



Д. С. ЛИХАЧЕВ

**ЗАМЕТКИ  
О РЕСТАВРАЦИИ  
МЕМОРИАЛЬНЫХ  
САДОВ И ПАРКОВ**

Реставратор обязан быть на высоте требований, предъявляемых к своему искусству самим творцом, создателем реставрируемого произведения. Он должен глубоко понимать не только замысел творца и быть в курсе эстетических и философских представлений, отразившихся в реставрируемом произведении, но и понимать последующих сотворцов, чтобы отличить ценные наслоения от неценных и глубоко вникать во всю «культурную жизнь» произведения, учитывать «мемориальное обогащение» памятника. Основная задача реставрации заключается не в том, чтобы вернуть реставрируемому объекту внешний облик, который он имел в тот или иной период своего существования, а чтобы продлить жизнь реставрируемого объекта. Реставрация есть не восстановление, а сохранение памятника. Нельзя подменять подлинный объект искусства его «макетом». Надеюсь, что из дальнейшего хода рассуждений будет ясна эта задача реставрации по отношению к мемориальным садам и паркам.

## 1

Продление жизни памятника неразрывно связано с пониманием идейной сути памятника, его семантики, семантики его отдельных частей, а не только с его формально-эстетической стороной и с пониманием индивидуальных особенностей его «интеллектуальной жизни».

Необходимость вникнуть в идейно-эстетические представления, заложенные в произведении искусства, особенно велика перед реставраторами садов и парков. Сады и парки обладают способностью к серьезному мировоззренческому и эмоциональному воздействию на человека. Это воздействие чрезвычайно разнообразно и индивидуально для каждого сада и парка.

Сила эмоционального и мировоззренческого воздействия объектов садово-паркового искусства определяется несколькими причинами. Подобно архитектуре, сады и парки «охватывают» своего посетителя со всех сторон. Но если архитектура иногда ограничивается для человека только ее экстерьером, то сады и парки создают для посетителей прежде всего громадный и разнообразный «интерьер», в котором они находятся, движутся, отрешаясь от повседневных забот, отдаваясь во власть идейно-эстетического воздействия.

Вторая причина особенно сильного воздействия садов и парков на человека состоит в том, что искусство в них соединено с природой. Человек во все времена искал и ищет своеобразного возвращения к природе, самоотдачи ей — особенно в часы досуга. Не случайно во все времена и у всех народов человек представлял себе рай, «золотой век», Эдем в виде сада.

Садово-парковое искусство — одно из самых «идеологических», и не только потому, что оно обладает громадной силой идейного и эмоционального воздействия, но потому еще, что в садово-парковом искусстве отчетливо отражались изменения эстетических критериев, философских и поэтических систем, великих стилей: Ренессанса, маньеризма, барокко, рококо, классицизма, романтизма. Не случайно, думается, садово-парковое искусство в XVII и XVIII веках создавалось по преимуществу поэтами, философами, знатоками искусств, критиками искусства и художниками. Вспомним, что многие идеи, впоследствии отразившиеся в конкретных садах и парках, были высказаны в произведениях Томсона, Поупа, Аддисона, Грея, Вордсворта, Буало, Делиля, Воейкова, Жуковского и многих других<sup>1</sup>. Александр Поуп пытался даже воплотить собственные идеи в создаваемом им саду в его загородном имении в Твикенхэме<sup>2</sup>. Сад разбивал Гёте (так называемый «Герцогский сад» в Веймаре).

В специальной литературе на русском языке по реставрации садов и парков об этом «идеологическом» характере садово-паркового искусства говорится крайне мало. Значение садово-парковой скульптуры, монументов, названий отдельных аллей, «кабинетов» и садовых архитектурных сооружений не обсуждается. Вся эта идейная и «словесная» сторона парков обходится молчанием, хотя материала по этому вопросу в зарубежных изданиях по истории садов и парков накопилось уже достаточно.

Задача данной статьи состоит не в том, чтобы писать о всех аспектах, открывающихся перед историками и реставраторами садов и парков. Один род садово-парковых объектов нас интересует в первую очередь: тот, в котором соприкасаются садово-парковое искусство с поэзией и литературой в целом. Нас интересуют литературно-мемориальные сады и парки как объект реставрационного искусства (искусством реставрационное дело проявляет себя в первую очередь именно в этой садово-парковой области).

Прежде всего необходимо напомнить об общеизвестном факте. Сады и парки, особенно сады и парки пригородов Ленинграда, Москвы, пушкинских мест вокруг Пушкинских гор (сел Михайловского, Тригорского, Петровского), некоторые сады и парки южного берега Крыма (особенно имения Раевских в Гурзуфе и исключительный по своему художественному значению Воронцовский парк в Алушке), многие из садов Украины, Белоруссии и пр. играют важнейшую роль как некое «продолжение», «дополнение» и «живой комментарий» к русской, украинской, белорусской и польской поэзии XVIII — начала XX века.

Благодаря своей «идеологичности» и эмоциональности сады и парки занимали исключительное место в поэзии Ломоносова, Державина, Жуковского, Пушкина, Тютчева, Анненского, Блока, Ахматовой и многих других русских поэтов. Но и обратное: их поэзия обогащала и развивала в свою очередь идеологическое и эмоциональное содержание этих садов и парков, создавая в них и вокруг них целый строй поэтических ассоциаций и эмоциональных наслоений. Именно поэтому посещение поэтами парков отмечалось памятниками им (в Лицейском саду в г. Пушкине, в парке Архангельского под Москвой) и в названиях аллей, беседок, скульптур и отдельных мест парков. Мемориальное значение садов и парков, следовательно, не только в том, что они «объясняют» и «комментируют» литературу, но и в том, что они особым образом настраивают их посетителей на определенное восприятие: восприятие самого садово-паркового искусства в свете тех поэтических наслоений, которыми они окружены. Садово-парковое искусство, само по себе несущее очень сильные

4 Восстановление памятников архитектуры

эмоциональные импульсы, благодаря этому «дополняющему» свойству своих мемориальных объектов получает совершенно исключительное значение. Это эмоционально-идеологическое воздействие неразрывно связано, как я уже сказал, с «готовностью» посетителя литературно-мемориального сада или парка отдаться восприятию окружающего, когда ассоциации, возбуждаемые природой, садово-парковым искусством и поэтическими воспоминаниями, сливаются в единый комплекс и создают у посетителя особое поэтическое «возвышение души».

## 2

Резко противопоставляя пейзажный парк регулярному в их отношении к «естественной» природе (первый подражает природе, второй ее реформирует), мы, в сущности, слепо следуем традиции и той «эстетической агитации», которую развивали первые сторонники пейзажного стиля в парковом искусстве. Эту «агитацию» писатели вели с большим искусством, и нет ничего удивительного, что она сохраняет свою действительность даже до сего времени. Вспомним крылатые слова, сказанные английским романистом и мастером эпистолярной прозы Горацием Уолполем в его «Истории нового вкуса в садовом искусстве» (1771) об одном из первых теоретиков и практиков пейзажного садоводства Уильяме Кенте: «Он перескочил через садовую изгородь и увидел, что вся природа сад». Но природа была садом и для теоретиков регулярного садоводства, — вернее, для них сад был выражением мудрости природы, и вся суть их искусства состояла в том, чтобы выразить эту мысль с наибольшим лаконизмом, создать концентрированный образ мудрости природы согласно философским доктринам XVI—XVII веков. Различие состояло в том, что для теоретиков пейзажного парка с начала XVIII века идейными вдохновителями стали английские виги еще до Ж.-Ж. Руссо. Идейными же вдохновителями регулярных парков были и представители Ренессанса, барокко, рококо, и представители классицизма, то есть люди очень разнообразных вкусов и убеждений. Но то, что объединяет оба парковых искусства — регулярное и пейзажное, — это их сугубо «литературный» характер, благодаря которому обе системы паркового искусства связаны пристрастием к эмблематизму, обычно не замечаемому теми архитекторами, которые подходят к старым паркам XVIII—XIX веков со своей сугубо «архитектурной точки зрения».

В самом деле. И для строителей регулярных парков Ренессанса, барокко, классицизма, рококо, и для строителей пейзажных парков — парки были прежде всего местами уединенных размышлений, они должны были погружать посетителя в состояние философской медитации и мир воспоминаний и ассоциаций. Англичане имеют для этой стороны паркового искусства особый термин: «the sensibility of the gardens» («чувствительность садов»). Именно это стремление воздействовать на посетителя — на его чувства (по преимуществу в пейзажном парке) и на его разум в сопряжении с чувствами («философская медитация» в садах классицизма и барокко) объединяет обе системы паркового искусства в гораздо большей степени, чем формальные различия в отношении к «графике» и «живописи» зеленых насаждений. Практика обеих садово-парковых систем стремилась как можно интенсивнее населить свои произведения «значащими» элементами — элементами, близкими поэзии, литературе в целом, истории и к личным чувствительным воспоминаниям (последнее стало особенно подчеркиваться в пейзажном стиле парка и было связано с романтическими и сентиментальными течениями в поэзии).

Стремление наполнить сад «значимыми» объектами может быть отмечено в первых же шагах нового «европейского» садово-паркового искусства в России.

Петр I обладал особым вкусом к голландским садам, но был озабочен скульптурным убранством создававшихся садов<sup>3</sup>. Нет никакого сомнения в том, что это скульптурное убранство петровских садов решало не только вопросы зрительного порядка, служило не только «композиционному решению паркового комплекса», приданию саду масштабности, «внесению цветовых контрастов», «украшению определенных участков», но выполняло и определенные идеологические задачи: скульптурные группы вносили в мировоззрение посетителей элемент европейского, светского отношения к миру и природе. Конечно, смысл воскрешения античной мифологии в послеренессансный период в Европе отнюдь не заключался в воссоздании античной мифологии как определенной религиозной системы. Это было, скорее, своеобразное «светское переосмысление» средневековой символизации мира путем придания каждому проявлению природы некоего нового светского эмблематического значения через античную мифологию. Петр в своей попытке перевести мышление русских людей в европейскую мифологическую и эмблематическую систему, что было крайне необходимо для установления общего с Европой культурного языка, стремился сделать привычной для русских образованных людей античную мифологию и европейскую эмблематику и воспользовался для этого наиболее сильно воздействующим на человека искусством — садово-парковым. Его Летний сад был призван не только решать зрительно-архитектурные задачи, но прежде всего идеологические. Наряду с античной мифологией и эмблематикой своего времени (статуи, посвященные временам года, временам дня, отдельным сторонам интеллектуальной деятельности человека: Архитектура, Мореплавание и пр.), а также сюжетами басен Эзопа, Петр озабочен увековечением современных событий. Он украшает фасады своего Летнего дворца скульптурными барельефами А. Шлютера на сюжеты русской истории последних лет: событий русско-шведской войны, борьбы за выход России к морю. Непосредственно перед дворцом ставится скульптурная группа «Мир и изобилие», символизирующая победоносный Ништадтский мир со шведами. Летний сад уже при Петре стал своего рода «Академией», в которой русские люди проходили начала европейского образования. И с этой точки зрения представляет огромный интерес планировка второго участка Летнего сада, где Петр устроил лабиринт на темы «из фавол лабиринта Версальского и зрелища жития человеческого из эзоповых притчей»<sup>4</sup>.

Практика создания «учебных» садов с эмблематическими скульптурными группами, постепенно пополнявшимися, имеет глубокие традиции. Известно, что Платон по возвращении своем из первого сицилийского путешествия (вскоре после 387 г. до н. э.) читал лекции в саду, созданном Комоном, в тени платанов и тополей. Позднее Платон купил себе сад по соседству, перенес туда свои чтения и создал там святилище муз. Далее Снезипп поставил в саду Платоновской Академии изображения харит, а перс Митридат — статую самого Платона. Сад перешел в собственность Академии. Сад Академии со скульптурными группами просуществовал до 529 года н. э., когда он был конфискован императором Юстинианом. Вскоре после основания Платоновской Академии Аристотель основал свой Лицей и также с садом, где происходило преподавание во время прогулок (школа перипатетиков, то есть «прогуливающихся»).

Возрождение Платоновской Академии произошло в эпоху Ренессанса, и в ее организации огромную роль сыграли «Сады» Медичи при монастыре Сан-Марко. Замечательно, что эти сады были одновременно музеем и школой. В них было богатейшее собрание античной скульптуры. Здесь, кстати, учился и Микеланджело у Бертольдо. Здесь во время своего пребывания у Лоренцо Великолепного Микеланджело создал свои первые ранние работы: «Полифем», «Фавн», «Битва кентавров», «Мадонна у лестницы». В садах Академии Медичи бывал также и поэт Анджеоло Полициано. Сады постоянно пополнялись скульптурами<sup>5</sup>. Сады никогда не рассматривались как своего рода архитектурные сооружения, создаваемые в окончательном виде. Они всегда были рассчитаны на рост. Именно с этого времени, со времени Ренессанса, садовое искусство стало искусством «учебным», воспитывающим и окончательно связало свою судьбу с искусством художников и поэтов.

Следует иметь в виду, что и для Пушкина «сады Лицея» были не просто садами, «примыкающими» к Лицею или принадлежащими ему, а своего рода садами Аристотелевского Лицея<sup>6</sup>. Своим известным словом о садах Лицея в четвертой главе «Евгения Онегина» Пушкин придал несколько иронический характер, указав, что свое образование в садах Лицея он получал не по школьным программам, в которые обязательно входило изучение речей Цицерона, а по своим собственным свободным вкусам: «Читал охотно Апулея, а Цицерона не читал». Сады Лицея ассоциировались в сознании Пушкина и в сознании его образованных читателей прежде всего с садами Аристотелевского Лицея и Платоновской Академии. Они были «идеологическими садами», садами образования (хотя и неофициального) и воспоминаний (см. его знаменитое стихотворение «Воспоминания в Царском селе»).

Традиция соединять с садами своего рода поэтические или философские академии сохранялась довольно долго. В парках Павловска И. Крылов писал в 1812 году свои басни, а Н. Карамзин писал «Историю государства Российского». Вдова Павла I Мария Федоровна собирала по воскресеньям в парке в Розовом павильоне гостей, где известные поэты читали свои стихи. Здесь бывали Н. Гнедич, С. Плещеев, И. Дмитриев, С. Глинка, К. Батюшков, Г. Державин, П. Вяземский, Н. Карамзин, чаще всего Ю. Нелединский-Мелецкий и, наконец, А. Пушкин. Здесь по заказу Марии Федоровны для праздника 6 июня 1816 года Пушкиным были написаны и читались им стихи принцу Вильгельму Оранскому.

Таким образом, сады и парки (и в «регулярных» стилях, и в «пейзажном») всегда были местом, где идеологический момент играл огромнейшую роль. Причем с ростом исторического сознания народа постепенно увеличивалась роль мемориального характера садово-парковых комплексов. Если при Петре I эмблематика занимала в садах первое место, а историческая мемориальность еще лепилась к стенам дворца, то во все последующее время мемориально-исторические объекты переходили постепенно в самый сад и соединялись с эмблематическими элементами. Мемориальность больше, чем эмблематика, была связана с эмоциональной сферой. Мы можем заметить постепенное движение — от эмблематики (мифология, символические группы, аллегорические литературные сюжеты — вроде сюжетов Эзоповых басен в регулярных парках) к мемориям исторических и героических событий (победы русского оружия — особенно в императорских садах), а затем к сувенирам событий сугубо личного характера в парках пейзажных, романтических (памятники «Супругу благодетелю», «Любезным моим сослуживцам»,

Д. Ланскому, Г. Орлову и даже любимым собакам Екатерины II — Земире, например).

Скульптура и архитектура малых форм должна была также напоминать о разных странах, ибо путешествия в XVIII и начале XIX века были необходимым элементом образования.

Важно отметить (это имеет принципиальное значение), что осуществление замысла создания сада отнюдь не заканчивалось на первом периоде его строительства. Постепенно, как бы параллельно с ростом деревьев, сады и парки населялись мемориальными сооружениями. Появление мемориальных сооружений в садах и парках обеих систем не противоречило замыслам их создателей, а предусматривалось этими замыслами, развивало их. Появление новых меморий, конечно, никак не могло быть в деталях предусмотрено создателем парка, но ведь и рост зеленых насаждений, несомненно, также не мог быть целиком предусмотрен создателем парка, но допускался им как возможный. Нетерпеливый Петр приказывал сажать деревья как можно более взрослыми, и возраст посаженных по его указам деревьев лимитировался только «техникой» садово-паркового искусства, способностью взрослых деревьев к приживанию.

Стихи поэтов, написанные на темы садов и парков, также входившие в «садово-парковые комплексы», являются их неотъемлемой частью. Если в Архангельском под Москвой в конце XIX века в дни пушкинского юбилея был поставлен бюст Пушкина, то это было сделано не для того, чтобы создать светлое пятно на фоне темной зелени и тем «подчеркнуть красоту густой и темной листвы» окружающих этот памятник «зеленых насаждений», а для того, чтобы напомнить посетителям о том, что в парке бывал Пушкин. Поэтому и одна из аллей была названа Пушкинской.

Естественно, что мемориально-эмблематические парки (и регулярные всех стилей и пейзажные в одинаковой мере) — все без исключения, но особенно сады и парки пригородов Москвы и Ленинграда — это громадные, постепенно, а не единовременно создававшиеся комплексы, в которых садовое искусство было соединено с поэтической памятью. Сады и парки растут и развиваются столетиями, и их нельзя приравнять к произведениям, созданным одним художником, одним творцом, их даже нельзя признать созданиями того или иного одного вида искусства: «зеленого зодчества» или зодчества «малых форм», садоводов или скульпторов — это синтез разнообразной и многовременной отложившейся в них культуры. В садах устраивались костюмированные вечера, иллюминации, театральные представления, композиторы писали для садов музыку (Люлли при Людовике XIV, Моцарт и т. д.). Сады были связаны с бытом, обиходом, укладом жизни.

В связи с этим особые задачи стоят и перед реставраторами мемориально-эмблематических парков. Реставрация этих парков должна пониматься не как восстановление какого-то одного определенного момента в их жизни, а как продление их мемориальной действительности. В парках г. Пушкина, например, надо продлевать их поэтическую мемориальность. Задача эта сложная, ибо необходимо в этих парках сохранять не только жизнь пушкинских произведений, но и жизнь произведений Державина, Жуковского, Тютчева, а также Комаровского, Анненского, Ахматовой и многих других.

Мемориальный характер реставрационных работ меняет отношение не только к скульптурам, к беседкам, мостикам, фонтанам, «огненным аллеям», разного рода обелискам и пр. и пр. в этих парках, но и к старым деревьям, которые также являются своего рода «мемориальными объек-

тами», хотя и значительно «стареющими». Это «достоверные свидетели», и их ни в коем случае нельзя уничтожать, хотя бы они и утрачивали свой «декоративный эффект»<sup>7</sup>.

В самом деле. Когда крестьяне Эллады сажали дерево в день рождения ребенка, они впоследствии не срубали его и не заменяли молодым на том основании, что оно утратило тот свой вид, который оно имело в день своей посадки. Различие только в том, что в мемориальных садах и парках мемориальное значение имеет не только само дерево, но и все окружающее его место. Поэтому ради сохранения аллеи как целого необходимо иногда подсаживать к старым деревьям — на место погибших — молодые. Старые «исторические» деревья «удостоверяют», молодые же — поддерживают облик местности, который тоже в какой-то мере является «мемориальным», свидетельствующим своим видом и «комментирующим» связанную с ним поэзию. Молодые подсаженные деревья в этом случае как бы вступают в союз со старыми, укрепляя мемориальность с двух сторон: со стороны «достоверности» и со стороны сохранения исторического вида аллеи.

В Советском Союзе имеются прекрасные образцы реставрации, продолжающей жизнь садово-парковым комплексам. К такого рода широким реставрациям я бы в первую очередь отнес реставрационные работы в Пушкинских местах Псковской области. Там реставрируется не один сад и парк Михайловского, но и вся местность, сохраняется вся окрестность Михайловского. В тех случаях, когда помещичьи дома сгорели, они выстраиваются такими, какими были при Пушкине (сам «господский» дом в Михайловском, домик няни, дом Осиповых в Тригорском, большой барский дом в Петровском и мн. др.), подсаживаются на месте погибших новые деревья той же породы («Три сосны»). Даже озерам возвращается их прежний вид (осуществляются огромные очистительные работы на озере Маленец). С большой осторожностью ведется постройка новых зданий (не только в «мемориальных» садах, но и во всей местности, которая должна сохранять свой исторически сложившийся пейзаж). Пушкин жил в Михайловском не только «современном ему», но в Михайловском как исторически сложившемся культурном комплексе, местности, обладавшей глубоко в века уходящими историческими воспоминаниями. Поэтому реставрация пушкинских мест не только восстанавливает вид, который они имели в определенный момент истории, связанный с Пушкиным, но ведется и в глубокой исторической перспективе, вызывавшей в Пушкине исторические ассоциации и отчасти воздействовавшей на исторические темы его творчества. Правда, эта перспектива резко обрывается на событиях смерти Пушкина и его похорон у стен Святогорского монастыря, но нельзя сказать, чтобы все реставрационные работы в Пушкинском заповеднике заканчивались целиком на этом времени. В Пушкинских местах сохраняется и память о реставрационных работах, начавшихся сразу после их освобождения от нацистских захватчиков. Реставрация Пушкинских мест сама становится своего рода «историческим фактом», требующим своей музеефикации. И это очень важно. Никакая реставрация не должна полностью заканчивать жизни мемориального комплекса. Когда в Павловском парке против дворца в первые годы Советской власти создается мемориальный памятник на братской могиле борцам за победу Октябрьской революции, это не может вызывать возражения. Допустимо увековечить и работу реставраторов парка после освобождения Павловска от фашистских захватчиков, хотя сделано это должно быть с достаточным тактом и скромностью. Нельзя, конечно, злоупотреб-



лять такого рода продолжением мемориального характера парков. Их жизнь не соответствует характеру жизни постоянно «подсеяемых» кладбищ (хотя и некоторые кладбища должны быть полностью закрыты для новых захоронений, когда эти кладбища характеризуют в достаточной мере выразительно какой-то промежуток времени русской культуры — Донское кладбище в Москве или Лазаревское кладбище в Ленинграде — эти кладбища ценнейшие элементы городской архитектуры). Парки пригородов Москвы и Ленинграда должны быть все же ограничены в какой-то своей мемориальности на определенные более или менее значительные эпохи, и мемориальность их должна быть в какой-то момент условно закончена — «условно», так как никогда не может быть исключена возможность появления нового великого поэта, который обогатит их новой мемориальностью.

### 3

Реставрационные работы в садах и парках могут, казалось бы, вестись двумя способами. Либо способом полной и единовременной смены всей растительности с целью воссоздания через несколько десятков лет зрительного образа когда-то созданного садово-паркового произведения, либо способом постепенной замены гибнущих деревьев с целью сохранения документального характера сада или парка — их отдельных деревьев, «живых свидетелей» их поэтического прошлого.

Применяя изложенную выше в данном сборнике в статье Г. М. Штендера «Реставрация памятников новгородского зодчества» классификацию разных типов реставрации, первый способ можно назвать «комплексивным», или «подстановочным» (он применен в настоящее время при реставрации регулярной части Екатерининского парка в г. Пушкине с приблизительной ориентировкой на первоначальный якобы «замысел Растрелли»), второй способ реставрации — «аналитическим», или «синтетическим».

В последнем случае учитываются все наслоения, которые имеют то или иное поэтическое значение, и по возможности сохраняются те мемориальные места, которые связаны с поэзией XVIII — начала XX веков.

Было бы совершенно неправильным в литературно-мемориальных садах и парках (особенно, разумеется, таких, как сады и парки г. Пушкина или Пушкинских Гор) стремиться к полному возвращению им авторского замысла — не только потому, что это лишило бы их последующего «дополнительного» поэтического элемента, своего рода «прибавочной» ценности, но и по некоторым другим соображениям.

Воссоздание замысла садоводов и парководов прошлого чрезвычайно трудно, так как это вынудило бы не только «переселиться» в мировоззрение прошлых эпох, но и применить уже давно забытые приемы, отсутствующие ныне сорта растений (особенно цветов — об этом ниже в статье М. А. Тихомировой), а также потребовало бы огромного штата садоводов, так как кустарники, цветы, стрижка растений и пр. требуют неусыпного вмешательства человека. Кроме того, воссоздание старых парков в иных случаях потребовало бы резкого ограничения числа гуляющих. Это касается в первую очередь регулярных садов, где отдельные «зеленые кабинеты», лабиринты, крытые аллеи и павильоны никак не могли бы быть применены для массового посетителя. Поэтому полного восстановления парка, ориентированного на время его создания, не может быть. Речь может идти только о продлении жизни парка, уже обретшего способность приспособляться к новым в широком смысле социальным условиям.

Замечательный теоретик и практик садово-паркового искусства Л. М. Тверской оставил тезисы «К вопросу о восстановлении парков регулярного типа»<sup>8</sup>. В своих тезисах Тверской говорит не о реставрации, а о восстановлении регулярных парков, то есть о создании новых парков по старым принципам, и эти принципы (в самой общей форме, не различая индивидуальных особенностей отдельных создателей парков) описывает. Однако в последней части своих тезисов он говорит о трех этапах в жизни регулярного парка. И то, что он говорит об этих этапах, представляет принципиальную ценность. Привожу эту часть его тезисов.

«В связи с проблемой восстановления регулярного парка возникает необходимость художественной характеристики его на различных стадиях развития. На первой из этих стадий — становления и совершенствования регулярных форм — парк целиком подчиняется воле его автора, во всем видна «грубоощутительная правильность, создаваемая в хладе размеренной чистоты и опрятности»<sup>9</sup>. Наконец достигается предел роста стриженных палисадов на аллеях и в боскетных «залах и кабинетах». Вторая стадия начинается сначала свободным развитием древесных крон, свешивающихся причудливыми массами над стриженными поверхностями. Затем эти массы смыкаются в виде сводов над узкими аллеями и небольшими боскетными площадками. Не получая достаточно света, деревья здесь естественно очищаются от нижних сучьев, а следовательно, и от стриженной поверхности. Вместо ровной зеленой стены возникают колоннады правильно расположенных стволов. В густых межаллейных массивах в результате естественного изреживания образуются прогалины и небольшие поляны, которые создают новую красоту парка, воспринимаемую через промежутки между деревьями аллей, освобожденных от стрижки. К деятельности человека присоединяется природа, «окончательным резцом своим» проходящая по труду человека. В тех же местах, где стриженные поверхности оказываются необходимыми, человек добавляет их в виде живых изгородей из кустарников и трельяжей.

Наконец наступает третья очередь — деградации и того, что создано человеком, и того, что добавлено природой. В картину парка включаются — «ствол березы, лишенной верхушки», «дуплистый дряхлый ствол ивы», «иссохшие от страшной глушины перепутавшиеся и скрестившиеся листья и сучья». Правда, одинокий посетитель такого «плюшкинского» сада находит и здесь поэтические моменты. Например, один из теоретиков пейзажного стиля рекомендует располагать высохшие и обнаженные деревья во вновь устраиваемых парках для вящего ощущения их естественности. Однако в парке, посещаемом десятками тысяч людей, следует отказаться от картин, характерных для стадии деградации и одряхления.

Правильнее всего было бы принять за основу для восстановления парка вторую стадию его развития, ту, для которой характерно сочетание деятельности природы и человека и в которой еще нет признаков неизбежной гибели.

...Когда парк приближается к массовой гибели деревьев, замена отдельных экземпляров новыми уже недостаточна. Необходимо к этому времени иметь питомник, пользуясь которым можно было бы заменять целые аллеи и боскеты во всем парке.

Подобная сплошная замена была произведена в Версальском парке при Людовике XVI, то есть немногим более ста лет после основания парка, вследствие того, что первоначальные насаждения не были достаточно доброкачественными.

Для смены насаждений в наших парках необходимо теперь же поза-

ботиться о подготовке деревьев, которые могли бы пересаживаться в парк уже достаточно крупномерными. При этом, конечно, нет надобности создавать новый парк как бы с иголочки, повторяя все регулярные формы первой стадии. Стрижку следует предусматривать лишь в тех местах, где она действительно необходима и где она должна будет оставаться и во второй стадии. После такой смены насаждений примерно одному только поколению придется подождать, пока парк не ступит в стадию совместного творчества человека и природы».

Предлагая в некоторых случаях полную смену деревьев на последнем этапе жизни садов и парков, Л. М. Тверской вовсе не считал, однако, полную смену деревьев правилом, а например, о положении с Версальским парком говорил лишь как об одном из случаев в истории искусства, отлично учитывая, что «реконструкция» его при Людовике XVI была во многом неудачной, изменившей первоначальный замысел А. Ленотра. Он не учитывал, однако, мемориального значения садов и парков и был озабочен лишь сохранением парков как произведений садово-паркового искусства. Между тем в парках, связанных с литературными поэтическими воспоминаниями, очень важна «документальность», «мемориальная достоверность» отдельных деревьев, аллей и самого парка как такового. В этих случаях следует учитывать, что жизнь таких деревьев, как липы и дубы, при бережном к ним отношении может быть продлена на многие сотни лет. Около Риги, в Сигулде, существует, например, липа, под которой была похоронена в самом начале XVII века Роза — героиня драмы Райниса «Сильнее смерти». Эта липа была достаточно старой уже в начале XVII века. Напомню, что знаменитый пушкинский «дуб уединенный» в Тригорском парке, под которым фашистскими оккупантами был устроен дзот, казался мертвым, отжившим свой век, однако благодаря героическим усилиям дендрологов, лечивших его под руководством хранителя Пушкинского заповедника С. С. Гейченко, он был спасен, и жизнь его теперь не внушает опасения. Отдельные многосотлетние дубы существуют, как известно, на Украине, есть они и под Москвой — в селе Коломенском (сад Алексея Михайловича)<sup>10</sup>.

Следовательно, точного периода, при котором все деревья одновременно достигают «критического возраста», не существует. «Критический возраст» отдельных деревьев может быть достаточно продолжительным, если не менять уровня грунтовых вод, удобрять почву, не подрывать корневую систему соседними посадками деревьев и особенно кустарников и устраивать дренажи только при консультации дендрологов.

Из изложенных соображений ясно, что литературно-мемориальные сады и парки должны восстанавливаться, «лечиться» путем подсадок новых деревьев (по возможности большого возраста — возраст должен определяться дендрологами) и осторожной подсадки кустарников (помня, что кустарники в пейзажных парках были не характерны, а в регулярных садах они имели смысл главным образом на первоначальной стадии их существования), если эти подсадки не будут мешать существованию взрослых «мемориальных» деревьев, не поведут к сокращению жизни существующих деревьев.

Конечно, все сложные работы по реставрации и «реставрационному лечению» мемориальных садов и парков должны вестись при участии общественности: консультации специалистов по садово-парковой архитектуре, опытных ботаников (в первую очередь дендрологов) и обязательно литературоведов-специалистов, знатоков тех писателей, наследие которых тесно связано с реставрируемыми объектами.

Как на пример недостаточной обеспеченности такого рода консультациями можно указать на реставрацию «регулярной» части Екатерининского парка (так называемого Голландского сада), при которой не были приняты во внимание особенности садово-парковой архитектуры, требовавшей своего окружения разросшимися деревьями («Верхняя ванна» Неелова — интимное сооружение, обнажившееся при непредусмотренной архитектором вырубке окружавших его деревьев, среди которых оно было построено), или сноо и произвольный перенос ряда произведений скульптуры, к которым были обращены стихи русских поэтов. Неудачной эта «реставрация» должна быть признана даже и с точки зрения «возвращения к растреллиевскому замыслу», так как весьма сомнительно само существование подобного замысла.

В списке своих работ, подробно и внимательно составленном Б. Растрелли после выезда из России, в котором он перечисляет все, что им было сделано в Царском Селе, он не указывает той части парка, которая находится перед дворцом. Он не приписывал ее себе.

Почему Растрелли не считал и не мог считать ее своей? Документы говорят о работах в парке Андрея Квасова и особенно Саввы Чевакинского. Но была и другая причина: парк существовал до Растрелли. Современники Растрелли и главным образом Савва Чевакинский переустранивали уже существовавший ранее парк, бережно относясь к старой планировке и старым деревьям.

История Екатерининского парка началась еще в петровское время. Здесь на месте Старого сада находилась мыза жены Петра, Екатерины.

Одна из трех подступающих к дворцу аллей прекрасно сохранилась и до сих пор от петровского времени. Могучие дубы — свидетели той поры. Существовали уже в те времена Большое озеро и Рыбный канал.

В 1718 году, когда по проекту Браунштейна началось строительство несохранившегося дворца, садовод Ян Роозен создал новую планировку сада, но сохранил три главные аллеи, которые подступали вплотную к дворцу. От Яна Роозена в свою очередь сохранились некоторые основные черты Екатерининского сада: уступы территории (террасы), идущие параллельно дворцу, и два пруда.

Когда затем в середине XVIII века сначала по проекту А. Квасова, а затем С. Чевакинского началось новое переустройство сада, сад продолжал сохранять старые деревья и осевую композицию. Но вид на дворец не был раскрыт. Три старые аллеи вплотную подступали и к новому дворцу Растрелли. Средняя аллея старых лип была слишком узкой, чтобы открывать вид на дворец.

Однако в расчеты проектировщиков середины XVIII века и не входила задача раскрытия вида на дворец. Это доказывается очень просто: вдоль всего паркового фасада Екатерининского дворца в очень близком от него расстоянии была дополнительно высажена аллея лип. Липы эти показаны и на плане 1816 года, когда им было уже больше полувека.

Посадка деревьев вплотную к стенам дворца была вообще характерна для загородных дворцов первой половины и середины XVIII века. Вспомним старые деревья у стен петровского Монплезира в Петергофе. Деревья, высаженные вблизи стен дома, были характерны для голландских садов и в тех типах регулярных садов, которые предназначались не для «парадного вида», а для отдохновения и «тихих размышлений».

Таким и был Голландский сад перед Екатерининским дворцом, в котором Растрелли устроил Эрмитаж (место уединения), подчеркивая его связь с садом: на первом этаже стояли померанцевые деревья в кадках, и, когда двери бывали открыты в сад, они как бы сливались с садом. На втором этаже были залы с темно-зеленой обивкой и зеркалами, которые должны были отражать зелень деревьев, а растительные мотивы в убранстве интерьеров также подчеркивали загородный, «садовый» характер дворца.

Старый, или Голландский, сад (в просторечии жителей Царского Села — «Голландка») был садом голландского барокко, а не садом французского классицизма, как сад Версаля и отчасти Хэмптонкорта. Даже если бы Растрелли был его создателем, то он не стал бы его создавать в духе Версаля. Растрелли был представителем барокко, а не классицизма. Поэтому-то он не открывал бы парадного вида на дворец и в самой внешней симметрии стремился бы к некоторой асимметрии, не объединял бы сад в одну парадную систему, а сохранил бы старые террасы, зеленые кабинеты со всем их растительным разнообразием.

ил. 90

Последующая жизнь сада, ставшего уже парком, углубляла его назначение — служить отдыху и уединению. Об этом красноречиво говорят сами парковые постройки: помимо Эрмитажа, — Грот, Верхняя и Нижняя ванны, Красная кухня, различные беседки в непосредственной близости от дворца. Кроме того, интимная архитектура рококо с ее мелкой пластикой и отсутствием сильного центра и не требовала перспективного обзора всего сооружения. В XVIII веке, еще при Екатерине, симметрия парковой архитектуры резко нарушается. С южной стороны к дворцу пристраивается Агатовый павильон и Камеронова галерея. Эти строения как бы отсекают южную часть дворца. Ее уже не видно не только из-за разросшихся деревьев, но и из-за разросшегося архитектурного ансамбля. Такое дополнение к дворцу, выполненное, кстати, в совершенно другом стиле — стиле классицизма, не нарушало ансамбля, потому что к этому времени высокие кроны деревьев прикрыли архитектуру, смягчили контрасты рококо и классицизма.

Парк — это не только деревья и цветники. Парк — это и парковые сооружения, постройки, памятники. В Екатерининском парке соединились строения различных эпох и стилей. В исторических парках, где столетиями воздвигались парковые сооружения, невозможно при их реставрации возвращение к одному какому-либо периоду. Разнохарактерные и разностильные строения потому так хорошо прижились в Екатерининском парке, что кроны его деревьев свободно разрослись. Высокие деревья — это великие примирители разногласий и разноголосицы архитектурных сооружений.

Огромные кроны лип и дубов прикрыли садовую архитектуру, создали необходимый синтез. Решительно изменить характер парка, омолодить его насаждения на обширной территории от верхней террасы до зоны Эрмитажа — значит разрушить весь архитектурный ансамбль Екатерининского парка, создававшийся в течение всего XVIII века и позднее.

Своеобразие русских регулярных парков в том, что регулярность планировки сочетается в них со свободными кронами старых деревьев. Это удивительное сочетание воли человека и природных сил. Оно, кстати, характерно для барокко и особенно последнего периода барокко—рококо.

Можно ли возвращаться назад, чтобы зафиксировать лишь один определенный момент в жизни сада и парка? Сами садовые и парковые архи-

текторы рассчитывали, что деревья регулярного сада когда-то разрастутся.

Было бы неправильно требовать от реставраторов также и восстановления того парка, который существовал при А. Пушкине. Прежде всего нужно считаться с тем, что помимо Пушкина здесь жили и вдохновлялись садами и парками многие другие поэты. Далее следует помнить и о том, что воссоздание внешнего вида парков такими, какими они были в какой-то определенный период их жизни, дело не только сугубо временное в силу того, что деревья растут, «материал» парка живой, растущий и стареющий, но и, за неимением достаточных для того материалов, — трудно осуществимое. Следовательно, единственный реставрационный подход, который возможен к литературно-мемориальным паркам — это подход, учитывающий наслоения всех эпох, стремящийся продлить жизнь садово-парковых сооружений и деревьев (с постепенной заменой отмирающих деревьев новыми из предусматриваемых Л. М. Тверским питомников). В мемориальном парке или саде важна прежде всего его документальность, а не театрализованное подобие. Воссоздания старых парков могут быть осуществлены на свободных пространствах. Укажу прежде всего на следующую возможность, открывающуюся перед реставраторами, жаждущими собственного творчества. Несколько лет назад по постановлению Ленинградского горисполкома был снесен Путевой дворец Растрелли по дороге в г. Пушкин с решением восстановить его на другом месте. «Другое место» не было предусмотрено постановлением. Следует, как мне представляется, восстановить его на большом свободном участке и разбить вокруг него сад и парк «в стиле Растрелли», то есть стиле рококо (разумеется, не в стиле версальского классицизма). Создание такого восстановленного, воссозданного в Ленинграде «Растреллиевского уголка» было бы в высшей степени целесообразным не только в учебных целях.

Можно было бы привести и другой пример. По постановлению Ленинградского горисполкома 1976 года было решено изменить архитектуру Меншиковского дворца, являющуюся в существующем ныне виде органическим элементом исторического ансамбля Университетской набережной — государственного заповедника, постепенно складывавшегося в течение всего XVIII века. Сохранив Меншиковский дворец в том виде, в каком он сложился, можно было бы одновременно показать первоначальную архитектуру памятника методом ее воссоздания на любом неисторическом участке города, где он не мог бы нарушить правильные представления о длительно исторически складывавшемся ансамбле. Около этого воссозданного первоначального Меншиковского дворца можно было бы устроить один из садов петровского времени в стиле голландского барокко.

#### 4

Реставратор мемориального парка обязан учитывать искусствоведческое значение различных наслоений того или иного времени, связанных с творчеством поэтов, и в первую очередь каждого «субстрата», который лежит в основе всех последующих слоев в жизни сада и парка.

Реставрация сада или парка ни в коем случае не должна сводиться к простому сохранению всего того, что в нем растет. Однако удаление дикорастущих деревьев не может свестись к простой вырубке всего того нового, что выросло и вырастает в нем ежегодно по воле случая.

Сам Л. М. Тверской, который много лет тщательно следил за очисткой Павловского парка от дикорастущих деревьев и кустарников, оставил

однажды появившуюся самосевом группу шихт, обнаружив в них внимательным взором специалиста соответствие стилю парка и требованиям места. Ведь и устроители русских регулярных садов начала XVIII века и первых пейзажных парков ставили их не на пустых участках, а использовали уже имевшуюся растительность, прорубая в них аллеи и видовые лужайки, группируя в боскеты оставляемые деревья и т. д. Примеров такого использования уже имеющейся растительности много в организации не только пейзажных парков, но и регулярных садов русского барокко. Деревья и целые рощи приказывал оставлять Петр I и оставлял Ян Роозен в Царском Селе, а Гонзаго в Павловске. В частности, в Голландском саду Царского Села был участок, называвшийся «Дикий сад». Этот пример старых садоводов должен учитываться и в реставрационных работах, но для правильного его использования необходимы глубокие искусствоведческие познания.

В первую очередь необходимо учитывать, что не может быть типовых, стандартных приемов для реставрационного воссоздания как пейзажной, так и регулярной зеленой архитектуры, необходим индивидуальный подход в каждом отдельном случае и следует обязательно при этом учитывать философию садово-паркового искусства, различную у различных авторов садово-парковых проектов и в различных стилях: барокко (во всех его национальных вариантах), рококо, классицизме и романтизме. На этой «идеологической» стороне садов и парков, строго индивидуальной в каждом отдельном случае, следует остановиться особо.

Изучая многочисленные высказывания по поводу регулярных и пейзажных парков, один из крупнейших авторитетов в области искусствоведения Николас Певзнер мог заключить одну из своих работ следующими словами: «Пейзажный сад был изобретен в Англии между 1710 и 1730 гг. Он был изобретен философами, писателями и знатоками искусств — не архитекторами и не садоводами. Он был изобретен в Англии, ибо это был сад английского либерализма, а Англия именно в этот период стала либеральной, то есть Англией вигов»<sup>11</sup>.

Далее Николас Певзнер приводит слова английского поэта Томсона из его поэмы «Свобода» (1730), подтверждающие его мысль. Николас Певзнер пишет: «Свободный рост дерева был очевидным символом свободного роста индивидуума, серпантинные дорожки и ручейки — свободы английской мысли, убеждения и действия, и верность природе местности — верности природе в морали и политике. Партия вигов — это первый источник пейзажного сада, философия рационализма — второй. Разум — человеческая сила держать гармонию с вечным порядком вселенной. Это часть природы — не противоположность природе. Только последующее человеческое извращение исказило красоту и простоту этого первоначального, законного и естественного состояния в искусственную помпу барокко и ветреность рококо. Лекарством явилось палладианство в архитектуре, стиль упорядоченный подобно божественной (или Ньютоновской) вселенной и такой простой, как природа, ибо никогда, уверяют философы, природа не была так полно понята, как древними. Отсюда следовать за стилем древних в архитектуре означало следовать природе»<sup>12</sup>.

«Тем не менее, — пишет Н. Певзнер, — эта концепция (концепция пейзажного парка. — Д. Л.) была вначале концепцией мыслителей и поэтому не визуальной. Те, кто породил ее, никогда не думали, что она приведет к скалам и утесам или к мягким лугам и журчащим ручейкам. И тут вмешались любители. Кристофер Хусси рассказал, как после

Утрехтского мира совершение «большого путешествия» стало вопросом престижа, как любители искусств открыли Альпы и итальянские пейзажи, как Хусси нашел их идеализированными и подчеркнутыми в искусстве Сальватора Роза, Пуссена и Лоррена, как он привез на родину их живописные произведения или гравюры с их произведений, как он воодушевлял художников в Англии смотреть глазами этих иностранных пейзажистов, и как в конце концов он попробовал преобразовать свои владения в подражания пейзажам Роза и Лоррена»<sup>13</sup>.

Приведенные Н. Певзнером сведения означают, что реставратор пейзажного парка должен считаться с пейзажной живописью времени создания парка, а если создатель был сам живописцем, то и с его живописью. Вот почему для реставраторов очень важно изучение декорационной живописи создателя Павловского парка итальянца Гонзаго и особенно, конечно, той живописи, которая во фрагментах сохранилась на стенах Большого дворца в Павловске и которая должна была служить своеобразным «продолжением» самого созданного парка. Именно поэтому реставрация павловской живописи Гонзаго должна быть крайне осторожной и не лишаться своего документального характера<sup>14</sup>.

При реставрации любых объектов, а особенно таких «идеологических», какими являются сад и парк, необходимо принимать во внимание идейное их назначение. Это касается особенно регулярных садов, типов которых было очень много и которые были только в редких случаях парадными, заявлявшими о могуществе или пышности их хозяина, а чаще предназначались для размышлений, для уединенного отдыха, для восхищения мудростью устройства природы и пр. При этом следует обратить внимание, что характер мировоззрения их хозяина или садовода накладывал сильнейший отпечаток на характер сада.

Регулярный сад не был философски противопоставляем природе. Напротив, регулярность сада мыслилась как отражение регулярности природы, ее подчинение законам ньютоновской механики и принципам декартовской разумности.

Сады Людовика XIV в стиле классицизма считались «имитацией природы». Совет подражать природе мы находим и в поэзии. Буало считал, что разум и порядок принадлежат природе. В четвертой главе «Искусства поэзии» он утверждает, что «только природа ваш единственный образец». В письме к лорду Берлингтону Александр Поуп рекомендует советоваться во всем с «гением местности» при устройстве садов.

ил. 84

Этот последний совет означал не только необходимость соотноситься с характером местности, но и создавать сады не по одному общему шаблону. Обратившись к тому или иному из многочисленных сочинений XVII и XVIII веков по садоводству, мы увидим, что там проводятся помимо практических советов различные общие положения о регулярных садах. Нельзя каждое из таких руководств воспринимать как выражение «взглядов эпохи», забывая, что этих взглядов было в каждую из эпох много, что они были различны и часто находились в борении друг с другом, составляя своего рода диалектическое единство. Было очень много различных стилей, различных общеполитических идей, лежащих в основе регулярного садоводства. Трудности в воспроизведении тех или иных садов заключались еще и в том, что каждый из регулярных садов имел индивидуальный облик. Сады были совершенно не похожи друг на друга, и именно это считалось их ценностью.

Аддисон (1672—1719 гг.) пишет: «...я думаю, что существует множество разновидностей устройства садов, как и поэзии; ваши творцы партеров



и цветочных садов—это составители эпиграмм и сонетов в этом искусстве; изобретатели беседок и гротов, трельяжей и каскадов — писатели любовных историй. «Romance writers» Г. Уайз и Дж. Лондон<sup>15</sup> — наши героические поэты... Что касается до меня, то вы найдете по отчету, который я вам дал, что мои композиции в садовом искусстве следуют манере Пиндара и достигают прекрасной дикости природы...»<sup>16</sup>.

Неповторимость каждого регулярного сада, его «индивидуальность» подчеркивалась обилием элементов, из которых они составлялись.

Характерно, что узоры регулярных садов подчеркивали многообразие природы, ее богатство, подражали отдельным элементам природы. А. Леблон в своей книге «Теория и практика изящного садоводства» (Гаага, 1715) пишет между прочим, что «в композицию партеров включаются разные формы, как, например, ветви с листьями, флероны<sup>17</sup>, пальметты, орнаментально расчлененные листья<sup>18</sup>, вороньи клювы, полосы, усики, волути, узлы, начатки стеблей<sup>19</sup>, аграфы<sup>20</sup>, четки, зерна, рожки<sup>21</sup>, картуши, связки, зубчатые листья, трилистники, плюмажи, наборы орнаментальных частей, переплетения<sup>22</sup>, завитки, газонные ленты и раковины<sup>23</sup>, тропинки и т. п. Иногда включаются изображения конкретных цветов, как, например, розы, гвоздики, тюльпаны и т. п.

В прежние времена в партеры включались изображения голов борзых собак, грифонов и других животных с их лапами и когтями, что производило неприятное впечатление и утяжеляло общую композицию»<sup>24</sup>.

Регулярные сады очень часто предназначались не для создания парадного вида (это было типично для классицизма), а для скрытых и тихих прогулок (как в стиле голландского барокко). Отдельные участки были посвящены часто определенной теме: фруктовым деревьям, душистым травам, редким цветам и т. д. Внутри некоторых участков делались извивающиеся запутанные дорожки, лабиринты.

Обилие изолированных площадок (отдельных партеров, «зеленых кабинетов», террас, буленгринов<sup>25</sup>) характерно для голландских садов XVII века, влияние которых в России началось еще в XVII веке и продолжалось при Петре и позднее.

Сад перед Екатерининским дворцом был, несомненно, садом уединенных размышлений. Не случайно он назывался «Голландским садом».

О другом типе различий между участками сада свидетельствует план сада, выполненный Batty Langley в 1728 году, который различается в отдельных своих частях характером рисунка дорожек, соединением геометрических и пейзажных участков.

Реставраторы Голландского сада в Пушкине, раскрывшие фасад, срубившие маскировавшие этот фасад деревья, отказавшиеся от восстановления участка с плодовыми деревьями, расширившие аллею, и в частности «Генеральскую аллею», чтобы сделать их доступными группам посетителей под предводительством экскурсоводов, несомненно изменили назначение сада, его «идею» и стиль. Сад голландского барокко, который должен был служить местом интимного уединения для обитателей загородного дворца, превращен в парадную площадку для обзора дворца-музея в стиле французского классицизма, места для которого оказалось недостаточно.

Безусловно проще осуществление реставрации и дальнейшей эксплуатации пейзажных парков. Пейзажные парки значительно долговечнее регулярных садов. Они не зависят в такой мере, как регулярные сады, от стрижки, хотя, как мы увидим, в отдельных случаях стрижка зелени могла быть и в них необходима. Пейзажный парк даже и в стадии «уми-

ил. 85

86

89

рания» не терял своих декоративных свойств. Значительно проще решается в пейзажных парках и вопрос об их приспособлении для массовых посетителей<sup>26</sup>. Однако и в вопросе о пейзажных парках дело обстоит не так просто, как это иногда кажется лицам, незнакомым или мало знакомым со специальной литературой. Существовали различные теории и пейзажного парка с различными взглядами (и эти взгляды эволюционировали). Реставраторы пейзажных парков безусловно должны быть знакомы с соответствующими теоретическими работами второй половины XVIII — начала XIX века, обладать не меньшей талантливостью и образованностью, чем сами садоводы, и глубоко входить в их индивидуальные замыслы.

Прежде всего необходимо отметить, что граница (хронологическая и «территориальная») между регулярным садом и пейзажным парком довольно неопределенна. Представляется, что в какой-то момент произошла в третьей четверти XVIII века резкая смена вкусов. Эта резкая перемена вкусов, действительно, произошла, но не у садоводов, а у «широкой публики», к которой принадлежали и сами «заказчики» парков. Она может, например, быть отмечена в России у Екатерины II, но в самом садоводческом искусстве смена вкусов была не столь резкой и довольно сложной.

ил. 87  
88

Прежде всего отмечу, что смена вкусов затрагивает разные объекты «зеленого искусства». Теоретик и практик пейзажных насаждений англичанин Хемфри Рептон предлагает различать три типа зеленого окружения владельца усадьбы (замка, дворца, загородного дома) — сад, парк и лес, но, кроме того, и различные уголья: огороды, плодовые сады и пр. Непосредственно к дому (замку, дворцу) примыкает сад. Парк располагается в некотором удалении. Регулярность касалась по преимуществу сада и угодий, пейзажность — парка. Следовательно, перед нами разные объекты, а не смена вкусов на одном и том же объекте. Хемфри Рептон ни в одной из своих пяти работ по ландшафтным паркам не отрицает необходимости известной регулярности в непосредственно примыкавших к дому садах и в угодьях, которые могли находиться на различном расстоянии от дома и в разных, следовательно, отношениях к саду и парку. Для Рептона основной принцип в устройстве зеленого окружения — удобство, а не отвлеченный принцип «пейзажности». Он писал, например: «строгая терраса не должна нас беспокоить: хотя это и остаток геометрического садоводства последнего столетия, но она так комфортабельна и удобна, что было бы непростительно ее разрушить только потому, что прямая аллея вышла из моды»<sup>27</sup>. Во многих случаях «пейзажный сад» Х. Рептон говорит, например, об удобстве «террас» вокруг дома, при этом считает необходимым придавать террасам правильную форму. Террасы проектируются им и в своем собственном зеленом строительстве. Различение примыкающего к дому сада и отдаленного от дома парка было свойственно не одному Х. Рептону.

Другой идеолог пейзажных парков — Юведейл Прайс — настаивал на сохранении регулярных садов, отмечая живописность последних<sup>28</sup>.

Ю. Прайс считал, что между главным домом и пейзажным парком должна быть «зона регулярности», и он с этой точки зрения защищал старые регулярные сады. Он писал: «Должно существовать что-то, чтобы отметить различие между тем, что примыкает к дому, и тем, что находится вдали от него; между местом обитания человека и местом обитания овец»<sup>29</sup>.

Впрочем, перед нами не просто разграничение садов и парков присутствующими им различиями в стиле: учитывать следует и проявившуюся в

эпоху предромантизма склонность к эклектизму, к соединению различных стилей с целью создания большего разнообразия и живописности.

Х. Рептон, защищая эклектизм в садово-парковом искусстве, писал: «Я считаю, что соединять сады различных стилей, времени, характера и размера на одном участке не большая нелепость, чем соединять вместе творения Рафаэля и Тенирса в одном помещении или церковные и светские книги в одном шкафу»<sup>30</sup>.

Регулярная часть окружающего дворец сада устраивалась всегда. Она устраивалась в Гатчине — одном из самых «английских» пейзажных парков в пригородах Петербурга (парк и сад создавал англичанин Джон Буш<sup>31</sup>, и она же проектировалась Гонзаго в Павловске — образцовом пейзажном парке XVIII века).

Именно это разграничение садов, подчиняющихся геометрическому плану, и парков, подчиняющихся картинной иррегулярности, помогло не только сохранить без особых перепланировок примыкающие к центральным строениям регулярные сады, но и позволило в течение конца XVIII и XIX века планировать зеленое окружение с таким различием: небольшой регулярный «собственный сад», куда допускались только хозяева и их ближайшее окружение (регулярные сады и в XVIII в. не предназначались для толпы посетителей и широкой публики), и обширный пейзажный парк, в котором могли гулять посетители, пастись овцы, олени и даже коровы. Учитывая эти назначения парков, в Англии было сравнительно мало кустов в пейзажных парках (надо было оставлять луга под пастбища)<sup>32</sup>, а деревья создавали тень на дорожках, оставляя широкие открытые пространства между дорожками, что, кстати, облегчало наблюдение за посетителями и создавало постоянно меняющееся разнообразие видов для прогуливающихся. Пейзажные парки предназначались для прогулок в первую очередь, и при проектировании их учитывались те отдаленные виды, которые должны были открываться с каждой точки прогулочной дорожки и доставлять «отдых глазам». Появление «движущейся точки зрения» на сад отчетливо видно в поэме Жуковского «Словянка», где описывается Павловский парк в разные часы дня и с разных точек зрения.

ил. 91

В связи со сказанным понятна та огромная роль, которую придавал Х. Рептон технике проектирования пейзажных парков и регулярных садов. Во многом выработанные им приемы остаются действенными и сейчас.

В современном проектировании самых ответственных парков и садов приходится сталкиваться со случаями, в которых проектировщики ограничивались только макетами, на которых деревья и кусты «изображаются» кусочками пенопласта. Такие макеты создают исключительно «вертолетный» обзор проектируемого парка, но не дают никакого представления (или представление крайне поверхностное) о тех видах, которые должны были открываться с той или иной обзорной точки. Проектировщики редко утруждают себя созданием акварелей или рисунков будущих видов, как это делали прежние проектировщики парков.

Техника проектирования садов и парков Х. Рептона описана Николасом Певзнером на основании «Красных книг», оставленных Х. Рептоном, в которых он собирал свои проекты. Х. Рептон изображал сперва вид, который надлежало преобразовать, а затем делал «клапаны» (он называет их «слайдами» — slides), которые накладывались на существующий вид в местах, требовавших реконструкции. Н. Певзнер приводит вид на дворец лорда Сидмауса в парке Ричмонда и тот же вид

в преобразованном состоянии с помощью «клапанов», накладываемых на основу<sup>33</sup>. Такого рода проектирование было своего рода процессом экспериментирования для выделения вариантов, их обработки и позволяло заказчику выбирать между разными проектами лучший.

При этом Х. Рептон отмечает, что не все в садово-парковом искусстве может быть зафиксировано в живописи. Так, например, нельзя дать представление о виде, который открывается с какой-либо вершины на обнажающуюся внизу кручу, хотя этот вид и представляет собой одну из самых приятных особенностей природного пейзажа<sup>34</sup>.

Способ Х. Рептона мог бы быть усовершенствован в современных условиях с помощью фотографии. Покойный теоретик паркового искусства Л. М. Тверской создал нечто близкое в своей системе инвентаризации парков. Он наносил на карту местности видовые точки и снимал с них открывающиеся виды. Этот метод с успехом применяется для анализа композиций и описания особенностей исторического формирования парков. Именно так иллюстрирует свою книгу «Искусство паркового пейзажа» (М., 1977) ее автор И. А. Косаревский, излагая методом сравнительного анализа огромный материал, содержащий до двухсот исторических парковых ансамблей на Украине. Архитектор Т. Б. Дубяго в своих трудах «Летний сад» (М.—Л., 1951) и «Русские регулярные сады и парки» (Л., 1963) придерживается несколько иного принципа — сопоставления исторического изобразительного материала с фотофиксацией соответствующих мест в близкое нам время. Это, впрочем, несколько не умаляет высоких достоинств работ Т. Б. Дубяго, как и не отменяет возможности любых сочетаний указанных методов.

Представляет собой огромный интерес теория пейзажного обзора, созданная Х. Рептоном в разных работах. Х. Рептон указывает, например, что «равнина кажется холмом, а холм равниной в зависимости от точки зрения, с которой мы смотрим»<sup>35</sup>. Обратил внимание Х. Рептон и на те ограниченные виды, которые открываются из окон дома, и на необходимость согласовывать обстановку внутренних помещений с видом из окна. Это очень важно для пригородных дворцов Ленинграда, ибо по внутреннему убранству комнат мы иногда можем судить о том, на какой вид из окон это убранство было рассчитано. Так, например, одно из помещений Екатерининского дворца, выходящее в сад, имело темно-зеленую обивку и зеркала, в которых должны были отражаться виды из окон. По этим деталям мы можем судить, что создатель интерьера рассчитывал на густую зелень перед парковым фасадом дворца (зеркала не к чему было ставить перед окнами, в которых было видно только небо), что подтверждается и тем, что именно при В. В. Растрелли почти вплотную к садовому фасаду дворца были, как уже указывалось, посажены деревья. Аллея с этими старыми деревьями сохранялась более чем на 90% до последней реконструкции «Голландского сада».

Отмечает Х. Рептон и следующее: «Некоторые объекты выглядят лучше, когда солнце освещает их сзади, другие полностью освещенные спереди; и это очень интересно, что к первым принадлежат природные объекты, такие, как леса, деревья, поляны, вода и отдаленные горы, тогда как к последним относятся все искусственные объекты — дома, мосты, дороги, суда, нивы, отдаленные города и села»<sup>36</sup>. Рептон отмечает меняющееся освещение — и в солнечную погоду и в пасмурную, и т. д.

Английские садоводы учитывали даже тени, которые отбрасывают деревья и кустарники, игру света и тени, создаваемую в садах разного типа. Ю. Прайс писал, в частности: «Террасы, лестничные марши и т. д.

круты и обрывисты, но они регулярны и симметричны; их резкие грани создают резкие и грубые эффекты света и тени; менее резкие и разнообразные, конечно, чем те, что возникают от нерегулярных обрывистостей, которые создаются скалами и пересеченной местностью, но гораздо большие, чем те, что сопутствуют мягким и текучим линиям»<sup>37</sup>.

Особое значение имеют в мемориальных садах и парках «малые формы» — различные павильоны, скульптуры, изгороди, мостики и т. д. От их сохранения и тщательной реставрации зависит дух «гения местности» не менее, чем от заботливого сохранения зеленых насаждений. О том, какое значение придавал сохранению парковой архитектуры И. Э. Грабарь, свидетельствует следующий случай.

Как мне рассказывал архитектор-реставратор А. Э. Гессен, в 1961 году в Петергоф приехал академик И. Э. Грабарь специально для осмотра реставрационных работ. Прежде всего он направился к маленькому павильону «Вольер», который был совершенно незаметен среди грандиозных воссозданий Большого каскада, Большого дворца, Шахматного каскада, Монплезира и всего Нижнего парка. До павильончика, покосившегося и наглухо заколоченного, руки реставраторов еще не доходили. Игорь Эммануилович приказал отодрать несколько досок, залез внутрь и после осмотра сказал: «Слава богу, что сохранился! Им, имейте в виду, надо заняться в первую очередь! Парковые павильоны, да и любые малые формы из камня, которым больше двухсот лет, еще найдутся, а такого деревянного павильончика нет больше ни у нас, ни в Европе».

## 5

Трудность реставрационных работ в области произведений садово-паркового искусства состоит также в том, что каждый сад и каждый парк обладал и продолжает обладать своей резко выраженной индивидуальностью. Сохранить эту индивидуальность, особенно если она создавалась постепенно, путем ряда наслоений, каждое из которых ценно в том или ином отношении, — необычайно трудно. Не могут быть удалены в бывшем регулярном саде парковые постройки позднейшей поры, изменения, запечатленные в поэзии, прозаических произведениях, даже простые изменения, накладываемые временем, но которые становятся в глазах посетителей своеобразными «доказательствами подлинности» именно этого парка, к которому обращалось поэтическое внимание Державина, Пушкина или Ахматовой и многих других. «Заслуживают уважения даже и те «пятна», наложенные непогодой, которые только время может наложить на произведение искусства, чтобы смешать их с явлениями природы»<sup>38</sup>.

Трудности для садово-паркового реставратора возникают и в связи с необходимостью обладать очень широкими познаниями и способностями в различных областях знания и искусств. И с этой точки зрения опять-таки полезно обратиться к теоретикам XVIII века.

Х. Рептон постоянно подчеркивал связь природы с архитектурой и необходимостью «landscape gardening» (в «пейзажном садоводстве» — термин, изобретенный Х. Рептоном. — Д. Л.) быть тонким знатоком архитектуры. «Совершенно необходимо, — писал он, — пейзажному садоводу иметь компетентные знания в архитектуре»<sup>39</sup>. И еще: он должен также «обладать компетентным знанием в топографии, механике, гидравлике, агрономии, ботанике и в основных принципах архитектуры»<sup>40</sup>.

Считая обязательным для садовода быть пейзажистом, Х. Рептон под-

черкивал, однако, что перед пейзажистом природа открывается в гораздо меньшем объеме, чем перед пейзажным садоводом. Пейзажист как бы смотрит в одно окно, тогда как садовод смотрит в целый ряд окон на открывающиеся через эти окна виды и должен рассчитывать на обозрение с разных расстояний и с разной степенью приближения. Он должен уметь видеть пейзаж и с неподвижной точки зрения, и прогуливаясь, и при езде<sup>41</sup>.

Наибольшие трудности возникают при реставрации регулярных садов. Регулярные сады особенно «идеологичны», особенно отражают эпоху, стиль, индивидуальность хозяина и садовода. Каждый участок регулярного сада (различные террасы и прямоугольные, отгороженные зелеными изгородями друг от друга «зеленые кабинеты») предназначались для тех или иных «тематических размышлений».

В регулярном саду любого из стилей важна каждая «мелочь». Как и всякое произведение графического стиля, он требует безукоризненной точности линий и тщательной обдуманности каждой детали. Очень многое зависит от рисунка клумб, от сорта посаженных в них цветов и трав. Причем следует, конечно, иметь в виду, что рисунок клумб был особый и он не может быть просто перенесен из других видов прикладных искусств того же времени: в клумбах нельзя воспроизвести рисунок решеток, орнамента здания и т. д. Излюбленные в садах лабиринты, разнообразные назначения которых состояли то в том, чтобы гуляющий символически повторял путь паломника или получал наставление от встречающихся скульптур, то в том, чтобы просто удлинять прогулки, не имели соответствий ни в орнаменте решеток, ни в орнаменте фасадов зданий.

Все это опять-таки говорит о том, что при реставрации регулярных садов следует по возможности воздерживаться от реконструкций и восстановлений, ограничиваясь лечением, посадками и усиленным сохранением садов в том виде, в каком они дошли до нашего времени, со всеми наслоениями, которые создала природа и культура.

Невозможно полностью заселить старые сады теми же растениями, как невозможно и не нужно вернуть во дворцы прежних хозяев, приспособивших их и окружавшие их сады только для своего узко сословного быта<sup>42</sup>.

Таким образом, необходимость сохранения документальности в литературно-мемориальных парках диктуется не только своеобразием самого материала, в котором садово-парковое искусство приобретает особенно острый исторический и, следовательно, документальный интерес, но и самим характером садово-паркового искусства вообще, в котором «идеологический момент» имеет особенное значение и где смена одной растительности другой может нарушить индивидуальность, назначение парка и особенности его «мировоззрения».

Практически в современных мемориальных парках полное восстановление, особенно регулярных частей, не может быть достигнуто. Так или иначе интимные регулярные парки, рассчитанные на немногих посетителей (преимущественно на хозяев имения и их гостей), неизбежно преобразуются (и должны преобразовываться) в парки более или менее парадные, рассчитанные на многочисленные экскурсии и приезжающих из города для отдыха. Аллеи расширяются, тесные и небольшие садовые постройки либо не восстанавливаются вовсе, либо заменяются открытыми и более обширными постройками, способными вместить больше гостей; места, павильоны, рассчитанные на одинокий и уединенный отдых, унич-

тожаются и пр. Но такого рода преобразования должны делаться с максимальной тактичностью и минимальными культурными потерями.

В качестве нетактичного решения вопроса можем привести пример, на котором мы уже останавливались. «Голландский сад» около Екатерининского дворца в г. Пушкине с закрытыми террасами и огибающими аллеями, рассчитанными на уединение, превращен сейчас в сад более или менее парадный, открытый (хотя парадности его мешают Нижняя и Верхняя ванны, сравнительно небольшие размеры, соседство Эрмитажа и глухие нижние стены Камероновой галереи). Характерно в этом отношении решение реставраторов не восстанавливать участка с фруктовыми деревьями, вырубить плотно прилегающие к садовому фасаду дворца липы, показанные еще на плане 1816 года, расширить аллеи, открыть обзор дворца. Не было необходимости уничтожать многие старые деревья — свидетелей поэтического прошлого парка, изменять прелестную форму прудов, передвигать скульптуры и т. д. Попытка полного возрождения парка в таком виде, в каком он был в какой-то определенный отрезок времени, все равно не удалась и не могла удалиться, а потому следовало бы подумать о другом: не о полном восстановлении «Голландского сада» в период его «максимального расцвета», а о максимальном сохранении в нем его мемориальных ценностей при более или менее необходимом приспособлении его к современным условиям.

Повторяем еще и еще раз: сады и парки не только являются созданиями садово-паркового искусства в сочетании с поэтическими представлениями своего времени, но и овеяны последующей русской поэзией, которая внесла значительный вклад в их обаяние. Мемориальные сады и парки — это создания не только садоводов, но в значительной мере и тех поэтов, которые увековечили их в своей поэзии. Разумеется, историки искусства вольны рассматривать «искусство паркового пейзажа»<sup>43</sup>, то есть отделять парковый пейзаж от тематического содержания парка, в такой же мере, как литературоведы имеют право изучать стиховую структуру саму по себе, но в работе реставраторов садов и парков тематическое содержание парков является едва ли не главным. Конечно, тематическое содержание парков в настоящее время в значительной мере переосмысливается, частично оно переводится в исторический план. Памятник любимой собаке Екатерины II Земире не может уже быть для нас тем же, чем этот памятник был для самой Екатерины или для ее льстивых придворных, но в известном смысле и этот памятник остается для нас своего рода свидетельством настроений конца XVIII века. Тем более остаются для нас свидетелями культуры, и при этом вполне действенными, колонны, воздвигнутые в честь побед русских войск, мифологические и басенные сюжеты паркового убранства и вся аллегорическая и мемориальная суть парков г. Пушкина, Павловска, Гатчины, Ораниенбаума, Архангельского, Кускова и т. д. Относиться к этим паркам только как к произведениям садовой «зеленой архитектуры» недопустимо, а следовательно, недопустимо при реставрации уничтожать в них «память времен», следы их многолетнего развития, следы последующей культурной жизни.

Отсюда следует, что реставрационные работы в парках, особенно если они ведутся в крупных масштабах, должны быть направлены на то, чтобы максимально продлить их поэтическую жизнь, их «мемориальное обаяние», для чего привлечение специалистов литературоведов и специалистов по истории живописи совершенно обязательно. Реставрация служит продлению активной действительной жизни памятника.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> См. подробнее: Hunt John Dixon. *The Figure in the Landscape Poetry, Painting, Gardening during the Eighteenth Century*. L., 1977.
- <sup>2</sup> Созданный по его собственным проектам сад в Твикенхэме получил отражение в поэзии А. Поупа: см. его стихотворение "On his Grotto at Twickenham" — *The Works of Alexander Pope*, vol. 4, L., 1776, p. 47—48.
- <sup>3</sup> См.: Дубяго Т. Б. *Летний сад*. М.—Л., 1951, с. 14.
- <sup>4</sup> Дубяго Т. Б. *Летний сад*, с. 39. Эти же любимые им сюжеты Петр I использовал при устройстве Петергофского сада. Традиция бассейнового оформления Летнего сада дожила до наших дней в памятнике И. Крылову.
- <sup>5</sup> См.: Della Toga e, *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*. Firenze, 1902.
- <sup>6</sup> Такое понимание «садов Лицея» отсутствует в имеющихся комментариях к «Евгению Онегину». Отсутствует оно даже в наиболее полном истолковании «Евгения Онегина», принадлежащем В. Набокову: *Eugene Onegin. A Novel in Verse by Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary by Vladimir Nabokov in four volumes*. Panteon Books. Без года.
- <sup>7</sup> Кстати, утрата «декоративного эффекта» старыми деревьями весьма сомнительна. Дерево не утрачивает своей декоративности с возрастом, а лишь меняет ее характер. Зато сам по себе возраст важная «свидетельствующая» функция дерева.
- <sup>8</sup> Рукопись хранится в архиве Л. М. Тверского в Институте им. И. Е. Репина Академии художеств СССР в Ленинграде.
- <sup>9</sup> Гоголь Н. В. *Мертвые души*, т. I, гл. 6 (примечание Л. М. Тверского).
- <sup>10</sup> О долговечности деревьев С. С. Пятницкий пишет: «Наблюдались экземпляры дуба, у которых, путем подсчета годичных колец, был установлен возраст около 1000—1500 лет. Липа доживает до 700—800 лет, образуя ствол с диаметром до 4—5 метров, бук — до 500—600 лет, береза живет 250—300 лет, ольха 200—300, осина — 250—300, тополи 180—200 лет. Из хвойных наиболее долговечен тисс, доживающий до 2000—3000 лет. Сосна доживает до 400—600 лет, ель — до 300—400 и т. д. Все эти данные относятся к исключительно сохранившимся в благоприятных условиях роста отдельным экземплярам указанных пород. Средняя же продолжительность жизни значительно меньше и для осины, березы, ольхи, граба исчисляется в 100—200 лет, липы — 200—300, дуба 300—400, сосны, лиственницы 200—300, ели 150—200 лет, в неблагоприятных условиях роста долговечность еще более сокращается. Особенно важен предельный возраст древесных пород, который наблюдается при выращивании их в степи, в засушливом климате. Здесь долговечность деревьев очень сокращена: дуб живет до 100—120 лет, ясень 50—60 лет, клен, липа 40, береза 40—70, тополи 20—25 лет и т. д.» (Пятницкий С. С. *Курс дендрологии*. Харьков, 1960, с. 57).
- <sup>11</sup> *Revsner N. Studies in Art, Architecture and Design*, v. 1. New York, 1968, p. 100.
- <sup>12</sup> Там же, с. 101.
- <sup>13</sup> Там же.
- <sup>14</sup> См. по этому поводу мою статью «Реставрация или подделка». — «Сов. культура», 1968, 1 фев., № 14.
- <sup>15</sup> Английские королевские садоводы, придерживавшиеся «французского» стиля.



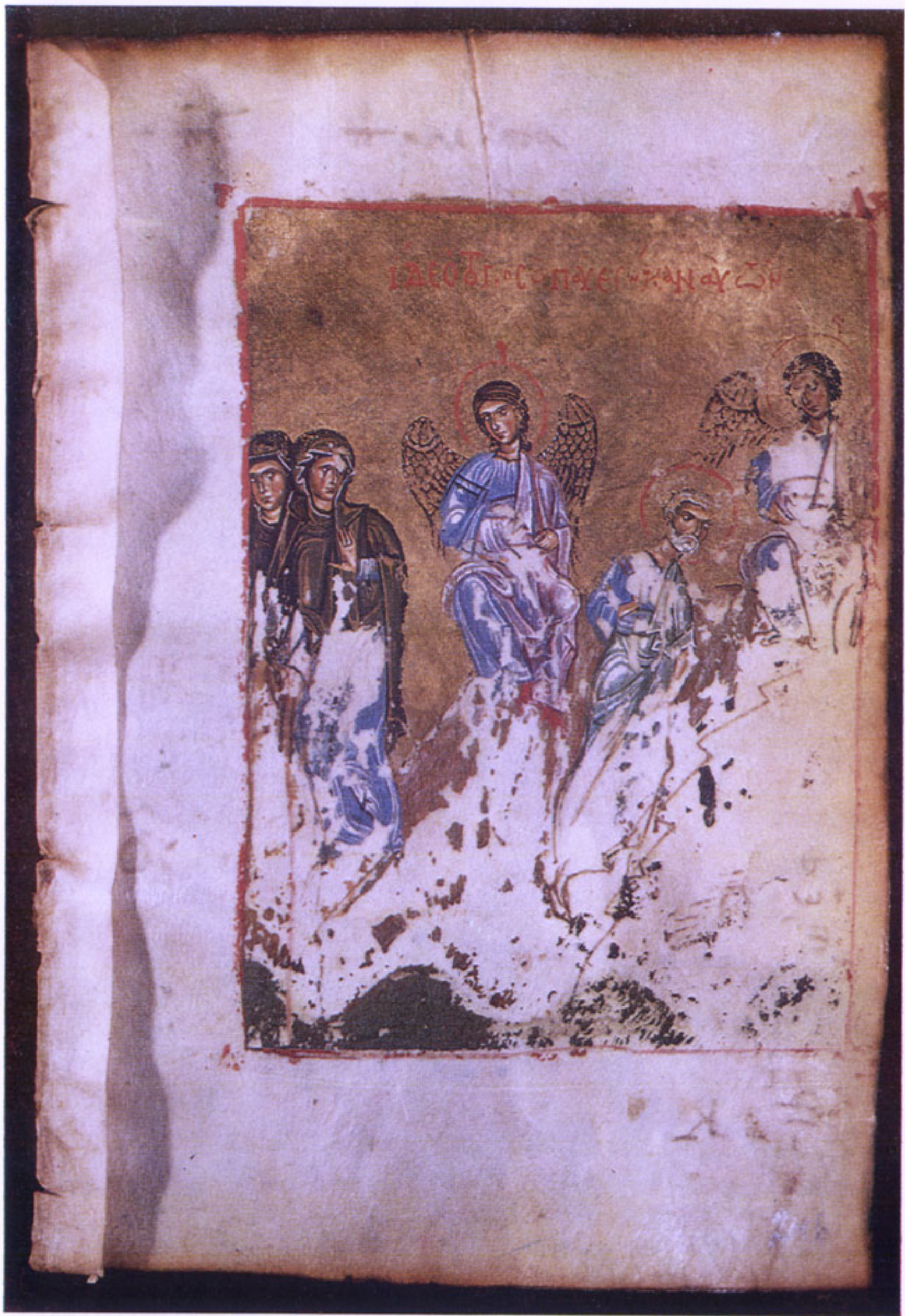
- 16 «Зритель», № 420. Цит. по кн. Н. Певзнера (Pevsner N. Studies in Art, Architecture and Design), с. 85.
- 17 Флерон — орнамент, напоминающий цветок.
- 18 Листья типа аканта, расчлененные обычно на 3 или 5 частей.
- 19 Начатки стеблей — часть аграфа, из которого начинается выход ветвей, пальметт.
- 20 Аграф — орнамент, который как бы связывает одни элементы рисунка с другими.
- 21 Рожки — часть орнамента, из которой выходят волюты, листья и т. п.
- 22 Переплетения (или сплетения) кривых или прямых линий вроде меандра.
- 23 Газонные раковины — угловые орнаменты нижних (квадратных) партеров.
- 24 La Théorie et la Pratique du Jardinage, ou l'on traite à fonds les beaux jardins appellés communément les Jardins de Plaisance et de Propriété. Аноним. A la Hage, ch. 4, 1715. Пер. Л. М. Тверского. Ему же принадлежат подстрочные пояснения.
- 25 Буленгрин — участок газона с углублением прямоугольной формы для игры в мяч. Применялся не только в Англии, но и во Франции. А. Леблон пишет о типах партеров: «Партеры бывают различных видов, которые можно свести к четырем следующим типам: партеры узорчатые, партеры наборно-орнаментальные, партеры английские, партеры разрезные. Встречаются еще и партеры водные, но они вышли нынче из моды. Партеры узорчатые (или «вышивка») так называются потому, что рисунок из полосок буксуса (самшита.— Д. Л.), которым они засажены, имитируют на поверхности земли золотошвейные узоры тканей» (La Théorie et la Pratique du Jardinage, ch. 4).
- 26 Обращает на себя внимание английская практика. Как известно, английские парководы сажали деревья по краям аллей, оставляя для лужаек пространство между аллеями. В этих условиях английская практика допускала устройство двух боковых параллельных аллей, фланкировавших среднюю. Ряды деревьев оказывались как бы посередине одной широкой аллеи. С этим связана известная шутка: «англичане сажают деревья на дорожках, чтобы сохранить газоны во всей остальной части своих парков».
- 27 Repton H. Observations on the Theory and Practice of Landscape Gardening, 1803, p. 234.
- 28 Price U. The Essays on the Picturesque, v. 2, 1810, p. 121.
- 29 Там же, с. 126.
- 30 Repton H. Fragments in the Theory and Practice of Landscape Gardening, 1810, p. 536 (в дальнейшем — Fragments).
- 31 См.: Макаров В., Петров А. Гатчина, гл. 3. Л., 1974.
- 32 Отметим довольно характерную особенность английских парков: открытые берега рек, каналов и других водоемов — как в регулярных парках, так и в пейзажных.
- 33 Pevsner N. Studies in Art, Architecture and Design, v. 1. From Mannerism to Romanticism, 1968, p. 140—141. Цитаты из Х. Рептона и Ю. Прайса приводятся по этой книге. Пер. мой.
- 34 См.: Repton H. An Inquiry into the Changes of Taste in Landscape Gardening. Sketches, p. 856.
- 35 Repton H. Observations on the Theory and Practice of Landscape Gardening, p. 151.
- 36 Там же, с. 155.
- 37 Price Uvedale. Essay on the Picturesque, v. 2. 1974, p. 132.
- 38 Fragments, p. 428.
- 39 Fragments, p. 52.
- 40 Fragments, p. 30

- <sup>41</sup> Repton H. Sketches and Hints on Landscape Gardening, 1794, p. 98.
- <sup>42</sup> Насколько трудно восстанавливать и поддерживать настоящий регулярный сад, может дать представление следующая выдержка из книги о садоводстве А. Леблона: «Партеры отличаются от других частей сада тем, что они лучше выглядят в первое время после их осуществления, чем впоследствии,— только с затратой больших трудов по их поддержанию в порядке и непрерывными заботами можно избежать деградации их красоты. Буксус (самшит.— Д. Л.) при разрастании теряет четкость своего рисунка, под влиянием дождевых потоков поверхность земли теряет свою ровность, насыпки разных колеров теряют ясность своей расцветки и смешиваются при подметании дорожек и тропинок, газоны становятся мохнатыми. Необходимо содержать буксусные полосы очень низкими, стричь их два раза в год и следить за тем, чтобы контуры их не искажались неумелыми руками; насыпки должны часто возобновляться для того, чтобы лучше выделялся буксус и для выравнивания поверхности и, что особенно важно, газоны следует косить и исправлять их края каждый месяц, а кроме того, необходимо менять их каждые три-четыре года. От всего этого зависят художественные качества партеров. Эти части сада менее всего допускают небрежение...» (*La Théorie et la Pratique du Jardinage*, ch. 4).
- <sup>43</sup> Именно в этом плане должна рассматриваться и прекрасная книга И. А. Косаревского «Искусство паркового пейзажа». М., 1977. Она посвящена только парковому пейзажу, но не должна рассматриваться как книга, посвященная паркам в целом — паркам как таковым. История последних еще не написана.



117. Христос и два апостола. Трапезундское евангелие. X в. Гос. Публичная библиотека, греч. 21, л. 11 об. Полностью осыпавшийся красочный слой. Доклейки листа, сделанные новым пергаменом в XIX в.

118. Жены Мироносицы и св. Петр у гроба. Никомидийское евангелие. XIII в. Научная библиотека Академии наук СССР, № ДА 25 Л., л. 246. Сплошные осыпи красочного слоя в нижней части листа





119. Евангелист Матфей и лист с заставкой к Евангелию от Матфея. Евангелие. XI в. Гос. Публичная библиотека, греч. 801, л. 2 об. — 3. Фон миниатюры составлен из золотых листочков разных форм и размеров. Текст на листе с заставкой написан золотыми чернилами



120. Евангелист Иоанн и лист с заставкой к Евангелию от Иоанна. Евангелие. XI в. Гос. Публичная библиотека, греч. 801, л. 200 об. — 201. Фон миниатюры составлен из отдельных мелких золотых листочков. Текст написан на пергамене, окрашенном в пурпур, золотыми чернилами



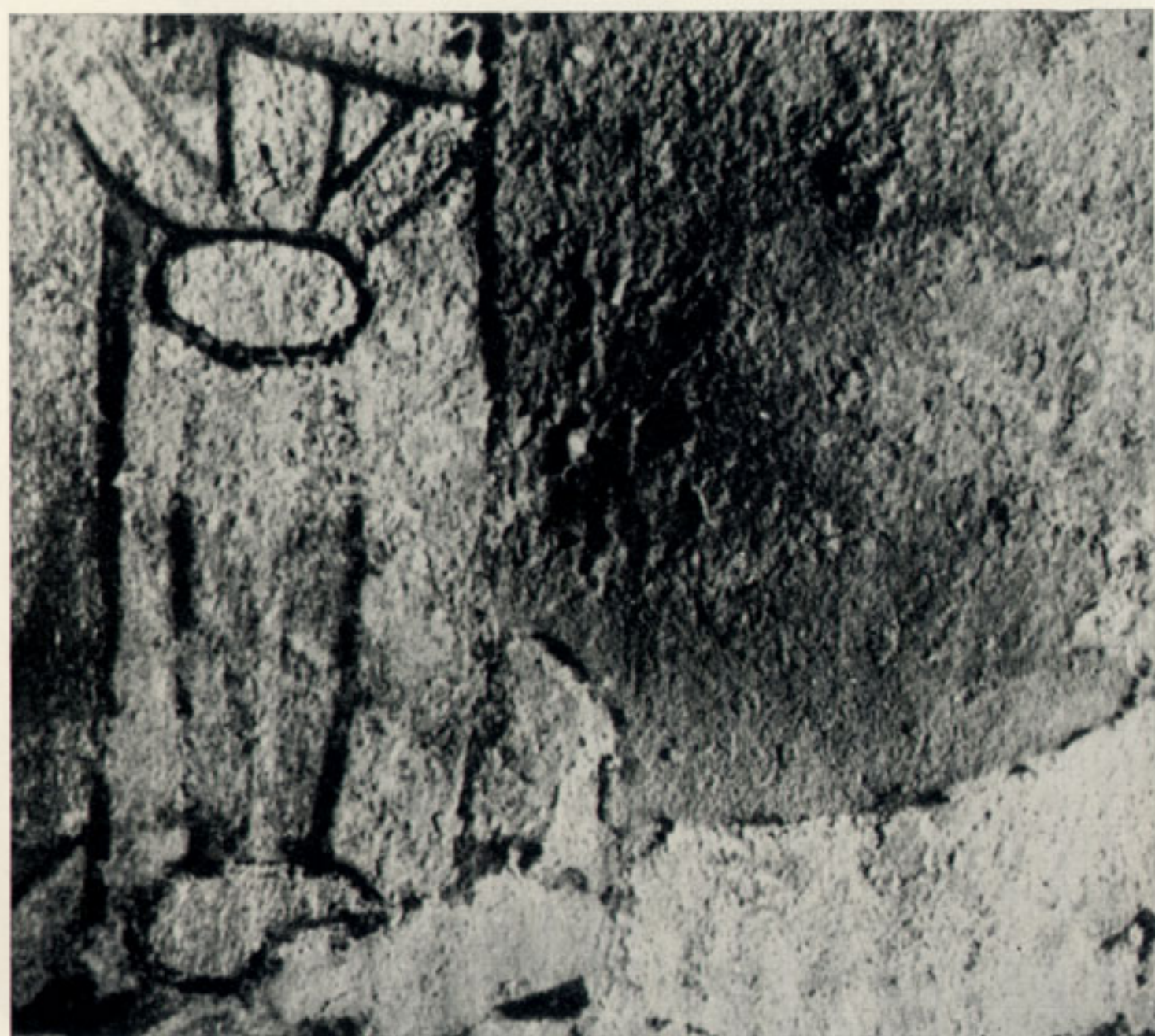
121. Евангелист Иоанн. Евангелие.  
XIV в. Гос. Исторический музей,  
Хлуд. 30, л. I об. Краски типа гуа-  
ши, смешанные с белилами, нало-  
жены пастоным слоем, легко  
осыпаются с пергамента



122. Евангелист Марк. Евангелие. XIV в. Гос. Исторический музей, Хлуд. 30, л. 129. Осыпи пастоозного красочного слоя; осыпавшиеся участки круглой формы получились от восковых натеков

123. Богоматерь на троне. Фрагменты из Псалтыри. XIII в. Гос. Публичная библиотека, греч. 269, л. 4. Пример осыпей красочного слоя в результате деформации пергамента и линовки, сделанной стилосом

124. Фрагмент из миниатюры Латинской рукописи. XII в. ЦГАДА. Пример распыления красочного слоя









125—127. Евангелист Матфей. Евангелие. XI в. Гос. Публичная библиотека, греч. 67, л. 21 об.  
Общий вид миниатюры после реставрации;

фрагмент миниатюры до реставрации.  
Шелушение золотого фона;  
тот же фрагмент после реставрации



128. Пергаменные листы с текстом до реставрации. Никомидийское евангелие. XIII в. Научная библиотека Академии наук УССР, № ДА 25 Л. Видны пропилы, сделанные в разное время на сгибах листов при переплетах рукописи; хорошо заметны складки, полученные в результате проклейки корешка рукописи

129, 130. Реставрационный переплет к Никомидийскому евангелию. Раскрытая рукопись. Непроклеенный корешок рукописи не вызывает деформаций в распрямленных листах пергамента и позволяет легко раскрывать кодекс; вид переплета с обреза

