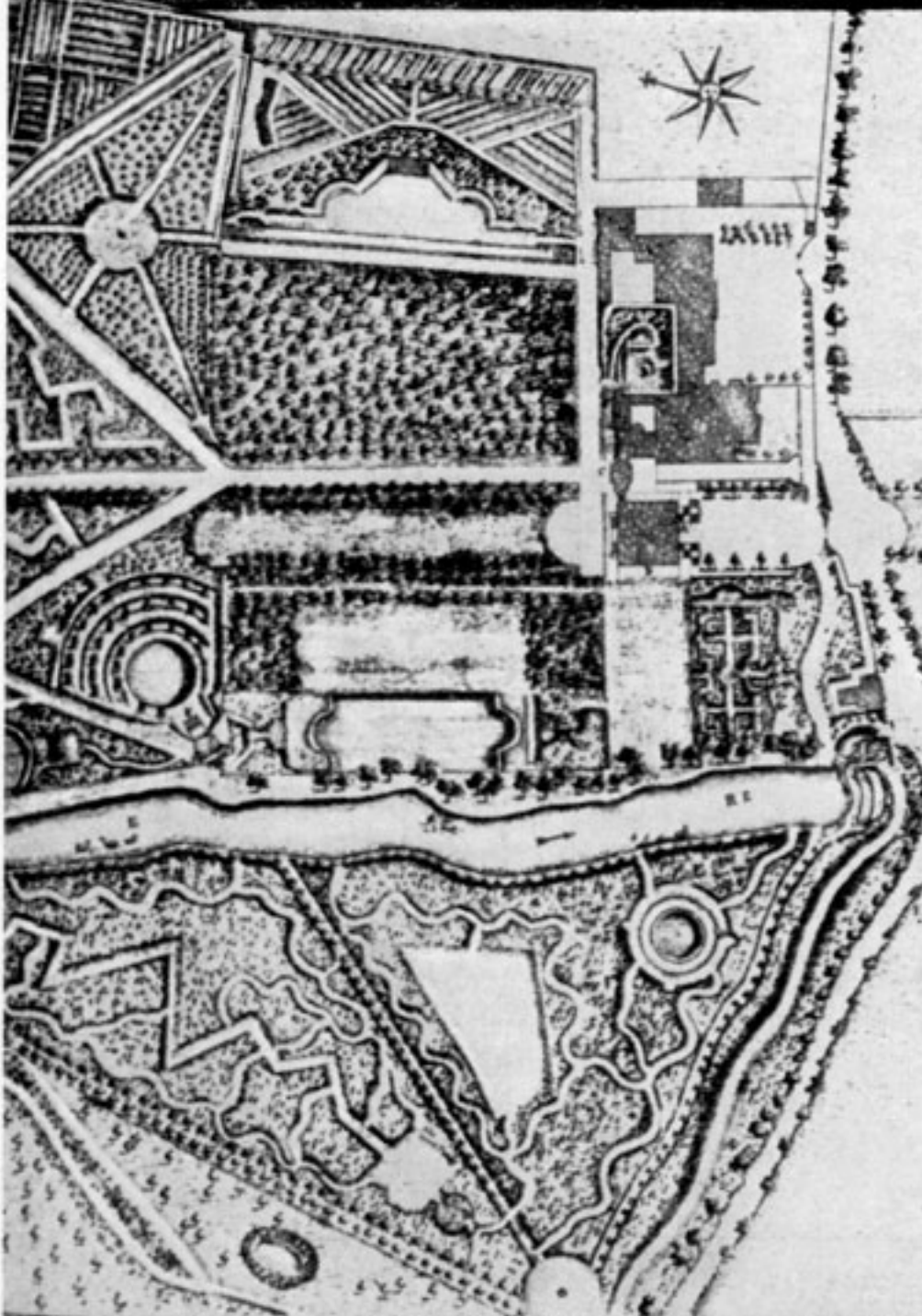
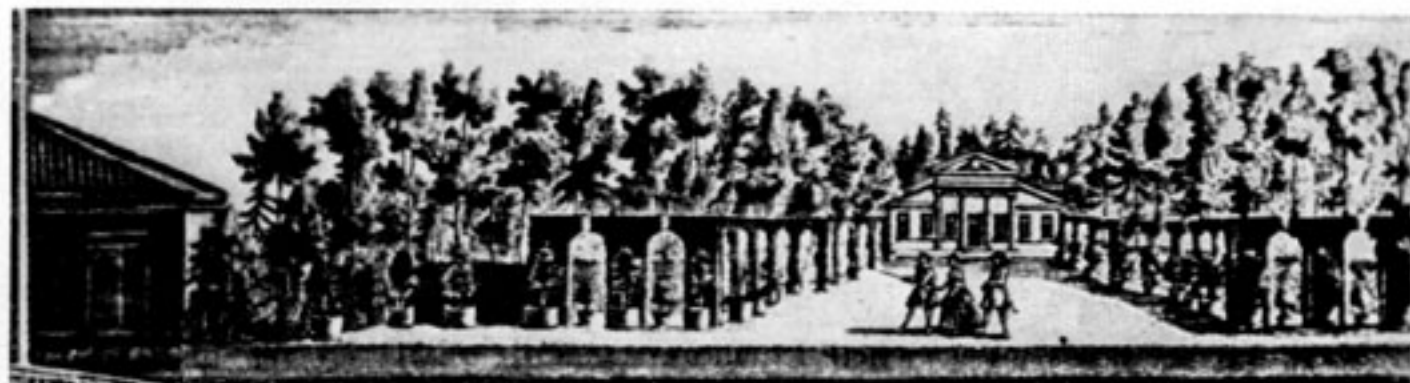
кое, нарядно-эфемерное сооружение, лишенное простейшей стойкости, не говоря уже о „regennius“, каким наделена классика: это декорация, пригодная для „*Pe enchantée*“ в понимании 1790—1900 годов; сравнивая этот проект с упомянутым уже декорационным вариантом „Храма Дружбы“, <sup>60</sup> можно с достаточным основанием предположить, что и проект цветочно-горшечной ротонды принадлежит Гонзаго.

Надо думать, что в том же духе работал он и над созданием „Воздушного театра“. Тут ему были все карты в руки, — прежде всего по специальности (декоратора, — *Д. Л.*). Вся затея осуществлялась не зодчески, а декорационно, театр составлялся из деревьев, листвы и приставных холстов; все стояло на открытом воздухе; кулисы были из зелени, сцена — простейшая, досочная, приспособленная для расписных

<sup>60</sup> Гонзаго воспроизвел созданный в Павловске Камероном «Храм Дружбы» в своих эскизах декораций, посланных в 1818—1819 гг. И. Б. Юсупову в «Архангельское» (*А. Эфрос. Мастера разных эпох, с. 91*).











Гравюра, изображающая «Весну», Вильяма Кента. Иллюстрация к «Временам года» Томсона, 1730.



Гравюра, изображающая «Осень», Вильяма Кента. Иллюстрация к «Временам года» Томсона, 1730.



задников и расписных щитков лиственных кулис из поперечных рядов акаций. Настоящему архитектору тут нечего было делать. Скорее всего, сочинял, воздвигал и оформлял это легкое сооружение один Гонзаго, в том же классико-боскетном стиле. Выдержать испытание времени такая эфемериды не могла, она не раз поновлялась, все более утрачивая первоначальные черты, а к 1920-м годам вообще перестала существовать как постигаемое глазом целое.

Еще более кратковременной была жизнь другой декоративно-строительной эфемериды, где авторство Гонзаго представляется бесспорным: неподалеку от Воздушного театра, около 1799 года, была сооружена Турецкая палатка. Просуществовала она лишь полтора десятилетия: в 1815 году она была снесена, а в 1820-м на ее месте Росси выстроил Турецкую беседку». <sup>61</sup>

Иллюзионизм вымышленной архитектуры, живописный иллюзионизм, подмена действительности различными «обманками», оптические фокусы — все это типичные черты садов Рококо, впитавших в себя и опыт итальянского Ренессанса (живописный иллюзионизм Перуцци в Фарнезине в Риме и др.), и голландского Барокко. Стиль Рококо вообще создавал в целом иллюзию «счастливой» сельской жизни.

В заключение этого раздела нашей книги скажем, что Павловский парк дает только частичный пример садов Рококо. В целом же он принадлежит в бóльшей мере к стилю садового Романтизма, и мы будем постоянно обращаться к нему в дальнейшем, рассматривая этот последний.

---

<sup>61</sup> Там же, с. 97.