

О САДАХ

САД И КУЛЬТУРА ЕВРОПЫ

САДЫ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

САДЫ ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

САДЫ РЕНЕССАНСА

САДЫ БАРОККО

САДЫ ГОЛЛАНДСКОГО БАРОККО

САДЫ КЛАССИЦИЗМА

НАЧАЛО И ПРОИСХОЖДЕНИЕ ПЕЙЗАЖНЫХ
САДОВ

САДЫ РОКОКО

САДЫ РОМАНТИЗМА

САД И КУЛЬТУРА РОССИИ

САДЫ МОСКОВСКОЙ РУСИ

ПЕТРОВСКИЕ САДЫ

ПЕЙЗАЖНЫЕ ПАРКИ РОКОКО И РОМАНТИЗМА

РУССКИЕ УСАДЕБНЫЕ САДЫ

САД И КУЛЬТУРА ЕВРОПЫ

САД И КУЛЬТУРА ЕВРОПЫ

В настоящее время садово-парковое искусство изучается по преимуществу историками архитектуры. Между тем сад — эхо прежде всего своеобразная форма синтеза различных искусств, синтеза, теснейшим образом связанного с существующими великими стилями и развивающегося параллельно с развитием философии, литературы (особенно поэзии), с эстетическими формами быта, с живописью, архитектурой, музыкой. Эстетическое восприятие сада все время корректируется тем, что в ту или иную эпоху считается красивым, экзотичным. Для восприятия сада необходимо полное погружение в культуру времени сада. Многие растения и цветы, считавшиеся в свое время дорогими и экзотичными, давно перестали быть таковыми. Правильное восприятие сада как произведения искусства требует в современных условиях серьезных познаний в области истории искусств и истории быта.

Сотни садовников, тысячи привозимых певчих птиц для вольеров, звери изо всех частей света, плодовые и ягодные посадки, дорогие цветы, дорожки, посыпанные цветными песками, пруды с декоративными кораблями, садовая музыка, сочиняемая величайшими композиторами специально для садового исполнения, ароматные травы и цветы в сочетании со специальными для садовых празднеств костюмами, оранжереи для наиболее дорогих растений, фейерверки и маскарады, шумящие каскады и фонтаны, искусственно устраиваемое эхо, садовые библиотеки в эрмитажах и гротах, книги, как бы забытые в местах уединения, нечаянные встречи со спрятанными в гротах или боскетах от постороннего взгляда произведениями искусства, продуманная идейная система статуй и фонтанов, неожиданно или ожидаемо открывающиеся виды на окрестности, помещения дворцов и домов, гармонирующие с окружающими видами и т. д., и т. д., — вот что такое сады прошлого, которые надо рассматривать как произведения не только искусства собственного садового, но культуры в целом. История стилей садово-паркового искусства теснейшим образом связана с другими искусствами — прежде всего со стилями в поэзии и пейзажной живописи. Иногда «садовые идеи» появляются и за пределами садоводства — и не только в поэзии и живописи, но также в философии, физике и даже в политике.

Поэтому чисто формальное деление стилей в садоводстве в отрыве от общего развития культуры на «регулярные» и «нерегулярные» (или «пейзажные») не выдерживает никакой критики.

В садовом искусстве мы должны в основном различать те же стили, что и в общем развитии искусств,— стили, связанные с господствующими идеями и вкусами эпохи. Сады чутко «реагируют» на все изменения эстетических настроений общества и сами в известной степени организуют, особенно в XVI—XVII, XVIII и начале XIX в., то есть в периоды господства ренессанса, барокко (включая рококо) и романтизма (включая период, предшествующий романтизму и связанный с рококо и сентиментализмом).

Следует обратить также внимание на сравнительную малочисленность основных компонентов садово-паркового искусства. Аллеи, цветочные клумбы, лабиринты, эрмитажи присутствуют в каждом из садовых стилей. Разнообразие создается различиями в назначении, в планировке, в использовании.

Аллеи то открывают виды на дворец, то служат переходами из одной изолированной части сада в другую, то предназначаются для прогулок, а сами прогулки делятся на утренние, полуденные, вечерние, и каждый из маршрутов этих прогулок должен учитывать особенности освещения теней, утренних, дневных или вечерних ароматов, отражений в воде, разное направление солнечных лучей утром днем и вечером и т. д., и т. п. Садово-парковое искусство — это искусство прежде всего бесчисленных комбинаций и назначений более или менее постоянных элементов. Помимо общих элементов, есть и некоторые общие, присутствующие во всех стилях принципы. Один из принципов исходит из стремления преодолеть ограниченность материала. Устроитель каждого сада в любом из стилей озабочен прежде всего разнообразием — тем, что англичане зовут «variety of gardens». Теоретик искусства XVIII в. В. Хогарт в своем трактате «Анализ красоты» пишет: «Искусство хорошо компоновать — это не более чем искусство хорошо разнообразить».

Ограничимся в наших наблюдениях над «значимыми» моментами в садово-парковом искусстве только европейскими материалами и начнем со средневековья.

САДЫ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Первооснова и образец всех садов, согласно христианским представлениям, — рай, сад, насажденный богом, безгрешный, святой, обильный всем, что необходимо человеку, со всеми видами деревьев, растений, и населенный мирно живущими друг с другом зверями. Этот первоначальный рай окружен оградой, за которую бог изгнал Адама и Еву после их грехопадения. Поэтому главная «значимая» особенность райского сада — его

огражденность; о саде чаще всего говорится «hortus conclusus» («сад огражденный»). Следующей неременной и характернейшей чертой рая было в представлениях всех времен наличие в нем всего того, что может доставлять радость не только глазу, но и слуху, обонянию, вкусу, осязанию — всем человеческим чувствам. Цветы наполняют рай красками и благоуханием. Фрукты служат не только украшением, равным цветам, но и услаждают вкус. Птицы не только оглашают сад пением, но и украшают его своим красочным обликом и т. д.

Средневековье видело в искусстве второе «откровение», обнаруживающее в мире мудрость, гармонию, ритм. Эта концепция красоты мироустройства выражена в ряде письменных произведений средних веков — у Эригены, в «Шестодневах» Василия Великого и Иоанна Экзарха Болгарского и мн. др.

Все в мире имело в той или иной мере многозначный символический или аллегорический смысл, сад же — это микромир, подобно тому, как микромиром являлись и многие книги. Поэтому сад часто в средние века уподобляется книге, а книги (особенно сборники) часто называются «садами»: «Вертоградами», «Лимонисами», или «Лимонариями», «Садами заключенными» и пр. Сад следует читать как книгу, извлекая из него пользу и наставление. Книги носили названия также «Пчел» — название, опять-таки связанное с садом, ибо пчела собирает свой мед в саду.

Как правило, монастырские дворы, заключенные в прямоугольник монастырских строений, примыкали к южной стороне церкви.

Монастырский двор, обычно квадратный, делился узкими дорожками крестообразно (что имело символическое значение) на четыре квадратные части. В центре, на пересечении дорожек, сооружался колодец, фонтан, небольшой водоем для водных растений и поливки сада, умывания или питья воды. Фонтан тоже был символом — символом чистоты веры, неиссякаемой благодати и т. д. Часто устраивался и небольшой пруд, где разводилась рыба для постных дней. Этот небольшой сад во дворе монастыря имел обычно и небольшие деревья — фруктовые или декоративные и цветы. Однако хозяйственные фруктовые сады, аптекарские огороды и огороды для кухни устраивались обычно за пределами монастырских стен. Небольшой фруктовый сад внутри монастырского двора был символом рая. Он часто заключал в себе и монастырское кладбище. Аптекарский же огород располагался вблизи монастырской больницы или

богадельни. В аптекарском огороде выращивались и растения, которые могли служить красителями для раскрашивания инициалов и миниатюр рукописей. И целебные свойства травы определялись главным образом символическим значением того или иного растения.

Свидетельством того, насколько большое внимание уделялось в средние века садам и цветам, служит рескрипт 1812 г., которым Карл Великий распорядился о тех цветах, которые необходимо сажать в его садах. Рескрипт содержал список около шестидесяти названий цветов и декоративных растений. Этот список переписывался и распространялся затем по монастырям всей Европы. Сады культивировались даже нищенствующими орденами. Францисканцы, например, до 1237 г. по своему уставу не имели права владеть землей, за исключением участка при монастыре, который нельзя было использовать иначе, как под сад. Другие монашеские ордена специально занимались садоводством и огородничеством и славились этим. Каждая деталь в монастырских садах имела символическое значение, чтобы напоминать монахам об основах божественного домостроительства, христианских добродетелях.

Особый характер носили сады в замках. Они находились обычно под особым наблюдением хозяйки замка и служили маленьким оазисом спокойствия среди шумной и густой толпы обитателей замка, наполнявшей его дворы. Здесь же выращивались как лекарственные травы, так и ядовитые, травы для украшений и имевшие символическое значение. Особое внимание уделялось душистым травам. Их душистость отвечала представлениям о рае, улаждающем все чувства человека, но другой причиной их культивирования было то, что замки и города, вследствие низких санитарных условий, были полны дурных запахов. В средневековых монастырских садах сажались декоративные цветы и кусты, особенно вывезенные крестоносцами с Ближнего Востока розы. Иногда здесь росли деревья — липы, дубы. Вблизи оборонительных укреплений замка устраивались «луга цветов» — для турниров и светских забав. «Розовый сад» и «луг цветов» — один из мотивов средневековой живописи XV—XVI вв.; мадонна с младенцем чаще всего изображалась на фоне сада.

САДЫ ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Между садами эпохи средневековья и нового времени в Западной Европе существовал некоторый промежуточный этап — это сады позднего средневековья.

В позднее средневековье появились «сады любви»: сады, предназначенные для любовных уединений, свиданий любящих, а также просто для отдыха от шумной придворной жизни. Здесь музицировали, вели беседы, читали книги, танцевали, играли в различные игры, среди которых выделялись шахматы и «мельница».

Такие сады (обычно замковые) имели посередине небольшие бассейны для купаний. Хорошее изображение такого «сада любви» сохранилось в итальянской рукописи в Библиотеке Extena в Модене. Молодые люди купаются в Фонтане Юности, пьют вино и наслаждаются музыкой. Совместное купание в небольших бассейнах мужчин и женщин довольно часто изображается в средневековых миниатюрах: по-видимому, в этом не было ничего удивительного в условиях «коммунальной» жизни средневековых замков и городов, где уединение было желанным, но не всегда доступным.

Устраивались в садах и небольшие травяные площадки для танцев и игр. Сады в позднем средневековье разнообразились павильонами, холмами, с которых можно было смотреть на окружающую жизнь за пределами садовых стен — и на городскую, и на сельскую. В этот период распространяются и лабиринты, которые раньше были обычны только для внутренних помещений (как, например, в Шартрском соборе). Дорожки садовых лабиринтов окружаются стенками или кустарниковыми насаждениями.

Судя по частым изображениям садовых работ, сады тщательно возделывались, грядки и клумбы заключались в каменные защитные стенки, сады окружались либо деревянными оградами, на которых иногда писались красками изображения геральдических знаков, либо каменными стенами с роскошными воротами.

Прекрасное описание позднесредневекового сада мы находим в Третьем дне «Декамерона» Боккаччо.

САДЫ РЕНЕССАНСА

Ренессанс по-своему снял противоречие между человеком и природой. В ренессансных садах воплотилась преобразованная природа с преобразованным и освобожденным человеком. Главным стал человек в подчиненной ему и его разуму

природе. Человек не только идеализировал природу, но и считал себя способным улучшать ее, выявляя в ней ее идеальные свойства.

Петрарка считал сады прежде всего источниками радости. Он создавал собственные сады и писал, между прочим, своему другу из ссылки вблизи Авиньона в 1336 г.: «Я создал два сада, которые нравятся мне чрезвычайно. Я не думаю, чтобы им были равные в мире».

Можно утверждать, что гуманистическое движение эпохи Ренессанса началось в садах, которые организовывались на основании тех сведений, которые стали известны о садах Древнего Рима.

Три характерные черты свойственны садам ренессанса. Первая — это новое обращение к античности (к античности, как мы теперь хорошо знаем, в своеобразной форме обращались неоднократно и в эпоху средневековья). Вторая — это значительная секуляризация символично-аллегорической системы садово-паркового искусства. Третья — это расширение на новой основе архитектурной стороны садов. Все эти три черты отразились на всех последующих стилях европейского садово-паркового искусства.

Подбор античных скульптур в садах ренессанса по содержанию был более или менее случаен, но тем не менее античные скульптуры не были чисто формальным украшением: они создавали историческую перспективу, крайне важную для эпохи Ренессанса и последующего Барокко, когда чувство истории, чувство «содержательное» и многозначительное, было открыто и создавало для современности ту «историческую глубину», без которой не мыслилось даже простое прославление современников — властителей, поэтов и художников. «Мифологическая ученость» отныне на протяжении многих столетий становится существеннейшим признаком образованности владельцев садов и их «садового общества».

Вместе с тем ренессансные сады своеобразно развили средневековую «архитектурность» монастырских садов. Если монастырский сад продолжал традиции античных атриумов и помещался внутри монастырского здания, во внутреннем дворе, то в эпоху Ренессанса сад расширял дворец хозяина с внешней стороны, но продолжал сохранять ограду, в значительной мере переставшую играть символическую роль «ограды рая», но зато усилившую «психологическую» — чувство уединенности и замкнутости

представленного садом микромира. Внутренние балюстрады итальянских садов закрывали окружающие виды и служили уюту больше, чем парадности, разделяя сад на отдельные помещения.

В прямоугольных зеленых кабинетах ренессансных садов можно было уединиться, читать, размышлять или беседовать с друзьями. Они были изолированы и посвящены каждый своей теме. В некоторых был устроен лабиринт с тем или иным аллегорическим значением, в другом — плодовый сад, в третьем были собраны душистые растения

Подобно римским садам античности, сады ренессанса были прорезаны аллеями, пересекающимися под прямым углом (но без прежнего символического значения креста), украшены статуями и бассейнами, насыщены редкими цветами.

САДЫ БАРОККО

Основной принцип садоводов барокко был тот же, что и в поэзии барокко. Неаполитанский поэт Джамбаттиста Марино отчетливо выразил этот общий принцип барокко: «Поэта цель — чудесное и поражающее. Тот, кто не может удивить... пусть идет к скребнице» (то есть станет конюхом.—Д. Л.) *{{См.: Голенищев-Кутузов И. Н. Барокко и его теоретики // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1963. С. 120.}}.

Одно из отличий садов барокко от садов ренессанса заключалось в смелом использовании разных уровней, в устройстве каскадов, водопадов. Итальянцы «играли с водой, как Султан со своими драгоценностями»,— выразил свои впечатления 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 тuffовых ниш, сложно извитых аллей, огромных урн и другой садовой орнаментики. Все это играло большую роль, чем грядки, партеры, цветы и отдельные деревья в предшествующих стилях *{{Cowell F. R. The Garden as a Fine Art from Antiquity to Modern Times. London, 1978. P. 148.}}.

Барочные сады распространились главным образом в средней Италии в конце XVI и в течение всего XVII в. Барочные сады должны были быть представительными, свидетельствуя о богатстве, вкусе и эрудиции их владельцев, должны были удивлять, поражать, интересовать.

Вместе с тем сады в эпоху Барокко стремительно увеличивались в размерах. Они обсаживались плотными рядами больших деревьев, кустов, составлявшими большие массивы зеленых стен. Развивается пафос великолепия и изобилия в красках и запахах. Увеличились размеры фонтанов, возросли водяные струи; еще громче стал шум воды, появилась мода на ароматные цветы, кусты, деревья, особенно на апельсиновые и лимонные. Природа драматизируется все большим стремлением к синтезу искусств, к экспрессивному воздействию на все чувства человека.

Одно из главных отличий садового барокко от садового ренессанса заключалось также в появлении в садовом искусстве иронического элемента, создание собственной мифологии (собственных систем символов и аллегорий) чисто эстетического порядка. Если Медичи во Флоренции пытались «всерьез» восстановить сады Платоновой Академии и «насеяли» их «серьезными» скульптурами и скульптурными ансамблями, то в садах барокко гораздо отчетливее проступал элемент отдыха от серьезного содержания.

Статуи по-прежнему служили смысловой связью с природой, но по своему содержанию они должны были больше напоминать о простых утехх окружающей сельской местности. Гроты, например, символизировали собой как бы уход в горы, уединение. Барочная шутливость требовала, чтобы кусты и деревья стриглись не столько «архитектурно», сколько живописно и «чудаковато», 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 архитектурность. Подстриженные в виде людей, зверей, ваз, кусты и деревья — характернейшие для барокко курьезы, такие же, как шутливые фонтаны («шутихи»), «тайные» скамьи, обманные перспективные картины, создававшие иллюзию продолжения аллеи или открывающихся видов на природу, села, строения и т. д.

Эммануэлье Тезауро — крупнейший теоретик барокко — отмечает, что истинное в искусстве не то, что истинно в природе; поэтические замыслы «не истинны, но подражают истине», остроумие создает фантастические образы, «из невещественного творит

бытующее» *{{История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. М., 1964. С. 626.}}.

К садам эпохи Барокко применимо положение Ф. Бэкона, что «природа вещей лучше обнаруживает себя в искусственной стесненности, чем в естественной свободе». Сады барокко способствовали исследованию и показу природы именно в «искусственной стесненности». Они были в известной мере экспериментом, служащим познанию мира, экспериментом, в котором создаются модели мира, испытываются свойства растений, насаждается 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 тувовыми нишами, в которых размещались статуи. Такие театры мы найдем в саду виллы Бельведер в Италии, в саду дворца Мандрагона, в саду виллы Памфили и пр. «Театры» создавали декоративный фон, иногда вовсе не служивший для представлений, хотя, вообще говоря, сады барокко, в отличие от садов 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 возрастал в барокко. Но садовые театры не были только чисто зрительными деталями сада — в них была и зрелищность: разыгрывались праздничные представления, сказывалась характерная для барокко театрализация жизни.

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 короля Карла II Х. Данкерта, носящем название «Ананасный портрет», Карл II изображен на террасе английского дома, с типичным для барокко квадратным партером («кабинетом») позади, держащим ананас в руке — первый, выращенный в Англии.

Стремление населять сады редкими растениями объяснялось не только желанием 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». В садовом искусстве было то же стремление к преодолению материала: подчинить растения (путем стрижки и выгибаний — в «огибных аллеях») скульптурным и архитектурным формам, создавать декоративные эффекты. Сады барокко планировались с декорационными элементами, и декораторы в них были часто садовниками.

Теоретик садоводства XVII в. Джон Эвелин рекомендует для садов эффекты «громадного» разнообразия в соединении с «громадной» же интимностью. Он вводит в сады питомники, огороды съедобных овощей, большие цветники, птичники, плантации редких растений, окруженные стеной садики для редких цветов, пастбища, карповые пруды и даже химические лаборатории.

Сады барокко XVII в. полны разнообразных эмблем и «иероглифов». Забава неожиданно становится из обычного ребуса нравоучением, назиданием. 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. На первый план выступает сложность смыслового оформления сада. Сад надо разгадывать, как ребус. В садах барокко были аллегии рек, морей, изображения морских божеств.

Сады барокко, может быть, в большей мере, чем сады любого другого стиля, стремились к органическому синтезу искусств, как бы переходя даже пределы возможного для материала. Скульптуры создавались из зеленых насаждений и производили живописный эффект, тяжелый камень превращался в легкую драпировку и пр.

Отсюда же идет стремление в садовом искусстве создавать из кустов и деревьев скульптуры, соединять садовое искусство незаметными переходами с архитектурой и живописью, создавать декорации из зеленых насаждений, акцентировать внимание на оттенках листвы, цветов; стремление противиться естественным законам — во вздымающихся вверх фонтанах, опускающихся вниз, свисающих с высоких стенок или вьющихся по камню, решеткам растениях. Отсюда же особое тяготение к «огибным аллеям», беседкам и другим строениям, 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 постройку самого дворца.

САДЫ ГОЛЛАНДСКОГО БАРОККО

Сравнительно с предшествующими стилями сады барокко имели гораздо больше индивидуальных и национальных разновидностей. Среди национальных разновидностей садов барокко особенную важность для всего Севера Европы представляли сады Голландии. Голландское барокко имело особенное значение и для развития русского садоводства XVII и XVIII вв.

Голландские сады еще больше подчеркивали характерный для барочных садов элемент иронии, шутливости, увеселительности. Голландские сады располагались на террасах, разделенных на «зеленые кабинеты»: один был посвящен душистым цветам, другой — плодовым растениям, третий — лабиринту, фонтанам и т. д. Каждый кабинет отделялся от другого балюстрадами. Эти балюстрады были заимствованы от итальянских ренессансных и барочных садов, но они служили уюту в большей мере, чем парадности *{{В Англии «Dutch Garden» (Голландский сад) означает обычно небольшой участок сада для отдыха и развлечения.}}. Центральная, довольно узкая аллея соединяла между собой кабинеты, которые не были симметричны друг другу по тематике. По идее своей «зеленые кабинеты» со своей различной тематикой были выражением восхищения разнообразием природы.

В голландских регулярных садах дворец обычно не занимал центрального положения, а располагался сбоку, в углу сада, с фасадом, сплошь закрытым деревьями. Хозяева и их гости могли уединяться в «огибных аллеях», скрываться в беседках, павильонах, эрмитажах и за трельяжами.

Другая черта голландских садов — обилие цветов, с середины XVII в. — тюльпанов, которые разводились, ввозились и вывозились, которыми торговали и которые представляли в XVII в. огромную ценность. Редкие тюльпаны были в XVII в. в такой цене, что луковицы их могли быть обменены на роскошный экипаж, небольшое поместье в двенадцать акров или мельницу *{{ Тюльпан был привезен в Европу Ожье Гизелином, посланцем Фердинанда I у Сулеймана Великолепного — в 1554 г. В 1561 г. первые луковицы

были привезены в Антверпен, который с 1630 г.— центр финансовых спекуляций луковицами. Джон Эванс отмечает начавшуюся с 1630-х г. «тюльпаноманию»}}.

В голландских садах предпочитали душистые растения недушистым. Голландское садовое барокко оказало влияние на многие страны Европы, но особенное значение оно имело в Англии. В XVII в. английское садоводство развили протестантские беглецы с континента: гугеноты из Голландии и Франции. Они ввели новые овощи, новые цветы, новые приемы в агрокультуре, особенно в Восточной Англии, где многие из них обосновались.

Голландское садоводство распространилось и в других странах — особенно в Прибалтике. Андре Молле написал для шведской королевы Христианы выдержанную в голландском духе книгу по садоводству «Сад удовольствия», которая была переведена в 1651 г. в Стокгольме. Голландское барокко распространилось с середины XVII в. и в садах России.

САДЫ КЛАССИЦИЗМА

Классицизм не столько пришел на смену барокко, сколько длительное время существовал рядом с ним.

Наиболее ясно садовый классицизм сказался в творчестве Ленотра, в садах Версаля. Именно поэтому французский классицизм лучше всего рассмотреть на примере Версаля, хотя следует отметить, что Версаль подвергался многочисленным переделкам. 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.

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 весьма широкой центральной аллеей, с симметричным построением обеих частей сада по обе стороны оси и отсутствием видимых границ между отдельными участками сада, но все еще с сохранением обязательной наружной ограды.

Классицизм придавал основное значение партерам, прямоугольным площадкам, иногда слегка углубленным (боулинринам), кенконсам (открытым посадкам), широким аллеям и далеким перспективам. Большие водные «партеры» служили как бы гигантскими зеркалами, увеличивавшими пространство.

Характерно, что французский классицизм в садах связан и с классицизмом в планировке городов, а в эстетике он имеет прямую параллель в «Поэтике» Буало.

Ленотр планировал аллеи не под прямыми углами, как раньше, а расходящимися, как спицы колеса, а вернее, как лучи солнца. Тематика солнца-Аполлона отнюдь не случайна, ибо это был символ самого Людовика XIV, Короля-Солнца. Как утверждал официальный историк архитектурных предприятий Людовика XIV, «все фигуры и украшения, которые можно было здесь видеть, не были расположены беспорядочно, но в порядке их соотношения с Солнцем и его олицетворениями»*{{Berrall Yulia S. The Garden. An Illustrated History. N.-Y., 1978. P. 197—200.}}.

Знаменитая трехлучевая композиция Версальского сада также имела символическое значение. Лучи аллей расходились из спальни Короля-Солнца в центре дворца, точнее даже — непосредственно от его пышного ложа, расходились, ничем не перегороженные до горизонта, и символизировали солнечный свет, который король распространяет по всей Франции.

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 солнца 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 его сестра Диана поднимались из огромного бассейна, возвышаясь над „зеленым ковром"»*{{Berrall Yulia S. The Garden. An Illustrated History. N.-Y., 1978. P. 200.}}.

Радиальные аллеи стали любимыми не только во Франции, но и в Англии. В наиболее классицистическом из английских садов — в Бадмингтоне — герцог Бофортский также устроил сад с двенадцатью радиальными аллеями.

Синтез искусств во французском классицизме подчеркивался грандиозными празднествами, устраивавшимися в садах, садовыми балетами и музыкой, писавшейся специально для садовых празднеств композитором Жаном Батистом Люлли.

НАЧАЛО И ПРОИСХОЖДЕНИЕ ПЕЙЗАЖНЫХ САДОВ

Нет сомнения в том, что следует различать пейзажные парки вообще от пейзажных парков романтизма, в частности. Последние — только разновидность и углубленное развитие первых.

Пейзажные сады существовали, в сущности, еще в эпоху Ренессанса. Регулярные сады ренессанса очень часто бывали окружены более или менее упорядоченной природой. От этой внешней садовой зоны регулярная часть ренессансного сада была обычно отделена изгородью, но это не означало, что владелец регулярного сада был полностью равнодушен к тому, что представляла собой окружающая регулярную часть естественная местность.

На красоту «естественной» природы Италии постоянно обращали внимание и художники, и поэты (в частности, Петрарка).

Пейзажный сад представлял собой только второстепенную и отдаленную от дома владельца часть его имения. В ней располагались не только фруктовые сады и огороды, хозяйственные постройки, но и прогулочные дорожки. Хозяйственные же уголья, помимо своих утилитарных назначений, имели и эстетические функции — естественно, иные, чем регулярная часть сада.

Изучая конкретную историю отдельных садов в Англии или Италии, мы явственно замечаем, что иррегулярная и «естественная» часть имения, медленно и постепенно, столетиями наступала на регулярный сад, последовательно организовываясь под

влиянием новых эстетических принципов, но, в сущности, очень редко вытесняя окончательно его регулярную часть.

«Пейзажный парк», в собственном смысле этого слова, появился в литературе раньше, чем в натуре. «Естественный» садовый пейзаж прообраза всех садов — рая — описан еще в четвертой книге «Потерянного Рая» Мильтона: натурально текущие ручьи, естественные озера, холмы и долины, открытые луга, контрастные виды. Джозеф Аддисон и поэт Александр Поп пробудили в первой половине XVIII в. новое отношение к садам. Поп воспевал не испорченную человеческим вмешательством природу. Аддисон высмеивал в «Болтуне» регулярные сады и явился одним из первых их активных противников. В одном из своих ранних эссе в другом журнале, в «Зрителе» (1711, № 15), Аддисон объявляет, что «настоящее счастье в спокойной природе и ненавистно помпезности и шуму», «оно любит тень и одиночество и естественно посещает рощи и источники, луга и поляны».

Нельзя также считать, что Ж. Жуссо был вдохновителем пейзажного стиля в садово-парковом искусстве, как это обычно предполагается. Пейзажный стиль в парковом искусстве появился значительно раньше и во многом сам вдохновил Руссо. Руссо признавался в «Исповеди», что молодым человеком он получил свои идеи о природе из Англии, из статей Аддисона в «Зрителе», которые повлияли и на садоводов, в частности на Чарльза Бриджмена, значение которого оценено совсем недавно.

Пейзажные парки развились особенно полно под влиянием идей либерализма, проповедуемых в Англии партией вигов (либералов). Поп утверждал, что «мужественные британцы, презирая иноземные обычаи» (имеются в виду французские), предоставляют своим садам свободу от тирании, угнетения и автократии. Николас Певзнер пишет: «Партия вигов — это первый источник пейзажного сада, философия рационализма — второй. Разум — это человеческая способность держать гармонию с вечным порядком Вселенной. Сад — часть природы, не противоположность природе. Только последующее извращение исказило красоту и простоту этого первоначального, законного и естественного состояния» *{{Pevsner N. Studies in Art. Architecture and Design. Vol. 1. N.-Y., 1968. P. 101.}}. Тем самым в какой-то мере Н. Певзнер «философски» объясняет обычно вызывающее недоумение резкое различие между свободными формами пейзажного парка и строгими (якобы «тираническими») формами одновременно с ним развивающейся классицистической архитектуры.

Впервые название «пейзажный», или «живописный» (слово «picturesque» можно перевести и так, и так), ввел Кристофер Хусси в своем трактате «О живописных элементах в ландшафте» в 1727 г.*{{Впрочем, некоторые исследователи считают, что францужско-английский термин «picturesque» впервые введен в употребление садоводом и художником Вильямом Гилпином (1724—1804) в его увраже «Three Essays on Picturesque Beauty, on Picturesque Travel and Sketching Landscape» (1791 и 1794 гг.). См.: Cowell F. R. The Garden as a Fine Art... London, 1978. P. 175.}}. В сущности, создание названия для нового эстетического явления всегда является фактом его осознания и введения в культуру. Таким образом, с этого времени, по существу, и следует вести начало пейзажного стиля в садоводстве. Тем не менее новый стиль долгое время выступал на практике в компромиссных формах.

САДЫ РОКОКО

Слабо упорядоченные 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 еще элементы регулярности и уже явственно назревают «предчувствия» романтической иррегулярности.

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. Для рококо в целом характерна склонность к идиллии, к небольшим галантным празднествам (вместо величественных праздников барокко и классицизма). В идеалах жизни доминируют темы, родственные темам живописи Ватто и Буше, буколические настроения, каприз и

кокетливость. При этом во всех интимных и небольших темах рококо были очень важные признаки обращения к неупорядоченной природе. В рококо уже вступает в силу любовь к меланхолии на фоне природы и к сельской жизни, ставшая типичной для последующего романтизма.

Обратим внимание на такую особенность, которая получила большое развитие в рококо: детали сада перекликались с убранством комнат, садовых дворцов. Сад отражался в зеркалах, повторялся в мотивах орнамента.

Цветами были расписаны плафоны, вышиты обои, каминные экраны. Цветы были на коврах, в деталях, решетках и т. д.— при этом подбирались по преимуществу те сорта цветов, которые были видны из окон.

В поэзии элементы рококо дают себя знать во «Временах года» Джемса Томсона и в «Виндзорском лесе» Александра Попа.

САДЫ РОМАНТИЗМА

Из всех стилей садово-паркового искусства романтизм, может быть, больше всего способствовал выявлению эстетической стороны природного материала.

Романтизм не просто сохранял природу, но также преобразовывал ее, как преобразовывали природу и все другие стили в садах и парках. Различие заключалось, однако, в том, что это преобразование было наименее «насильственным» и заметным. Вместе с тем в романтических садах разнообразно использовались достижения предшествующих стилей. Вблизи дома романтические сады допускали стрижку кустов и деревьев, прямые аллеи, уходящие в романтическую даль, экзотические растения и т. д.

Все в романтическом саду подчинялось, однако, эмоциональным переживаниям личности, соединялось с образами поэзии, литературными мотивами, темами путешествий, воспоминаний.

В садах романтизма предполагается, что посетителю известен определенный запас «романтических знаний»; поэтому романтические сады живут и действуют главным образом для своих «образованных» посетителей.

Если в барочных садах и в садах классицизма большое значение имели античная мифология и символика, то в романтизме их роль ослабляется. Совпадения в мироощущении, настроении, движениях природы и души — вот что главное в романтизме. Природа и пейзаж ценны постольку, поскольку они истолковывают состояние души. Романтиков интересуют пустоши, пустынные берега озера или реки, природа повседневная, «нагая» природа. Между природой и человеком протягиваются прочные связи. Характерно то, что пишет Гете: «Как природа клонится к осени, так и во мне и вокруг меня наступает осень. Мои листья желтеют, и листья соседних деревьев уже опали»* {{Гете И. В. Страдания молодого Вертера. М.; Л., 1937 С. 148.}}.

Обращение к природе не заставило, однако, садоводов-романтиков отказаться от значимых элементов в садах и парках. Романтические парки продолжали следовать живописи Клода Лоррена, Никола Пуссена, Сальватора Роза и других великих пейзажистов XVII, а затем и XVIII в. Природа для них была прежде всего природой Римской Кампании с остатками храмов прошлого, руинами, статуями и прочими «знаками» уходящей в глубь веков культуры. Но общий характер значимой системы в романтизме меняется.

Характерная черта предромантических и романтических парков — это появление большого числа храмов, беседок, хижин, посвященных романтическим темам. Так, например, в польском романтическом парке в Пулавах, принадлежавшем княгине Черторыжской, и в ее же парке «Аркадия» имелись алтари Любви, Дружбы, Надежды, Благодарности и Воспоминания.

Уединение в садах стало не средством к философскому углублению в суть природы, а целью и даже самоцелью: состоянием самоуглубления, прекрасным самим по себе.

Романтизм принес не много новых символов и значений, но, сохранив старые, иначе расставил акценты. Природа из замкнутой в себе, огороженной изгородями и стенами, стала выражением внутренней жизни человека. Преимущественное значение получили те элементы природы и сада, которые напоминали о движении времени, мимолетности и суетности всего в мире. Символы отбирались прежде всего те, которые говорили о чувствах человека, о его настроении. Кроме того, в садах и парках получило

огромное значение само слово: не значение слова, не сами идеи, понятия, а слово во всей его наглядности, многозначности и ассоциативной силе.

Изобретательность в сочетании коротких надписей достигает в романтизме высокого искусства, эпитафии и надписи на памятниках получают большое распространение в самой поэзии. Одной из самых характерных для романтизма была пограничная полоса душевных состояний, получившая в сентиментализме и романтизме огромную популярность под названием «меланхолия» и почти что отождествлявшаяся со всем, что подходило под понятие поэтического.

«Меланхолия» в понимании конца XVIII — начала XIX в. чрезвычайно важна для садово-паркового искусства периода романтизма. Этот период отмечен стремлением к движению, к переменам во времени, в сезонах года, в часах дня, интересом к различного рода пограничным явлениям в природе. В области чувств, к которым все более и более обращаются как литература, так и садовое искусство, также характерны переходы от одного чувства к другому или к настроениям, которые не могут быть ясно определены.

Меланхолия была связана с определенными временами года и суток. Для нее наиболее характерны были осень и вечер. В садах и парках для меланхолических размышлений отводились наиболее тенистые места парков. Среди дикого леса и в тени вековых деревьев располагались памятники умершим друзьям и родственникам.

Характерный образец культа надгробных памятников — могильный монумент Ж. Ж. Руссо в Эрмонвиле. Поместье Жирарден в Эрмонвиле около Парижа частично воспроизводило то, что было описано Руссо в «Новой Элоизе». Могила Руссо должна была напоминать о величии Руссо. Сюда, к этой могиле, приходили поклониться Бенджамин Франклин, Густав III Шведский, Наполеон, австрийский император Иосиф II и многие другие. Надпись на монументе была лаконична и этим своим лаконизмом также напоминала о величии покойного: «Ici repose L'homme de la Nature et de la Verite» (Здесь покоится человек Природы и Правды).

Отчасти благодаря культу меланхолии, в романтических парках не было места иронии, шутке. Размышление было в романтических садах связано не столько с «бесстрастным» «научным» изучением мира и удивлением перед мудростью и

разнообразием природы, как в садах барокко, сколько с чувствительностью, не терпящей ни смеха, ни даже улыбки.

Вместе с этим в романтических садах совершенно исчезает «кабинетность», которая была столь характерна для всего предшествующего развития садоводческого искусства, начиная со средневековья.

Немецкий поэт К. Гиршфельд, получивший большую популярность своими работами по садоводству в России, рекомендует такое устройство меланхолических садов: «Всему, что только может предвещать живность или веселое движение, не надлежит быть в садах сего рода, никаким приятным и веселым видам, никаким лужайкам и буграм, покрытым светлою и приятною зеленью, никаким лужайкам, испещренным множеством блестящих цветов, никаким открытым и пространным водам. Но господствовать тут повсюду надлежит скрытности, уединенности, темноте и тишине...

Деревьям и кустарникам надлежит быть с густым, а притом темным и печальным листом, как, например: конским каштановым деревьям, простым ольхам, американским черным липам, тисовым деревьям, бальзамным тополям и прочим тому подобным... Под мраком и тению таковых групп и рощей и лесов, да извивает меланхолический сад лабиринтические свои дорожки и, ходя всюду и всюду, проводит ими ходящего то в темные и мрачные низы и овраги вниз; то под тени висящих над головою гор, или скал; то к берегам безмолвных вод, которые от тени стоящих вокруг деревьев покрываются вечным мраком.

Длинные ходы, осажённые высокими и тенистыми деревьями с густым между ними кустарником, умножающим священную темноту, в сем месте обитающую; ходы, похожие на покрытые сводами проходы в древних монастырях и готических церквах, весьма к такому саду приличны: потому, что они возбуждают душу к важным и глубоким размышлениям» *{{Экономический магазин. 1787, ч. XXXI. С. 3—6.}}.

Рассуждение К. Гиршфельда о том, каким должен быть в саду участок меланхолии, замечательно как свидетельство современника — это документ, очень важный для русских садов и, в частности, романтических садов Павловска и Царского Села.

О принципах, на которых основывалось устройство романтических садов, можно было бы писать очень много. Не только можно, но и нужно, ибо именно романтические сады сыграли огромную роль в развитии русского садового искусства, с одной стороны, и русской поэзии, литературы — с другой.

Садовое искусство не только само по себе представляет некоторый синтез искусств, испытывает на себе воздействие философских, поэтических, живописных, архитектурных идей, но активно отражается в многосторонней жизни культуры, живет в произведениях поэзии, прозы, живописи. И вместе с тем оно решает экологические проблемы в глобальном масштабе. Недаром писатели, поэты, философы представляли себе идеальную жизнь, как жизнь в саду — в той природе, которая не просто служит человеку, эксплуатируется им, дает ему материальные блага, а находится в союзе с человеком, обогащается им и расцветает.

САД И КУЛЬТУРА РОССИИ

Я думаю, что действительно путешествие в Россию вдвоем со мной было бы для Вас полезно; в аллеях старого деревенского сада, полного сельских благоуханий, земляники, пения птиц, дремотных солнечного света и теней; а кругом-то — двести десятин волнующейся ржи, превосходно! Невольно замираешь в каком-то неподвижном состоянии, торжественном, бесконечном и тупом, в котором соединяется в одно и то же время и жизнь, и животность, и бог. Выходишь оттуда, как после не знаю какой мощно укрепляющей ванны, и снова вступаешь в колею, в обычную житейскую колею.

И. С. Тургенев (из письма к Г. Флоберу)

Распространено представление, что в Древней Руси существовали только хозяйственные сады. Такое представление укреплялось мнением, вернее — предрассудком, что плодовые деревья и кусты не могли служить украшением, и наличие их в старых садах представлялось указанием на то, что эти сады были преимущественно хозяйственными.

Между тем еще в начале XIX в. память о великолепных московских садах сохранялась в полной мере. Переводя поэму Делиля «Сады» *{{Сады или искусство украшать сельские виды. Сочинение Делиля. Перевел Александр Воейков. СПб., 1816.

Перевод А. Воейкова издавался в начале XIX в. два раза.}}, А. Воейков поместил от себя в описание Делилем лучших садов мира специальный раздел о садах Москвы:

Старинные сады, монархов славных их
Останки славные, почтенны ввек для них,
Вельмож, царей, цариц святятся именами,
И вкуса древнего им служат образцами.
Увеселительный Коломенский дворец,
Где обитал Петра Великого отец,
И где Великий сей младенец в свет родился,
И в Вифлеем чертог царя преобразился;
На берегу Москвы обширный сад густой,
Лип, вишен, яблонь лес, где часто в летний зной,
Любя прохладу вод и тени древ густыя,

Честолюбивая покоилась София *{{Здесь А. Воейков имеет в виду сад XVII в. «в селе Софьине в 40 верстах от Москвы по Коломенской дороге»}}.

САДЫ МОСКОВСКОЙ РУСИ

Сады в древнерусских представлениях были одной из самых больших ценностей вселенной. Обращаясь к своему читателю и риторически спрашивая его, для кого созданы в свете наилучшие явления, Иоанн Экзарх в «Прологе» к «Шестодневу» на одном из первых мест после неба с его солнцем и звездами указывает сады: «И како не хотят радоватися, възыскающии того и разумевше, кого доля есть небо солнцем и звездами украшено, кого ли ради и земля садом и дубравами и цветом утворена и горами увяста...» Образ сада постоянен в православных хвалебных жанрах, в гимнографии — в применении к богородице и святым. В «Изборнике 1076 года» говорится о садах, стоящих в «славе велице». Образы сада и всего того, что саду принадлежит (цветы, благородные деревья и пр.), часто встречаются в древнерусской литературе и всегда в «высоком» значении. Эти образы принадлежали к первому ряду в иерархии эстетических и духовных ценностей Древней Руси. Как и на Западе в средневековье, особенное значение в Древней Руси имели монастырские сады. Монастырские сады помещались в ограде монастыря и служили как бы образами рая. В «Слове о погибели Русской земли» в кратком перечислении красот, которыми «украсно украшена» была Русская земля, говорится и о «виноградах обительных», под которыми имеются в виду монастырские сады *{{Первое

значение «виноград» — «фруктовый сад» (см.: Словарь русского языка XI—XVII вв. Вып. 2. М., 1975. С. 185).}}

Сады в Троице-Сергиевом монастыре упоминаются в «Житии» Никона — ученика Сергия Радонежского. Есть упоминания садов и в других житиях святых.

Начиная с XIV в. помимо устройства садов внутри монастырей, огромное значение приобрел сам выбор местности для монастыря в лесах, на берегах рек и озер. Этот выбор диктовался развившимися в XIV в. на Руси представлениями, что только первозданная природа безгреховна, упорядочена самим богом, гармонирует со стремлением к совершенствованию.

У Григория Нисского, особенно популярного на Руси с XIV в., есть «Слово о первозданной красоте мира». Оно объясняет нам, почему ценилась в Древней Руси дикая природа. Нетронутая природа знаменует собой порядок и благообразие, гармонирующее с подвижнической жизнью отшельника, желающего себя посвятить богу. Поэтому монастыри ставятся в красивой и безлюдной местности. Поэтому же развивается скитническое монашество, строительство монастырей уходит все дальше и дальше в нехоженные места на Севере.

Главной заботой основателей монастырей стал выбор красивого места для построения монастыря — на берегу реки, озера, на холме, среди нерубившихся, а следовательно, особенно «разумных», лесов и т. д. Жития русских святых — основателей монастырей полны описаний выбора места для будущей обители среди дикой природы. Поддерживались эти представления и учением исихастов (особенно Нила Сорского), их стремлением к уединенной жизни и уединенной молитве.

С XVI в. начинается период освоения окружающей природы: с ним связаны имена Пафнутия Боровского, Филиппа Колычева на Соловках, Никона в Ферапонтовой монастыре и др. Преобразование окружающей монастырь природы особенно распространяется в монастырях, так или иначе следующих религиозным концепциям Иосифа Волоцкого. Сперва благоустройство окружающей природы носит художественно-утилитарный характер (эстетический момент, как мы уже отмечали, неотделим от утилитарного; строительство плотин, садков для рыбы, каналов, устройство огородов и фруктовых садов и пр.), но при Никоне в XVII в. появляются устройства чисто

эстетические и символические; в Ферапонтовом монастыре на Бородаевском озере Никон строит остров в форме креста: Никон как бы «христианизует» природу, не удовлетворяясь теми символами и поучениями человеку, которые природа, согласно «Физиологу» и другим древнерусским «природоведческим» сочинениям, естественно содержит ему в назидание.

С раем в Древней Руси ассоциировались не только монастырские сады, но и загородные местожительства князей. Так, например, загородное место под Киевом, называвшееся Раем, было у Андрея Боголюбского; у Даниила Галицкого и Владимира Васильковича Волынского был на горе на берегу озера город Рай. «Красный» (то есть красивый) сад упомянут в Ипатьевской летописи под 1259 годом: князь Даниил Галицкий «посади же и сад красен». Об огромном количестве государевых садов в Москве и Подмосковье в конце XVII в. (что само по себе свидетельствует о наличии большой и длительной «садовой» традиции) дает представление хранящаяся в Рукописном отделе Государственного Исторического музея рукопись — «Список дворцовых садов на Москве и в Московском уезде дворцовых сел» (1705). В нем упомянуты: в селе Преображенском — сад у «передних ворот» и «Малый сад». В селе Измайлове — «три сада да огород». В селе Коломенском — шесть садов, из них особенно — «сад старый большой по сторон государева двора». Затем: сад в приселке Борисове, три сада в селе Покровском, сад в селе Павловском, в Можайске «другой сад».

В Москве был еще «Аптекорской сад» по Большой улице у Неглинской, «где был Воловей двор». Был еще и Васильевской сад «в Белом городе у Яуских ворот».

Дворцовые села вокруг Москвы еще в XVI в. имели сады: Красное, Рубцове, Черкизово, Воробьево, Коломенское. Имела сады московская знать. Сад был в Александровской слободе. В Борисове-городке — резиденции Бориса Годунова — был правильной формы сад с большим прудом, искусственным островом на пруде, Лебязьим двором. «В саду были потешные чердаки и ездили на лодках»*{{Раппопорт П. А. Борисов городок. // Материалы и исследования по археологии СССР, № 44, т. 3. М., 1955. С. 59—76.}}.

Не перечислю всех садов.

Наряду с плодовыми деревьями, ягодными кустами, как явствует из описи, в основных садах разводились цветы и душистые травы: касатики, лилеи желтые и белые, гвоздика душистая, гвоздика ранняя, калуфер, розы травные, пижмы, мята немецкая, пионы кудрявые, кусты иссопу, тюльпаны, девичья краса, пионы «суховатые», гвоздика репчатая, орлик, кусты «мамрасу», фиалки лазоревы, фиалки желтые, «серебренник русский и немецкий» и т. д., и т. п. Характерно, что наряду с декоративными кустами и цветами, в садах сажались и деревья, явно не для дохода, а для красоты: кедры, пихта и др., а также сажался просто для красоты и виноград (для государева дворцового обихода съедобный виноград привозился из Астрахани). Что сады делались не только утилитарные, но и «для прохлады», ясно свидетельствует наличие в них большого числа различных садовых построек для отдыха — теремцов, беседок и пр., а также особая забота о красоте оград, об устройстве красивых ворот.

Несмотря на наличие многочисленных работ И. Забелина *{{Главные из работ И. Забелина: Московские сады в XVII столетии. // Журнал садоводства. 1856, № 8; Домашний быт русских царей в XVI—XVII ст. Ч. I. М., 1862; Выписка заморских деревьев в 1654 году. // Журнал садоводства, 1859, янв., отдел «Смесь»; Материалы для истории города Москвы. М., 1884; История города Москвы. М., 1905; Опыт изучения русских древностей и истории. Ч. II. М., 1973. См. также: Снегирев И. М. Взгляд на историческое садоводство в Москве до Петра I. // Ведомости Московской городской полиции. 1853, № 168.}}, специально или попутно касающихся русских садов второй половины XVII в., в искусствоведческом отношении сады эти остаются не охарактеризованными. У самого Забелина есть при этом одно чрезвычайно важное замечание: для XVII века, пишет Забелин, «удивление было равносильно красоте» *{{Забелин И. Е. Черты русской жизни в XVII столетии. // Отечественные записки, 1857, № 1. С. 339.}}. Уже по нему мы можем догадываться, что эстетика русского XVII века была близка к барокко, так как последнее всегда стремилось поражать, изумлять, разнообразить впечатления, множить «курьезы», раритеты, создавать «кунсткамеры» и т. д. Материалы, собранные И. Забелиным, достаточно ясно свидетельствуют, что сады кремля и подмосковного Измайлова, где любил жить Алексей Михайлович, были садами, близкими стилю голландского барокко. И действительно, о голландском облике московских садов свидетельствует не только их общий характер, но и связи, которые в XVII в. существовали между Москвой и Голландией в области искусств, и примечателен в этом отношении факт приглашения голландских мастеров для работы в Оружейную палату *{{Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. Т. IV. М., 1916. С. 8, 15.}}.

Московские сады имели «зеленые кабинеты», располагались уступами (террасами), отличались разнообразием и обилием. В них были «беседки», «чердаки», кресла («троны»), «царское место», «теремы», «шатры», «шатрики», смотрильни, типичные для голландского барокко балюстрады, отделявшие один кабинет от другого, и т. д. Сады огораживались высокими изгородями (стенами), в которых делались окошки для обзора окружающей местности. Сады «меняли природу» — создавались пруды с неестественно высоким уровнем воды, на прудах делали островки уединения (в Измайловском), пускали плавать целые флотилии потешных судов (небольшие лодки — как бы модели больших кораблей), стремились населить сады необычными и поющими птицами (из птиц более всего ценились перепелки и соловьи) и собрать в них возможно большее число редких растений, из которых преимущество отдавалось душистым и плодоносящим. Наконец, не следует забывать, что сады были местом учения царских детей. В селе Коломенском еще в прошлом веке показывали дуб, под которым Зотов учил Петра I* {{Любецкий С. М. Окрестности Москвы в историческом отношении и в современном их виде для выбора дач и гулянья. М., 1880. С. 142—149.}}.

Сады в Москве и под Москвой были не только для красоты, от них получали плоды и ягоды. Однако не следует это практическое назначение преувеличивать и противопоставлять эстетической значимости садов. На Западе также в садах, в их «зеленых кабинетах», было много плодоносящих деревьев и кустов. Плодоносность была одним из элементов садовой эстетики во все века. Плод считался таким же красивым, как и цветок,— красив видом и вкусом.

Поэтому, как видно из документов, приводимых И. Забелиным, на Руси стремились, чтобы в садах были не только плодоносящие деревья, кусты и иная растительность, но чтобы вся даваемая ими снедь была в какой-то мере экзотической. Особенно много усилий делалось, чтобы пересадить в московские сады виноград. И это потому, что виноградное дерево считалось деревом райским, как и яблоня.

Характерная особенность русских садов XVII в.— «висячие» сады. И. Забелин пишет: «... в начале XVII ст. верховые сады были устроены при хоробах государя царевича Алексея. Комнатный сад Михаила Федоровича поддерживался и старательно украшался и при Алексее. В 1668 г. в этом саду поставлено было Царское место, великолепно украшенное живописью. Перила и двери сада были также расписаны

красками» *{{Забелин И. Московские сады в XVII столетии. С. 13.}}. Из последнего замечания видно, что это были внешние сады на уровне комнат, а не сады в комнатах, что по тем временам вряд ли могло и быть. Сады эти устраивались на сводах хозяйственных зданий, над погребями, подвалами и т. п. «Каждое отделение дворца,— пишет И. Забелин,— имело свой собственный, отдельный садик».

Помимо «верховых», или «комнатных», садов в Кремле было два главных «набережных», каменных и «красных» сада — Верхний и Нижний. Первый располагался «на сводах большого каменного здания, фасад которого, со стороны Москвы-реки, опускался до подошвы кремлевского подола или до самого берега. Это здание в XVII столетии называлось запасным, а в XVIII — комиссариатским двором. В нем сохранялись запасы хлеба и соли» *{{Забелин И. Домашний быт русских царей в XVI—XVII ст. С. 74.}}.

Сад простирался на 62 сажени в длину, но был сравнительно узок. Нижний сад также располагался на сводах здания «подле Набережной палаты к Тайницким воротам». Комнатные сады располагались и у Потешного дворца. У последнего была «Потешная площадка», на которой малолетний Петр потешался воинскими играми с малыми ребятами. Цветники и грядки находились в этих комнатных садах в ящиках. О Верхнем саде в Кремле И. Забелин пишет: «Верхний сад... был обнесен каменной оградой с частыми окнами, которая составляла собственно стены здания, где помещался сад. Из окон, украшенных резными, раскрашенными решетками, открывался обширный вид на Замоскворечье. В таком виде сад изображен на панораме Москвы, изданной в Голландии при Петре Великом (Достопамятности Моск. Кремля, г. Вельтмана). Среди сада находился пруд, в который вода проведена была с Москвы-реки, посредством водовзводной машины, устроенной в угольной Кремлевской башне, получившей от того название Водовзводной. Подле сада стояла другая такая же водовзводная башня, построенная в 1687 году. Верх ее украшался часами, а в середине помещалась машина, наполнявшая пруд водою. В пруде и в разных местах сада били фонтаны или водометы, называвшиеся также водяными взводами. В углах сада, с набережной стороны, стояли два чердака. *{{«Чердаками» назывались открытые помещения и отдельные строения, у которых не было стен, а крыша держалась на столбах или стенах, не закрывавших с них вида, а к ним — доступа воздуха.}} или терема, украшенные резьбой и расписанные узорочно красками. Это были беседки. На пруде этого верхнего сада малолетний Петр Алексеевич плавал в лодках, в потешных маленьких карбусах и ошняках (шнеках),

украшенных обыкновенно резьбою и красками»*{{Забелин И. Московские сады в XVII столетии. С. 12.}}.

Набережные сады были на разных уровнях, но оба — высоко над уровнем Москвы-реки.

Замечательно, что именно на этих «Набережных прудах», а также в прудах Измайловского и Преображенского садов мальчик Петр получил свое первое пристрастие к навигационному искусству. Именно здесь был его первый потешный флот (позднее — на Яузе и Плещеевом озере у Переславля-Залесского). Потешный флот соответствовал потешным полкам Петра в тех же садах. Тем не менее встает вопрос: почему доставляло удовольствие плавать в потешных лодках и разных типах потешных кораблей не на естественном уровне Москвы-реки, а на искусственном уровне — над рекой?

Ответ, я предполагаю, должен учитывать следующее обстоятельство. Разница уровней — натурального и искусственного — создавала особое ощущение «ненастоящности», которая требовалась для барочных садов. Ощущение «ненастоящего» поддерживалось и росписями — травным орнаментом; в садах, где были и натуральные цветы, собирались и сажались растения «не по климату» — в частности виноградная лоза. На «Набережных прудах» строились лодки различных типов, но, что важно, меньшего, чем натуральные, размера.

Затем необходимо учитывать, что многие церкви конца XVII в. также отвечали потребности в обозрении местности с высоты и имели над своими подклетами высокие гульбища. Прежде, чем войти в храм, молящиеся поднимались по открытой лестнице на некую платформу, с искусственной высоты которой открывался вид на окружающую местность. Гульбище создавало у прихожанина особое настроение «вознесенности» над землей.

Такие гульбища имели церковь Покрова в Филях, Успения на Покровке, гульбищами обстраивался в XVII в. Василий Блаженный. В селе Коломенском в церкви Вознесения были также гульбища и на стороне, обращенной к Москве-реке и к заливным лугам, где часто происходила охота, а при Алексее Михайловиче было поставлено «царское место», откуда царь мог любоваться далью. Гульбища существовали вокруг трапезной церкви в Троице-Сергиевой лавре и во многих других церквях XVI—XVII вв.

«Висячий» сад был устроен и в Ростове Великом по инициативе знаменитого ростовского строителя митрополита Ионы.

Архитектура в конце XVII в. стремилась быть «ненатуральной», «потешной», как бы игрушечной. В церквах эта «игра» была «серьезная»; в садах же и прудах Кремля — несерьезная. Но в обоих случаях цель была оторвать человека от «естественного» уровня, заставить его ощутить нереальность реальности, победить в нем чувство приземленности. Своды с висячими гирьками, как бы опирающиеся на воздух, затейливой и чрезвычайно разнообразной формы купола, маковины, шатры, кровли разнообразной формы, в которых устраивались различные выпучины, бочковидности и пр., — создавали впечатление нарушений законов тяготения. Проблема преодоления пространства всегда была на Руси одной из особенностей восприятия окружающего мира. Она проступает в скорых передвижениях, в постановке высоких церквей и колоколен, издали видных. В конце XVII в. определился еще один аспект этого стремления к преодолению пространства путем подъема человека на искусственную возвышенность, создания искусственного более или менее высокого уровня, как бы конкурирующего с уровнем земли и воды в естественной среде. Плавание в потешных прудах высоко над уровнем воды в Москве-реке давало, по-видимому, наиболее острое ощущение такого преодоления.

ПЕТРОВСКИЕ САДЫ

Особый интерес Петра I к садам голландского барокко вовсе не объясняется только «благодаря сходству природных условий» Голландии «с местностью Петербурга»*{{Так считает Т. Б. Дубяго (Русские регулярные сады и парки. Л., 1962. С. 31).}}, а главным образом потому, что уже в детстве Петр привык к московским садам, испытавшим сильное влияние голландского барокко.

Вполне понятно, что Петр на всю жизнь сохранил особое отношение к садам и, пытаясь перестраивать русский быт, начал именно с садов и посылал за границу людей учиться голландскому садовому искусству*{{Успенский А. И. Императорские дворцы. Т. II. М., 1913 (сноска 1 к с. 1). Фактическая история устройства садов при Петре I довольно хорошо изучена. Наиболее полный обзор материалов см. в указанной книге Дубяго Т. Б. «Русские регулярные сады и парки». Там же литература вопроса и отсылки к архивным материалам.}}.

Петру немногое пришлось менять в привычном для него садовом обиходе. Он сохранил, в частности, голландскую приверженность к цветам.

В отличие от московских садов, Петр I в своих петербургских садах стремился как можно интенсивнее населить их «значимыми» объектами, придать садам учебный характер, но так как обучению при Петре подвергалось все население России, то их наставительный характер должен был быть гораздо более универсальным. Барокко из «школьного» XVII в. стало при Петре просветительским. С первых же лет строительства Летнего сада в Петербурге Петр I озабочен его скульптурным убранством*{{Дубяго Т. Б. Летний сад. М.; Л., 1951. С. 14.}}. Нет никакого сомнения в том, что это скульптурное убранство решало не только вопросы эстетического характера, но выполняло и определенный идеологический замысел — внести в мировоззрение посетителей элемент европейского, светского отношения к миру и природе. Конечно, смысл «воскрешения» античной мифологии в послеренессансный период в Европе не заключался в восстановлении античной мифологии как определенной религиозной системы. Это было скорее своеобразное «светское переосмысление» средневекового толкования мира путем придания каждому проявлению природы некоего нового общеевропейского эмблематического значения.

Именно поэтому в 1705 г. в Амстердаме была издана по приказанию Петра на русском языке книга «Символы и эмблемы», затем неоднократно переиздававшаяся. Книга эта давала образцы для символической системы садов, садовых украшений, фейерверков, транспарантов, триумфальных арок, скульптурных украшений зданий и т. д. Это был «букварь» новой светской образованности, сменившей существовавшую до того церковную. Петр в своей попытке перевести мышление русских людей в европейскую мифологическую и эмблематическую систему, что было крайне необходимо для установления более тесных культурных контактов с Европой, воспользовался для этого наиболее сильно воздействующим искусством — садово-парковым. Его Летний сад был своего рода академией, в которой русские люди получали начатки европейского образования. И с этой точки зрения представляет огромный интерес планировка второго участка Летнего сада, где Петр устроил лабиринт со скульптурными изображениями на темы «из фавол лабиринта Версальского и зрелища жития человеческого из Эзоповых притчей»*{{Дубяго Т. Б. Летний сад. С. 39 и след. Опись 31-го фонтана со скульптурными группами см. на с. 44 и след.}}. Эти же сюжеты Петр использовал при устройстве Петергофского сада, Ораниенбаумского, а также Царскосельского.

С. Н. Шубинский отмечает, что в саду были клетки для птиц, голубятни, бродили «редкие породы пернатых», была устроена оранжерея, а относительно изображений басен Эзопа — что «император любил собирать здесь гуляющих и сам объяснял им смысл изображенных басен»*{{Очерки из жизни и быта прошлого времени С. Н. Шубинского. СПб., 1888. С. 2.}}.

При всем их «учительном» характере петербургские сады сохраняли вместе с тем и свой развлекательный, «потешный» характер, столь типичный для голландского барокко. В дневнике Берхгольца подробно указывается, что именно находится в Летнем саду. В частности, «устроена в куще деревьев небольшая беседка, окруженная со всех сторон водою; где обыкновенно проводит время царь, когда желает быть один, или когда хочет кого-нибудь хорошенько напоить, потому что уйти оттуда нет никакой возможности, как скоро отчалит стоящий вблизи ботик, на котором переправляются к беседке» *{{Дневник камер-юнкера Ф. В. Берхгольца. 1721—1725. М., 1902. С. 62.}}. Потешный элемент был и в других петровских садах — Сарском (Царском), Петергофском, в Стрельне и Ораниенбауме. Этот потешный элемент сохранялся и в последующем — во все время господства барокко. Даже в период, когда барокко уже отошло, в Камероновой галерее — в этом «прибежище философии», где были выставлены статуи и бюсты знаменитых мужей, по шуточной просьбе Ломоносова был шуточно же поставлен его бюст.

Большой простор для барочных шуток давали фонтаны. Здесь следует напомнить о различных «водяных курьезах» в Петергофе — «шутихах», «фаворитном фонтане», «забавном фонтане», «Егерской штуке», «Пирамиде» и пр., пр.

Были в петровских садах и другие черты стиля голландского барокко. Не случайно любимым садоводом Петра был голландец Ян Розен *{{Весьма возможно, что многие садовые проекты французского архитектора Леблона (1679—1719), приехавшего в Россию в 1716 г., не получили своего осуществления, за исключением Петергофского сада и некоторых других, именно потому, что у Леблона был другой стиль оформления садов и Петру не нравились его проекты. Т. Б. Дубяго предполагает, что Петру Леблон казался недостаточно смелым проектировщиком, но дело скорее в другом — в несоответствии проектов Леблона «голландским вкусам Петра, в частности, его любви к цветникам. См.: Дубяго Т. Б. Летний сад. М.; Л., 1951. С. 24 и след.}}. Как и в итальянских, в голландских садах дом хозяина мог находиться сбоку от оси сада — оси, на которой с обеих сторон

располагались террасы и кабинеты. Это мы и видим в Летнем саду. Затем, в голландском садоводстве было принято густо обсаживать дом или дворец деревьями. Так, в Голландском (Старом) саду Екатерининского парка деревья плотно примыкали к садовому фасаду Екатерининского дворца. Эти деревья в основном пережили Великую Отечественную войну и были вырублены лишь в 1960-е гг. в порядке более чем скромного «переустройства» Голландского сада под французский классицизм Версаля. Пока что сохраняются еще деревья с морской стороны здания Монплезира в Петергофе.

Для голландских садов характерна была также асимметрия кабинетов, окружавших продольную соединительную аллею, как это мы и видели до недавнего времени в Голландском (или Старом) саду Царского Села. Характерна также полная асимметрия двух еще недавно существовавших прудов в Голландском саду — левого и правого. Были в Голландском саду фруктовые участки и участки дикого леса — «Дикий сад». То же можно сказать и относительно Летнего сада в Петербурге, а также Петергофского, Ораниенбаумского и Екатерининского.

ПЕЙЗАЖНЫЕ ПАРКИ РОКОКО И РОМАНТИЗМА

В России идеи пейзажных садов полнее всего проникли с английскими руководствами Джона Лаудона. На русском языке идеи садово-паркового стиля в стиле «питореск», как он первоначально назывался в России, впервые были изложены в книге «Опыт о расположении садов. Переведено с аглинского языка», изданной в Петербурге в Шляхетском корпусе в 1778 г. Автор этой небольшой книги подчеркивает органичность и «издавность» пейзажного стиля и приводит следующее характерное описание пейзажного парка: «Противуположение часто открывает красоты, которые бы, судя по положению места, не можно было себе представить. Употребление онаго способнее всего во внутреннем расположении рощей, разные повороты дорог, закрытие и отверстие кустов, вид высоких больших деревьев, и внезапной переход от одного степени тени к другому могут впечатлеть в воображении величайшие идеи» *{{Опыт о расположении садов. С. 24. Неправильности грамматического согласования в тексте перевода оставляю, как в подлиннике.}}.

Далее автор «Опыта» пишет, что «некоторой степени дикости в садах имеет противное действие симметрии строения, и большая часть здания от того лутчей вид имеют». Иными словами, контраст симметрии здания и нерегулярности окружающего сада — явление эстетически приветствуемое.

В идейно-стилистической стороне пейзажных парков следует прежде всего отметить близость их к рококо, а затем — романтизму.

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, Ватто, Фрагонара и пр.). В частности, перспективные картины Гонзаго на стенах Павловского дворца — типичный реликт 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.» *{{Эфрос А. М. Гонзаго в Павловске. //Эфрос А. М. Мастера разных эпох. М., 1979. С. 93.}}. А. Эфрос пишет о маскарадно-декорационном характере Павловска, о различных существовавших в нем недолговечных сооружениях — «эфмеридах».

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.

Гораздо большее значение, чем рококо, в пейзажных садах имел романтизм.

Романтические сады заняли в культурной жизни начала XIX в. одно из первенствующих мест. Пейзажный романтический парк — это не просто воспроизведение

природы, близость к природе. Важнее говорить о другом — о близости пейзажных парков к пейзажной живописи.

Неверность обычных представлений о том, что пейзажное и, в частности, романтическое садоводство только подражало природе, явственно видна и по основному садоводческому трактату в форме описательной поэмы Ж. Делиля (1738—1813). Эта поэма имела в России в начале XIX в. огромный успех.

Само название поэмы Делиля в подлиннике и в переводе А. Воейкова свидетельствовало о том, что в этом основном руководстве для устройства пейзажных садов суть их состояла в преобразовании природы: «Сады, или искусство украшать сельские виды» *{{В подлиннике поэма Жака Делиля называется «Les jardins ou L'art d'embellir les paysages» (1782).}}. В этом смысле Делиль-Воейков высказывается на протяжении всей книги неоднократно:

Вот краски, полотно, вот кисть, соображай:

Твоя Природа! сам рисуй и поправляй.

Но не спеши садить, смотря и замечая,

Учися украшать, Природе подражая.

Дерзай, бог создал свет, а человек украсил.

Устроитель пейзажных садов, по мысли Ж. Делиля, должен в первую очередь подражать не природе, а живописцам — и живописцам прежде всего XVII в.: Никола Пуссену и Клоду Лоррену, писавшим по преимуществу виды Римской Кампании:

Печать отличия святыней почитай;

Картины сельские рисуй и украшай

Чертами красоты им свойственного рода:

Природа лучше там, однако все — Природа;

Картина верная, хоть нет ей образца.

Так Бергем *' и Пуссень, два славные творца,

Умели выбирать и овладеть красами;

И все, что живопись могла в природе взять,

Садовник! поспеши обратно ей отдать.

*{{Имеется в виду Klaus Berbern (1620—1683).}}

Подражание живописи определяет в поэме Делиля и всю терминологию; садовый архитектор становится для него прежде всего садовым живописцем: он живописует, рисует, накладывает краски, подбирает оттенки листвы, рассчитывает окружающие виды и открывающиеся перспективы.

В переведенных на русский язык в «Экономическом магазине» рассуждениях о садах немецкий поэт К. К. Гиршфельд пишет: «Садоустроителю должно иметь такую же способность, как и ландшафтному живописцу к изображению разными колерами и зелеными картинных и прекрасных видов; и как сей производит то красками и кистью на полотне, так тот напротив того должен производить тоже различными колерами дерев, кустарников и трав на местоположениях, предлагаемых ему вместо полотна натурою» *{{Экономический магазин. 1786, ч. XXVII. С. 227, 234, 240. «Экономический магазин» заключал в себе множество советов и теоретических положений по садоводству, издавался А. Н. Болотовым в 1780—1789 гг.}}.

Важные сведения о том, как практически осуществлялось в России проектирование и устройство садов, сообщает в своих знаменитых «Записках» А. Т. Болотов *{{См. об этом: Болотов А. Н. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков. 1738—1795. Т. 4. СПб., 1873.}}.

Сочетание природы и искусства живописи характерно для каждого пейзажного парка, в том числе и для первого по значению и красоте — Павловского.

Екатерина II подарила Павлу участок земли вблизи Царского Села. Павел начал на нем строительство дворца, назвав его сперва Паулелуст. Великая княгиня Мария Федоровна Виртембергская, жена Павла, стала душой этого строительства и организации сада, где разбили несколько построек, напоминавших ей места ее детства. «Домики Крик и Крак, хижина Пустынника, так же как и название деревни Эроп перенесены на дальний север из родного Марии Федоровны Монбельярского парка» *{{Кобеко Дм. Цесаревич Павел Петрович (1754—1796). Историческое исследование. 2-е изд., дополн. СПб., 1883. С. 160.}}. Иными словами, Павловский парк устраивался на первых порах как парк личных воспоминаний. Мария Федоровна, устраивая Павловский сад, конечно, придавала

ему значение Аркадии — поэтому-то в Павловске заняли такое важное место пастушеская хижина, молочня, ферма. Но одновременно с этим Мария Федоровна ставила в парке мемориалы покойным: «Супругу благодетелю» и «Памятник родителям».

Смерть и счастье сочетались не только в саду Павловска.

Тема сочетания счастья и смерти широкой полосой проходит через все изобразительное искусство и литературу эпох рококо и романтизма.

Тема смерти, вводимая через ее атрибуты: мавзолей, гробы, урны, опрокинутые факелы и пр.,— присутствует и в знаменитом описании Павловского парка у В. А. Жуковского:

И вдруг пустынный храм в дичи передо мной;
Заглохшая тропа; кругом кусты седые;
Между багряных лип чернеет дуб густой
И дремлют ели гробовые.

«Славянка»

К чувствам, возбуждающим в садах поэтические настроения, относится, по представлениям конца XVIII — начала XIX в., прежде всего меланхолия. Н. М. Карамзин пишет в стихотворении «Меланхолия. Подражание Делилю»:

О Меланхолия! нежнейший перелив
От скорби и тоски к утехам наслажденья!
Веселья нет еще, и нет уже мученья;
Отчаянье прошло... Но, слезы осушив,
Ты радостно на свет взглянуть еще не смеешь
И матери своей, Печали, вид имеешь.
Бежишь, скрываешься от блеска и людей,
И сумерки тебе милее ясных дней.

Далее Карамзин прямо переходит к отражению меланхолии в природе и к описанию того, что находящемуся в меланхолии всегда приятнее в окружающем его пейзаже.

Для меланхолии необходимо прошлое, воспоминание о прошлом и прежде всего, как это выясняется из всего, что составляло меланхолическую особенность романтических садов,— дума об умерших друзьях и родных.

Мария Федоровна в своем «Розовом павильоне» стремилась отметить пребывание в Павловске поэтов, писателей и художников. Для посетителей в «Розовом павильоне» предназначался альбом, в который заносили свои впечатления от парка: художники писали небольшие акварели и делали зарисовки, поэты вписывали стихи или размышления. В «Розовом павильоне» собирались по воскресеньям и читали свои стихи: Нелединский-Мелецкий, Гнедич, Плещеев, И. И. Дмитриев, С. Н. Глинка, Батюшков, Державин, П. А. Вяземский, Жуковский, Карамзин, Крылов... Сад как бы «освящался» памятью о своих посетителях, не был безразличен к своей поэтической истории.

Поэзия Пушкина лицейского периода полностью соответствовала вкусам новых «литературно-мемориальных» парков своего времени. Садовое искусство второй половины XVIII и первой четверти XIX в. было рассчитано на то, чтобы населить парки различными мемориями личного и исторического характера.

Пушкинские «Воспоминания в Царском Селе» говорят о памятниках Екатерининской военной славы, об обелисках и колоннах, воздвигнутых в честь побед русской армии и флота. Это не были публичные и парадные памятники для стечения зрителей, но для патриотических размышлений немногих. Стихи Пушкина носят именно этот характер, и они как бы продолжают тенденцию самих памятников «заговорить» о прошлом, вылиться в словесную форму. Другая группа памятников, связанных с личными воспоминаниями и чувствами царственных владельцев, в стихах Пушкина совершенно не отразилась, ибо он не был придворным пиитом, но темы дружбы, любви, уединенных встреч на лоне природы играют огромнейшую роль в его лицейских стихотворениях. Изображенный в них пейзаж по преимуществу «лорреновский»: с ручейками, с мягкими скатами холмов.

Соединение в Екатерининском парке памятников победы русской армии и русского флота с мемориальными памятниками чисто личного значения (как, например, памятники собаке Екатерины) имеет принципиальный характер. В романтизме как бы уравниваются

исторические события и лично биографические, Херасков во вступлении к поэме «Пилигрины» (1795) заявляет:

Я пел и буду петь героев и безделки.

В садах всех стилей, как мы уже отмечали*{{См.: «Сад и культура Европы»{б?} — наст, том, с. 476 и след.}}, особое значение имели музыка и благоухание. В садах романтизма музыка предпочиталась преимущественно «природная» — пение птиц, музыкальные инструменты, приводимые в движение ветром и водой, а характер благоухания, может быть, и изменялся, но мы имеем об этом слишком мало сведений.

Если в эпоху Барокко деревья группировались в боскеты, то в романтических садах особое значение приобретает единственное и уединенное дерево — преимущественно дуб. Его уединение иногда на вершине Парнаса (здесь оно было особенно желательно) — романтической формы эрмитажа,— среди поляны, на берегу вод (тут играло свою роль и его отражение), или, если дерево было старым, то в тесном окружении молодых деревьев, особенно ценилось в эпоху Романтизма.

Дуб стал любимым насельником романтического парка не только потому, что он «долгожитель» среди деревьев и, следовательно, свидетель прошлого, но и потому еще, что он не поддается стрижке, как липа; дуб — индивидуальность, которую в эпоху Романтизма стали особенно ценить не только в людях, но и в самой природе.

За старыми деревьями в Павловском парке в конце XVIII и начале XIX в. был особый уход. Их, если было необходимо, подпирали столбами, бревнами, чтобы они не упали. И это считалось красивым, наводящим на меланхолические размышления, как и существовавшие в параллель к ним искусственные руины, полузакопанные в землю обломки старых статуй.

Еще в XVIII в. известный английский садовод Стефан Свитцер в книге «Образы садов» защищает старые деревья от вырубок. Лучше спалить собственный дом, пишет С. Свитцер, чем срубить старое благородное дерево, вырастить которое можно только годами и столетиями. Свитцер пишет также, что ландшафтные планы должны подчиняться природе в большей мере, чем природа подчиняется планам. Иными словами,

планировщик садов должен в своих планах учитывать особенности уже существующих насаждений, бережно сохраняя старые деревья.

РУССКИЕ УСАДЕБНЫЕ САДЫ

А. Т. Болотов наглядно описывает в «Жизни и приключениях Андрея Болотова, описанных самим им для своих потомков», выработку русского стиля паркового искусства. Новые усадебные сады он называет англо-русскими или русско-английскими. Характерные особенности русских усадебных садов определились в конце XVIII и начале XIX в. Происхождение их было в России не столько английское, сколько немецкое. Они создавались под влиянием сочинений о садах К. Гиршфельда, частично переведившихся А. Т. Болотовым в его «Экономическом магазине».

Вблизи дома владельца располагался цветник. Цветник с его обычно архитектурным построением связывал архитектуру дома с пейзажной частью парка. Обязательным было выращивать в цветнике, наряду с яркими цветами,— душистые. Цветник мог представлять собой остатки регулярного сада. На русские помещичьи сады из регулярных стилей садоводства особенно повлияло голландское барокко (с середины XVII в. и до середины первой половины XVIII в.) и рококо с его полупейзажной буколичностью. Французский классицизм не прижился — ни в царских парках, ни тем более в садах среднего дворянства. Помпезный французский классицизм требовал слишком больших пространств перед домом и служил не столько для отдыха, сколько для пышных приемов. Деревья в России перестали стричь очень рано, и если в конце XVIII и начале XIX в. еще стригли кусты, то только вблизи дома. Если сад и парк разбивали в конце XVIII и начале XIX в.— в эпоху Романтизма, то вблизи дома кое-какие намеки на регулярность сохраняли: считалось неудобным непосредственно переходить от архитектуры к свободной природе. Около дома сажались цветы в правильно оформленных клумбах. Мало этого, прямые и узкие аллеи углублялись от дома на значительное расстояние и составляли обычно его самую характерную особенность — прямые, но нестриженные и с такой тесной посадкой лип, к какой обычно в Западной Европе не прибегали. Делалось это в русских усадебных парках, чтобы дать спокойный приют птицам. Аллеи лип бывали действительно темные и прохладные. Кроме аллеи, устраивались и «зеленые гостиные»: липы тесными рядами сажались вокруг площадки, где можно было поставить стол и скамейки-«сиделки». Исключение делалось только для широких подъездных дорог, которые обсаживались не только липами, но и дубами...

Между аллеями темных лип, стоявших темной стеной и дававших густую темную тень, бывал и подлесок, где укрывались соловьи. Подлесок никогда не вырубался сразу, как говорил мне замечательный знаток русских усадеб, хранитель тургеневской усадьбы Спасского-Лутовинова Борис Викторович Богданов. Подлесок вырубался в одном месте и оставлялся в другом — пока не подрастет эта птичья защита. В Спасском-Лутовинове среди тенистых деревьев росли незабудки и ананасная земляника.

Сады не служат больше для украшения придворного быта, для ассамблей, приема гостей, повышения престижа хозяев. Мы можем сейчас любоваться садами только через призму времени, и при этом они требуют сложных объяснений, знания мифологии. Сады стоили владельцам огромных расходов, подчас сотен садовников, оранжерей, теплиц, питомников. Признаками хорошего вкуса хозяина в XVIII и начале XIX в. были прежде всего сад и парки, их устройство. Поэтому на сады тратились громадные средства. Стоимость сада в конце XVIII и начале XIX в. обычно была почти равной стоимости дворца.

Сады пережили богатую жизнь, отразили в себе различные садовые стили, обстроены постройками, не согласующимися с их первоначальными планами. Даже галерея Камерона не согласуется с рококо растреллиевского Екатерининского дворца, если между ними отсутствуют разделявшие их старые большие деревья. Нельзя снести в Летнем саду не только «Кофейный домик», но и памятник «дедушке Крылову».

Большинство садов изменило свою функцию в окружающей местности. Так, например, Летний сад стал частью громадного городского ансамбля. Зеленая ровная масса его высоких лип — это четвертая стена громадного ансамбля Марсова поля. Знаменитая ограда Фельтена со стороны Невы — оправа для больших деревьев, а не для неровного ряда молодых деревьев первой половины XVIII в. Старые липы Летнего сада стоят за этой оградой, как в драгоценной вазе, ровным рядом выступая из нее на одну треть. Не случайно единственным значимым элементом этой решетки являются вазы. Особенно многозначительны вазы на воротах ограды, где цветы выступают из них в том же пропорциональном отношении, что и деревья Летнего сада из самой ограды,— один к трем.

Как же быть с остатками дошедшего до нашего времени садово-паркового великолепия? Ни в одном искусстве вопрос о сохранении его памятников не стоит так сложно и не требует от хранителей такой общей эстетической культуры, знания истории искусств (при этом всех искусств) и такого умения соединять свои знания с общим интеллектуальным отношением к прошлому.

Возвращать сады ко времени их организации (а сады сажались «на вырост») или к поро их наивысшего процветания? Возможно ли полностью омолодить стареющий организм, вернуть его в обстановку старых эстетических и натурфилософских представлений, в обстановку исчезнувшего быта, забыть о том, что в садах существует множество исторических наслоений, множество поэтических воспоминаний?

Вырубить старые деревья и посадить на их месте молодые, чтобы восстановить «вид»? Но это будет другой «вид». Сад утратит свою документальность. Да и немислимо убрать из сада разновременные садовые постройки, скульптуры, памятники, кажде из которых имеют свою эстетическую и историческую ценность. Сады растут и постоянно меняются, меняются и коренным образом посетители, весь садовый быт. Изменился социальный строй, с которым были связаны наиболее прославленные из садов. Нет уже ни монархов и помещиков с их садовыми развлечениями, ни сотен садовников и садовых рабочих. Экзотические растения давно перестали быть экзотическими и иначе воспринимаются.

Исчезли многие сорта цветов. Изменились представления об идеальном мире — Эдеме, изменилась «философия природы», которую сады представляли. Многие из садов стали элементами городской архитектуры. Их старые и высокие деревья играют роль своеобразных городских стен.

Я думаю, главная беда наших реставрационных работ вообще связана с неправильным пониманием того, что такое реставрация. Реставрация — это не возвращение памятнику его первоначального вида. Попытки вернуться к первоначальному виду сопряжены обычно с субъективными истолкованиями этого первоначального вида, с современными нам представлениями о красоте и пр. В реставрациях такого рода больше всего появляется ошибок и невозполнимых утрат. Надо вернуться к первоначальному определению реставрации, принадлежащему «классику» реставрационного дела в нашей стране академику И. Э. Грабарю. Он считал, что

реставрация — это продление жизни памятника — жизни эстетической, исторической, просто «физической», материальной. Но сад к тому же — это и весь «садовый быт», связанный с социальным строем своей эпохи. Но, может, можно возродить хотя бы часть сада — его внешний облик?

Восстанавливать первоначальный вид наших исторических памятников просто невозможно, за очень редкими исключениями, как невозможно подменить исторический документ его копией или макетом. Ведь памятники, а сады и парки тем более, «живут», меняются, обрастают пристройками. Убирать эстетически ценные наслоения разных эпох просто невозможно. Разросшийся парк приобретает новую, свою красоту, и нет нужды и права убирать эту красоту ни с исторической, ни с эстетической точек зрения. Тем более что «начинать все сначала», сажать новый парк и разводить новый сад можно не непременно на старом месте, а делать это на новом. Приобретенную же новую красоту старых парков, в результате их старения, надо только увидеть и выделить в них старое и ценное, убирая «самосев» (и то не всегда весь и всякий). Намек на старую регулярность можно давать стрижкой больших деревьев во всю их высоту, как это делается в Венском Бельведере или в Вильнове под Варшавой, но при этом сохранять деревья-документы. К старым деревьям на место погибших можно отлично подсаживать молодые: они быстро догоняют старые в росте и поддерживают их, принимая на себя часть напора ветра и часть губительной для старых деревьев инсоляции и помогая сохранить на привычном для старых деревьев уровне грунтовые воды. Так надо было бы непременно сделать на площадке со стороны моря в петергофском Монплеzure, которую А. Н. Бенуа считал самым красивым местом во всех петербургских парках.

Надо принять во внимание и то, что у нас нет разработанного источниковедения изобразительных материалов по садам. Современные реставраторы часто относятся к старым гравюрам и акварелям так, как будто бы они сделаны на основе фотографического реализма. Знаменитые граверы XVIII в. на самом же деле нередко убирали со своих гравюр большие деревья, если они заслоняли им вид на главный объект изображения, или, напротив, показывали деревья там, где их не было, чтобы создать равновесие в композиции, дать «приличествующий» дворцу фон, просто заполнить пустое место. Например, Т. А. Васильев изобразил в 1827 г. Екатерининский дворец в Царском Селе. Здание Лицея уже существовало. Пушкин закончил в нем свое образование. Но здания Лицея нет на изображении Т. А. Васильева, так как оно заслонило бы ему вид на дворец. Зато с правой стороны изображения дворца Т. А. Васильев пририсовал высокие деревья,

существование которых сомнительно. Просто художнику нужно было уравновесить композицию и создать кулисы. Другой пример недостоверности изображений иного рода — изображения топографом П. А. Сент-Илером в середине XVIII в. Нижнего Петергофского парка. Известно, что Петр сохранил лес в этом месте, приказав только прорубить в нем аллеи. Но у Сент-Илера нет леса, а есть как бы постриженные конусом маленькие деревья. На самом же деле это не деревья, а топографические знаки деревьев — вернее, леса. Восстанавливать Нижний Петергофский парк по планам Сент-Илера совершенно невозможно. Его изображения надо уметь «читать». Время уничтожает, но время же сохраняет. Красота, умирая, творит новую красоту. Регулярные сады сажались с расчетом на их будущий рост. Не следует возвращать красоту к ее младенческому возрасту — это и невозможно. Надо уметь находить в старости свою красоту и поддерживать связь новой (а по существу, старой) красоты со старой (а по существу, юной, младенческой).