

## Вводные замечания



САДЫ РОМАНТИЧЕСКОГО СТИЛЯ РОДИЛИСЬ в недрах общего типа пейзажных садов, зачатки которых, как мы уже указывали, существовали очень рано.

Эстетическая подготовка к восприятию красоты пейзажных садов и парков и к постепенному формированию романтического стиля началась рано. Поэзия и натурфилософия опередили в этом отношении садовое искусство.

То, что мы называем романтическим садоводством, родилось, как мы уже указывали, из стиля Рококо в садовом искусстве, и нижняя граница Романтизма (граница его появления) не может быть точно определена. Это происходит еще и потому, что в искусстве садов вообще нельзя провести строгого различия между Предромантизмом и Романтизмом, в результате чего создается впечатление, что в садовом искусстве Романтизм возник раньше, чем в литературе. Но вопрос о том, следует ли литературоведам вообще отделять эпоху Романтизма от Предромантизма, требует особого рассмотрения и в литературоведении. Мы его касаться не будем.

Трудность заключается еще и в том, что сам по себе Романтизм включает большое число различных, а иногда и противоречивых явлений: это типичная черта романтического искусства вообще. Большое внутреннее разнообразие Романтизма чрезвычайно характерно и для Романтизма садоводческого.

Еще в Программе публичных лекций по физике М. В. Ломоносов писал: «Смотреть на роскошь преизобилующая природы, когда она в приятные дни наступающего лета поля, леса и сады нежною зеленью покрывает и бесчисленными родами цветов украшает; когда текущие в источниках и реках ясные воды с тихим журчанием к морям достигают и когда обремененную семенами землю то любезное солнечное сияние согревает, то прохладает дождя и росы благорастворенная влажность; слушать тонкий шум трепещущихся листов и внимать сладкое пение птиц есть чудное чувство и дух восхищающее увеселение»<sup>1</sup>.

Такое же раннее проникновение элементов Сентиментализма, Предромантизма и Романтизма в Классицизм и Барокко характерно и для литературы. Это проникновение было отмечено в свое время Г. А. Гуковским и наблюдение его поддержано П. Н. Берковым.

Так, например, Г. А. Гуковский считал А. П. Сумарокова представителем Классицизма, внутри которого рождались элементы Сентиментализма и Предромантизма. Г. А. Гуковский писал: «К шестидесятым годам XVIII в. в русской литературе установилось временное и непрочное господство Классицизма, определившего стилистический характер творчества ведущих дворянских писателей этого времени, Сумарокова и его учеников, повлиявшее и на мощное творчество Ломоносова. Но уже те же 1760-е гг. принесли первые веяния нового стиля — Сентиментализма и Предромантизма, — и с этого же времени начался распад Классицизма, подтачивание его устоев и изнутри, его собственными противоречиями, и извне»<sup>2</sup>.

Здесь не место опровергать концепцию Г. А. Гуковского, достаточно противоречивую, ибо соединять в творчестве одного писателя Классицизм, Сентиментализм и Предромантизм — мало правдоподобно. С моей точки зрения, А. П. Сумароков — типичный представитель Барокко в его поздней форме Рококо, для которого как раз и характерны буколические мотивы.

Ближе к истине, как мне представляется, П. Н. Берков. П. Н. Берков писал: «Литературно-стилистическое выражение четвертого периода эпохи русского Просвещения — суммарно можно было бы называть „Постклассицизмом“: здесь мы встречаем и элементы Сентиментализма в Классицизме, и перерастание Классицизма в Реализм, и черты Предромантизма. Было бы, однако, ошибкой прямолинейно на-

<sup>1</sup> См.: В. П. Федоров. Литературные направления в русской литературе XVIII века. М., 1979. С. 52.

<sup>2</sup> История русской литературы: В 10 т. М.; Л., 1947. Т. IV, ч. 2. С. 34—35.

зывать это многообразие стилистических исканий каким-либо одним термином, например Сентиментализмом, Реализмом или Предромантизмом. Это сильно обеднило бы наше представление о художественной, эстетической жизни последней трети XVIII в.»<sup>3</sup>.

То, что было так сложно в литературной жизни предпоследней четверти XVIII в., оказалось проще в садовом искусстве и может быть определено как стиль Рококо, где соединяются элементы Барокко и элементы будущего Романтизма. Для Рококо в садовом искусстве характерны различные элементы, идеологически определяемые стремлением к буколичности, интимности, идеализации природы, которая как бы воссоздается в садах Рококо различными приемами, объединяемыми старым принципом садоводства — «variety», т. е. елико возможно большего разнообразия.

Блестящая характеристика стиля Рококо в русской литературе дана М. Я. Поляковым в книге «Вопросы поэтики и художественной семантики» (2-е изд.: М., 1986). М. Я. Поляков относит к стилю Рококо двух поэтов — Муравьева и К. Батюшкова. Творчество обоих относится к значительно более позднему времени, чем творчество Растрелли. Тем не менее поэзия обоих дает некоторые дополнительные штрихи к пониманию Рококо Старого сада Царского Села. Поэзия Рококо замкнута в кругу противоречий: наличия разных семантических пластов — сугубо личных и общественных, «интимизация лирического бытия и одновременно сохранение определенного расстояния между жизнью и стихами», сочетание стихов и прозы, сочетание интимно-индивидуального и риторически-общественного планов. Постепенно преобразуя Старый сад Царского Села из сада голландского Барокко в сад Рококо, садоводы последней четверти XVIII в. создавали в нем одновременно и уголки для уединения и пышные памятники русским победам, иногда достигая полного слияния этих двух, казалось бы, взаимоисключающих начал. Такими были, например, до неудачной реконструкции 1960-х гг. два пруда в Старом саду: один трапециевидной формы, со спрятанной в глубине купальней-ванной, а другой на противоположной стороне от Генеральской аллеи, так называемый Трехлунный, удивительной формы, передающей ощущение интимности и вместе с тем символически изображающей победу над Луной Оттоманской Порты.

<sup>3</sup> П. Н. Берков. Основные вопросы изучения русского просветительства // Проблемы русского просвещения в литературе XVIII века. М.; Л., 1961. С. 26.

Консолидация признаков Романтизма в единый романтический стиль садово-паркового искусства происходила постепенно. Естественно, что новый стиль был определен как романтический далеко не сразу, как не сразу появился и самый термин Романтизм.

Характерно, что впервые в России именно литератор, а не садовод связал пейзажные парки с Романтизмом. В своем великолепном разборе элегии В. А. Жуковского «Славянка» В. Г. Белинский пишет, приведя несколько цитат из нее: «...изображаемая Жуковским природа (Павловский парк. — Д. Л.) — романтическая природа, дышащая таинственной жизнью души и сердца, исполненная высшего смысла и значения»<sup>4</sup>.

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

Романтизм не просто сохранял природу, но так же 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. Оно не насильствовало природу, а открывало в ней ее наилучшие для человека стороны, подчеркивало эти стороны.

Вместе с тем в романтических садах разнообразно использовались достижения предшествующих стилей. Вблизи дома романтические сады допускали стрижку кустов и деревьев, прокладывались прямые аллеи, уходящие в романтическую даль, использовались посадки экзотических растений и т. д. Все элементы сада подчинялись, однако, эмоциональным переживаниям личности, соединялись с элементами поэзии, литературными мотивами, мотивами путешествий, воспоминаний. Статические элементы садово-паркового искусства разрушались и подчинялись динамике во всех ее видах, своеобразно сочетались друг с другом.

С точки зрения теории информации в садах Романтизма резко возрастает прежде всего выбор «сообщений», которые могут быть переданы получателю информации.

В романтическом саду гораздо больше возможных неопределенных сообщений, чем в садах Классицизма и Барокко. Определенность эти сообщения получают только в зависимости от степени знаний, настроенности «получателя». Поэтому начитанность посетителя сада Романтизма в романтической поэзии, знакомство его с символами, темами, мотивами, наконец, просто «настроениями» Романтизма играет

<sup>4</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. VII. С. 219. Разбор находится в статье второй «Сочинения Александра Пушкина».

здесь огромнейшую роль. «Отправитель» сообщений (сад) имеет множество возможных сообщений. «Получатель» (посетитель сада) выбирает из них только ограниченное число.

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

Применяя терминологию русского математика Ю. А. Шрейдера, занимающегося теорией информации и создавшего понятие «тезауруса»<sup>5</sup>, т. е. определенного, заранее существующего у «получателя информации» запаса знаний, в садах Романтизма очень важен этот романтический тезаурус у посетителя сада.

«Тезаурус» посетителя романтического сада должен был быть чрезвычайно разнообразен и включать сведения из различных искусств.

«Тезаурус» возрос в садах Романтизма и благодаря тому обстоятельству, что в Романтизме и в Предромантизме снизился иронический элемент. Еще в Рококо чувствительность уживалась с духом светской шутки, которая была столь характерна для аристократизма Барокко. В Романтизме шутливо-ироническое отношение к миру, к мифологии, к эмблематике закончило свое существование, и это опять-таки потребовало более серьезного и глубокого отношения к ним, а следовательно, и соответствующих знаний. В Романтизме вместо античных богов стали олицетворяться нравственные и эстетические понятия, появились храмы Дружбы, Любви, Меланхолии и т. д.

Соответственно своему назначению — воздействовать на все органы чувств — сады всегда были в известном роде «синтезом различных искусств». Архитектура, живопись, поэзия и философия соединялись в садах почти в равной степени. Музыка, однако, не была равноправной другим искусствам: журчание ручьев, шум каскадов и фонтанов, пение птиц в вольерах не могут быть приняты за музыку в собственном смысле этого слова; садовые концерты (непосредственно в саду или в концертных залах, строившихся в садах) и музыкальные произведения, написанные для исполнения в садах (Люлли, Моцартом и др.), не могут все же подходить под понятие «синтеза искусств». Нам понятно начинающееся еще со Средних веков стремление ввести в устройство садов, претендующих на то, чтобы в какой-то мере представлять Эдем, фруктовые деревья и ягодные кусты: это символически должно было напоминать о рае, где люди, по представлениям Средних веков, пита-

<sup>5</sup> См.: Проблемы кибернетики. М., 1965. Вып. 13.

лись еще плодами и не ели мяса, но вряд ли эти плодовые деревья в садах могли в полной мере претендовать на «синтез» искусств с кулинарией...

Тем не менее сады в той или иной мере всегда были синтезами искусств, и поэтому понятно, что эстетическое направление, более всего ценившее синтез искусств, — Барокко — развило и необычайные по разнообразию и изобретательности произведения садового искусства, явилось важной ступенью в развитии садового искусства.

Это же стремление к синтезу, к совмещению на одном пространстве различных искусств перешло и в Романтизм, который преемственно был связан с Барокко в большей мере, чем с Классицизмом.

Способность понимать различные искусства особенно ценилась в обществе XVIII в. Ценилась и способность творить в разных искусствах — как в разных искусствах творили лорд Берлингтон, Гораций Волпол, Александр Поп в Англии, Н. А. Львов в России.

Для представителя высшего класса общества необходимо было проявлять интерес к живописи, скульптуре и архитектуре. Это было «essential attribute» (неотъемлемый признак) воспитанного человека.

Признаками хорошего вкуса хозяина были прежде всего сад и парк, их устройство. Поэтому на сады тратились в конце XVIII и начале XIX в. огромные средства. Стоимость сада в конце XVIII и начале XIX в. обычно была почти равной стоимости дворца.

Романтические сады заняли в культурной жизни начала XIX в. одно из первенствующих мест, тесно сочетаясь с искусством поэзии в первую очередь.

Обратимся к отдельным наиболее характерным особенностям садов Романтизма.

### **Пейзажность садов Романтизма**

Переход от садов Барокко и Классицизма к садам Рококо и Романтизма был переходом к совершенно иным принципам садово-паркового искусства. Если в садах регулярного типа господствовали принципы зодчества, то в садах Рококо и Романтизма основными садоводами стали живописцы, и это начиная с наиболее яркого представителя пейзажного садоустройства — Вильяма Кента.

Соответственно изменились все работы по проектированию садов. Если раньше доминировало планирование в виде создания сво-

его рода архитектурных чертежей, за которыми следовали уже эскизы, по которым можно было бы судить о том, как будут выглядеть те или иные участки сада, то теперь планирование стало начинаться прямо с изображения будущих видов сада. Не план сада, а вид сада, «пейзаж» стал играть доминирующую роль во всех работах по садоустройству.

Особый вид планирования садов изобрел Х. Реpton. Он писал сначала существующий вид дома и окружающей его растительности, а затем тот вид, который он мог приобрести при сохранении возможно большей части растительности (особенно деревьев). Этот второй вид, а иногда и несколько новых планируемых видов Х. Реpton писал на клапанах (он называл их «slides» — «слайды»), которые накладывались на существующий вид. Таким образом возникала возможность визуальной проверки всех садовых «улучшений»<sup>6</sup>.

Из самого способа садовых работ, проводившихся в садах Романтизма, отчетливо видно, что садоводы ставили себе целью не создание нового микромира, ничем, кроме рельефа местности, не связанного с существующими особенностями местной природы, а только преобразования и улучшения существующей уже растительности.

Садоводы не просто подражали природе и природным ландшафтам, а улучшали природу, а это совсем не то, что приписывается обычно пейзажным садоводам — слепое следование за природой и имитация нетронутой природы там, где ее уже не существовало.

Очень часто пейзажные парки воспроизводили не природу, а картины художников, изображавших природу, главным образом итальянские барочные пейзажи XVII в. Клода Лоррена, Никола Пуссена<sup>7</sup> и Сальватора Роза<sup>8</sup>. Пейзажные садоводы были прежде всего пейзажистами, но пейзажистами, работавшими не красками, а путем посадки деревьев и кустов, устройства каскадов и озер.

<sup>6</sup> Описание системы планирования Х. Рептона с помощью слайдов см. в кн.: *Edward Hyams. Capability Brown and Humphry Repton. London. 1971. P. 137—146.*

<sup>7</sup> Римскую Кампанию писал не только Никола Пуссен, но и его протеже — Гаспар Пуссен (1613—1675), также оказавший влияние (но значительно меньшее) на садовое искусство.

<sup>8</sup> Немецкие садоводы в некоторых случаях даже просто воспроизводили картины знаменитых пейзажистов (*Edward Hyams. Capability Brown and Humphry Repton. P. 4*). Это, разумеется, вступало в противоречие с одним из основных принципов романтических садов, требовавшим в первую очередь подвижного обзора, тогда как воспроизведение природы в пейзажной живописи возможно только с неподвижной, одной точки зрения.

См. также: *Plans raisonnees de toutes les espèces de jardins. Par Gabriel Thouin, cultivateur et architecte de jardins. Paris, 1820. Переиздано без указания года Inter-Livres.*

«Искусство прекрасно, когда оно кажется природой, а природа удачна, когда искусство подчеркивает ее незаметно», — писал Аддисон<sup>9</sup>.

А. Поп утверждал: «Все искусство садоводства есть пейзажная живопись»<sup>10</sup>.

Для пейзажного садоводства существенно было положение «Начальных правил словесности» Баттё (1747)<sup>11</sup> о том, что искусство выше природы.

Баттё утверждает, что художники «необходимо должны были довольствоваться выбором прекраснейших частей природы для составления всего превосходного, которое было бы совершеннее самой природы, не переставая, однако ж, быть натуральным»<sup>12</sup>.

И далее Баттё поясняет свою мысль: «Подражание в искусствах должно быть рассудительное и благоразумное, не списывающее его рабски, но такое, которое, избирая предметы и черты, представляет их со всем совершенством, с каковым только они быть могут; словом, подражание есть то, в чем природа видна не такая, как она есть в себе самой, но какую ей можно быть и какую разум понимать может»<sup>13</sup>.

Такое понимание подражания, правильно замечает З. А. Каменский, напоминающее взгляд Лессинга и позже выраженное в лаконичной форме Бальзаком: «Что такое искусство? Концентрированная природа»<sup>14</sup>, означало, что подражание есть процесс выявления существенного, проводимого с помощью объектов, наиболее полно выражающих сущность этих предметов<sup>15</sup>.

В России идеи преобразования природы приобрели новый оттенок. В «Опыте науки изящного» А. И. Галич говорит о союзе в искусстве «мыслящего духа» с природой: «Где мыслящий дух, с одной стороны,

<sup>9</sup> См. уже цитированную книгу: *Edward Malins. English Landscaping and Literature, 1660—1840.* London, 1966. P. 22. О развитии пейзажных парков под влиянием «упорядоченного беспорядка» природы см. в книгах: *Chr. Hussey. The Picturesque.* London, 1927; *Miles Hadfield. Gardening in Britain.* London, 1960; *Edward Hyams. The English Garden.* London, 1962. Последняя книга очень хорошо иллюстрирована.

<sup>10</sup> *Morris R. Brownell. Alexander Pope and the Arts of Georgian England.* Oxford, 1978. P. 102.

<sup>11</sup> Так названо в переводе Д. Облеухова, вышедшем в 1806 г. Несколько ранее вышла первая часть этого сочинения в переводе А. Степанова под названием «О свободных науках» (Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974. Т. 1. С. 380).

<sup>12</sup> Цитирую по вступительной статье З. А. Каменского к книге «Русские эстетические трактаты первой трети XIX века» (М., 1974. Т. 1. С. 17).

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> *О. Бальзак. Собр. соч.* СПб., 1898. Т. X. С. 171 (примечание З. А. Каменского).

<sup>15</sup> См. вступительную статью З. А. Каменского (Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 1. С. 35).



познал природу в таковом ее устройстве, с другой — восчувствовал потребность действовать на нее преобразованием доставляемого ею вещества, там, сравнивая свою цель, свободно предначертанную, с имеющимися средствами, силится он из собственного запаса пополнить усматриваемые недостатки, то есть изобретениями и вымыслами внешних изделий привести требования своей мысли в гармонию с окружающими его явлениями»<sup>16</sup>.

Далее А. И. Галич объясняет, почему искусство берет образцы у природы: «...природа в высшем смысле, то есть как единство неисчерпаемой жизни в бесконечных явлениях оной, есть со стороны деятельности высочайшее искусство, так, как со стороны бытия всеобъемлющее его изделие, ибо безусловная изящность, начало свободных искусств, подобно безусловной истине и благодати, вся излита во Вселенную, как в сосуд божественных откровений. Оттого соревнующее искусство может способы и законы, по коим она действует, брать себе за образец и в своих изделиях воссоздавать ее, то есть на видимых, самостоятельных произведениях свободного духа, в котором сосредоточены силы жизни и которому врождены вечные идеи являть символы или второобразы невидимого, совершеннейшего бытия»<sup>17</sup>.

Применительно к пейзажным садам «образец» в природе брался шире, чем в предшествующее время, и понимался как элементы пейзажа, свободной линии.

Н. И. Надеждин также писал: «Особенно прелестно искусство ландшафтное, которое пользуется подобными произведениями природы, употребляя их не как материал, но уже как формы, и составляет из них красивый ландшафт»<sup>18</sup>.

Очень значительны замечания В. А. Жуковского о том, что природа — учитель человека в искусстве. В письме к Г. Ф. Рейтерну 1830 г. В. А. Жуковский пишет: «Не надо подражать ни Рафаэлю, ни Ван-Эйку, ни Мурилю; надо изучать природу и с покорностью принимать то, что она дает, и будешь богат... Правда, личность (индивидуальность) художника всегда выражается в его произведениях, потому что он видит природу собственными глазами, схватывает собственную своею мыслью и прибавляет к тому, что она дает, кроющееся в

<sup>16</sup> Там же. Т. 2. С. 229.

<sup>17</sup> Там же. С. 231.

<sup>18</sup> Н. И. Надеждин. Лекции по археологии (1831) // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. Т. 2. С. 461.

его душе. Но эта личность будет не что иное, как душа человеческая в душе природы»<sup>19</sup>.

Неверность обычных представлений о том, что пейзажное, и в частности романтическое, садоводство только подражало природе, явственно видно и по основному садоводческому трактату в форме описательной поэмы — «Сады» Ж. Делиля (Abbé J. Delille, 1738—1813). Эта поэма имела в России огромный успех в начале XIX в., дважды издавалась в переводе и с дополнениями А. Воейкова. Успех отчасти объясняется тем, что «Сады» Жака Делиля вышли во Франции в 1782 г. к празднику в Трианоне, устроенном в честь приезда великого князя Павла Петровича и его жены Марии Федоровны, путешествовавших по Европе инкогнито под именами графа и графини Северских.

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» (СПб., 1816)<sup>20</sup>. В этом смысле Делиль — Воейков высказывается на протяжении всей книги неоднократно.

Вот краски, полотно, вот кисть, соображай:  
Твоя Природа! сам рисуи и поправляй.  
Но не спеши садить: смотря и замечая,  
Учися украшать. Природе подражая.

(с. 8)

Рекомендуя сажать разнообразные цветы, выводить редкие и новые породы деревьев, кустов и цветов, Делиль пишет:

Дерзай, Бог создал свет, а человек украсил.

(с. 65)

Сочетание воли человека и свободы природы в пейзажных садах Романтизма осуществлялось прежде всего на основе живописи. Пейзажная живопись была тем примером, которому следовали садоводы, в прошлом чаще всего бывшие профессиональными живописцами-пейзажистами.

<sup>19</sup> В. А. Жуковский. Эстетика и критика. М., 1985. С. 369.

<sup>20</sup> Все ссылки на страницы этого издания далее даются в скобках в тексте. В подлиннике поэма Жака Делиля называется «Les Jardins, ou l'art d'embellir les paysages» (1782). Последнее издание: Жак Делиль. Сады. Л., 1987.

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 Кампаньи:

Печать отличия святыней почитай;  
 Картины сельские рисуй и украшай  
 Чертами красоты им свойственного рода:  
 Природа лучше там, однако всё — Природа;  
 Картина верная, хоть нет ей образца.  
 Так Бергем<sup>21</sup> и Пуссень, два славные творца,  
 Умели выбирать и овладеть красами;  
 И все, что живопись могла в природе взять,  
 Садовник! поспеши обратно ей отдать.

(с. 22—23)

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. Противопоставляя живописцев архитекторам, Делиль и Воейков пишут:

Пусть грубый землемер, компасом вооруженный,  
 Идет в свой кабинет, от сада удаленный,  
 Соразмеряя все, премудрый план чертит,  
 И пусть по правилам хороший портит вид;  
 А ты иди в свой сад; на белый лист бумаги  
 Снимай там сколки<sup>22</sup> с мест, вид в даль, холмы, овраги;  
 Все затруднения умей предузнавать,  
 Предвидеть способы и средства приискать:  
 Чудотворения из трудностей родятся.

Роль пейзажной живописи Клода Лоррена и итальянских садов XVII в. (в частности, Тиволи) была замечена уже Вильямом Масоном (William Mason) в истории английских садов («The English Garden»), относящейся к 1770-м годам<sup>23</sup>. Но, кроме того, для пейзажного садо-

<sup>21</sup> Имеется в виду Klas Verhem (1620—1683).

<sup>22</sup> «Сколки» — точные копии.

<sup>23</sup> John Dixon Hunt. The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century. London, 1976. P. 43. О «Пуссине» (Пуссене) как одном из предшественников пейзажного стиля садоводства пишется и в «Опыте о расположении садов» (СПб., 1778).

Прекрасная антология высказываний английских писателей о садах и парках: The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620—1820/Ed. by John Dixon Hunt and Peter Willis. London, 1975.

водства огромную роль сыграла голландская пейзажная живопись XVII в. Значение голландской живописи для садоводства было отмечено уже Дж. Аддисоном<sup>24</sup>.

Вкус к нерегулярным садам прививался также популярными в XVII в. переводами, уделявшими большое внимание ландшафтам Вергилия и Горация, особенно их иллюстрированными изданиями, в которых изображался золотой век то в виде естественных ландшафтов, то в виде более или менее организованного сада.

Колористические стороны пейзажных парков привлекали к себе большее внимание романтических садоводов, чем садоводов Барокко или Классицизма.

Джордж Мэсон, английский автор первого переведенного на русский язык руководства по устройству пейзажных садов «Опыт о расположении садов», пишет о пейзажных садах как о виде живописи и подробно рассматривает вопрос об эффектах игры тени и света. «Противуположение света и тени имеет сильное действие в продолжении и в сокращении мнимого пространства видов. Если граничащей предмет близко, тогда в некотором расстоянии ближняя его сторона должна иметь больше света; ясность междуположенных частей и надлежащей степень собственной его тени ограничение отдалает. Если он и без того далек, то он должен быть по пропорции освещен»<sup>25</sup>.

В переведенных на русский язык в «Экономическом магазине» (1780—1789) рассуждениях о садах немецкий поэт К. К. Гиршфельд пишет: «Долгое время почитались деревья одним только средством к произведению тени, и всякой доволен уже бывал, когда он мог произвести ее оными. Однако произведение одной тени еще не довольно, а вкус требует „множайшего“. И так за правило в рассуждении рисовки листом, или картинного сопряжения зеленей, почесть можно то, чтоб прежде всего предлагать глазам зелень, сопряженную с белым и желтым колером. За сею надлежит последовать светло-зеленому, а за оным буро-зеленому, а наконец темно-зеленому и черноватому колеру. Темно-зеленому следует посему оказываться вдали, а светло-зеленому по большей части вблизи; а между ими могут помещаемы быть все прочие сродственного рода зелени по различным их степеням, и смотря по тому, которая к которой ближе подходит. Словом, садоустроителю должно иметь такую же способность, как и ландшафтному живопис-

<sup>24</sup> См.: *John Dixon Hunt. The Figure in the Landscape...* P. 40.

<sup>25</sup> Опыт о расположении садов. С. 25—26.

цу, 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 то же различными колерами дерев, кустарников и трав на местоположениях, предлагаемых ему вместо полотна натурою»<sup>26</sup>.

Идея преобразования природы на природных же основаниях пронизывает всю поэму Делиля «Сады»:

Доселе дикия поля в сады вступали;  
Теперь, теперь сады в поля вступать уж стали.  
Природа Гению сокровища вручает,  
Их пышность дикую дав обозреть, вещает:  
«Богатствам грубым сим недостает души;  
Мой труд не совершен: иди и доверши».

(с. 50)

Художник-гений не «сажает» сады, не создает их на новом месте, а лишь преобразует природу. Художник-садовод

Не смеет нового в садах своих творить;  
Он только старое с разбором поправляет,  
Черты, Природою начатые, кончает.  
Велит — и мрачное стремнистых гор чело,  
Лишившись ужасов, улыбкой расцвело;  
Покрылися цветным ковром пески сыпучи;  
Велит — суровый вид теряет лес дремучий,  
И на воды склонясь, в их зеркало глядит;  
Велит — падут древа, — открылся новый вид;  
Ручей неровно тек — он бег его исправил,  
Прочистил озеро и бить ключи заставил.  
Велит дорожкам он резвиться и бежать,  
Сходиться, путаться, искать, соединять  
Далеко по саду разбросанные части,  
Которые, досель неведомой их власти  
Всеобладоющая искусства покорясь,  
Друг с другом сладкую почувствовали связь

<sup>26</sup> Экономический магазин. 1786. Ч. XXVII. С. 227, 234, 240. «Экономический магазин» заключал в себе множество советов и теоретических положений по садоводству, издавался А. Т. Болотовым в 1780—1789 гг. В самом издании не указано, что оно издается А. Т. Болотовым. Об этом см.: Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков. СПб., 1872. Т. 3. С. 860. Частые ссылки в «Экономическом магазине» на немецкого поэта К. К. Гиршфельда даются без указания, какое его сочинение имеется в виду. Это уже упомянутое пятитомное издание: *C. C. L. Hirschfeld. Theorie der Gartenkunst, 1779—1785*; во французском переводе: *Téorie de l'art des jardins. Leipzig, 1783. Т. 4.*

И прежде чуждые — составили едину,  
Великолепную, всецелую картину.

(с. 51)

Вслед за открытием природы Римской Кампаньи на родине романтических парков произошло и открытие красоты английской природы. Знаменитые английские живописцы — Джошуа Рейнольдс (1723—1792) и Томас Гейнсборо (1727—1788) открыли для англичан красоту английских пейзажей. Самюэл Джонсон (1709—1784), несмотря на его близорукость, и С. Т. Босвелл (1740—1795) были затем ревностными посетителями и поклонниками пейзажных парков (в частности Лизаус (Leasowes) в Шропшире).

Английские поэты стали увлекаться окружающими ландшафтами. Уэльский бард Т. Грея (1716—1771) и Оссиан Дж. Макферсона (1736—1796) «читали» поэтические пейзажи своей страны. Пейзажностью проникнута и английская поэзия начала XIX в. — Вильяма Вордсворта (1770—1850), С. Кольриджа (1772—1834) и Дж. Китса (1796—1821). Первому из них принадлежит даже особое эссе об искусствах поэзии, живописи и садоводства.

В России красота «натуральных» пейзажей была почувствована в садоводстве очень рано, еще в XVIII в., А. Т. Болотовым и в поэзии Н. А. Львовым, Г. Р. Державивым.

\* \* \*

Важные сведения о том, как производились в России проектирование и устройство садов, сообщает в своих знаменитых «Записках» А. Т. Болотов.

А. Т. Болотов пишет, что сын его занимался срисовыванием пейзажей Богородицких садов не только для памяти, но и для улучшения натуры: «Достопамятно было, что около сего времени (речь идет об осени 1786 г. — Д. Л.), а особливо по отъезде моего начальника, занимался, под руководством моим, сын мой срисовыванием с натуры разных и лучших садовых сцен, притом уже изряднехонько производил сие дело не только с великою охотою, но и с отменным успехом, так удивлял самого меня редкою и удивительною его способностью к рисованью с натуры всякого рода положений, мест, а особливо наилучших сцен садовых. Способность его к сему была так велика, что он в состоянии бывал в один день наделявать до десяти скицов (эскизов. — Д. Л.) таковых картин ландшафтных, которые все он после не

только обрисовывал, но вырабатывал их красками, и так хорошо, что я не мог тем довольно налюбоваться, и как таковых картин в короткое время накопилось уже довольно, то и вздумалось нам велеть переплетчику нашему переплести особливую для сего книгу, в лист величиною, дабы нам все сии садовые картины в нее можно было поместить, что и произвели мы впоследствии времени в самое действие, и составившаяся из всех их нарочитой толщины книга сделалась для всех любопытных зрения и пересматривания достойною. Сия книга цела и хранится у нас и поныне и служит не только памятником тогдашнего его трудолюбия, но и самым монументом садов Богородицких, срисованных во множестве картин в наилучшем их тогдашнем виде»<sup>27</sup>.

Если первое время регулярные сады планировались Болотовым путем составления чертежей, то пейзажные сады — исключительно придумыванием видов в натуре и их изображением путем рисования. Болотов даже завел себе «картинную книгу»<sup>28</sup>, куда вклеивал большие и маленькие эстампы и в которой рисовал разные виды. Его задачей было создавать различные видовые эффекты и «обманки».

А. Болотов рассказывает, как он под влиянием чтения книг садовых Гиршфельда преобразовывал сады в Богородицке из «регулярных» в «иррегулярные»<sup>29</sup>.

Вот как, например, описывает Болотов свои садовые работы весной 1785 г.: «...с пятницы принужден был приступить к садке оных (яблонь. — Д. Л.) и прочих деревьев и кустарников, также к поправлению и прочищению моих водоводов. А между тем выдумывал и затевал новые для сада и также необыкновенные украшения, и мои первые помышления были о сделании в самой близости подле сада на тех двух фальшивых насыпях фигур, которые так много его летом украшали и для всех посещающих оный служили приятным сюрпризом. Я воспользовался к тому косиною противоположного берега ближней вершины и изобразил одною из них огромную и развалившуюся уже отчасти башню с несколькими пристройками и прямо в ландшафтном виде, а другою — порядочной вышины садовый домик, или большой павильон, с восьмериком над оным. И мне удалось как-то обе их сделать так хорошо, что я сам не мог ими довольно налюбоваться. Все же приезжающие в сад для гулянья обрадовались им так, что не хотели даже верить,

<sup>27</sup> Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков. 1738—1795. СПб., 1873. Т. 4. С. 96.

<sup>28</sup> Там же. С. 9.

<sup>29</sup> Там же. Т. 3. С. 1138 и след.

чтоб были это только насыпи, а в самом деле — ни развалин, ни зданий никаких там не было. А что всего лучше, то обе фигуры сии были не только издали с проведенных против их дорог хороши, но и в самой близи были не дурны и столько же почти глаза обманывали»<sup>30</sup>.

О том, как устраивался иррегулярный сад в Богородицке, прекрасно рассказано далее в «Записках» А. Болотова. «Мое первое дело, — пишет Болотов, — было обегать все обнажившиеся от снега высокие и беспорядочнейшие берега и горы, прикосновенные с нашей стороны к большому пред дворцом находящемуся пруду. И на всяком месте останавливался смотреть и соображаться с мыслями о том, к чему бы которое место было способнее и где бы произвести мне водные, где лесные, где луговые украшения, где обделать, сообразно с новым видом, бугры и горы, где произвести каменные осыпи, где проложить широкие, удобные для езды, и где узкие, назначаемые для одного только хода, дороги и дорожки, где смастерить разных родов мосточки, и потом где б со временем произвести и разные садовые здания и отдыхальницы и прочее тому подобное. Все сие, бегая и ходя несколько дней сряду по всем сим неровным местам, не только я придумывал, но в мыслях своих изображал их уже в том виде, какой должны они получить по отделке и разросшись. И не успевала какая отменная мысль родиться в моем воображении, как спешил уже я изображать ее на бумаге не планами и не обыкновенными садовыми чертежами, а ландшафтами и теми разнообразными садовыми сценами, какие должны были впредь иметь и в самой натуре свое существование»<sup>31</sup>.

Новый способ планирования пейзажных садов с помощью картин и эффект этого планирования красочно описан Андреем Болотовым в другом месте его «Записок». Болотов описывает, как он показывает местнику проекты Богородицкого сада. «Я тотчас и прежде всего развернул ему план всему местоположению вокруг дома, на котором все сделанное уже обозначено было красками и тушью, а замышленное вперед карандашными чертами. И между тем как он его рассматривал, стал ему я показывать опять все те места, которые он уже видел, и сказывать о прочих, кои еще были не сделаны, или замышлял я только еще вперед сделать. Он слушал все мои слова с величайшим вниманием, и казалось, что было ему все очень угодно. Со всем тем, приметив, что ему не все то не так было понятно, как мне, сказал я: „Жаль, что планы сего рода садам далеко не так могут быть для глаза зани-

<sup>30</sup> Там же. С. 1121.

<sup>31</sup> Там же. С. 1138.



мательны и хороши, как садов регулярных“. — „То-то и дело, — подхватил наместник, — там, по крайней мере, все черты прямые и регулярные, а тут нигде их нет, да и быть не должно“. — „Это правда, ваше превосходительство, да и расположить их по планам сего рода совсем неудобно и почти невозможно: тут не доходит дело ни до шнура, ни до сажени; а опытность доказала мне, что употребить надобно к ним совсем иную методу“. — „А какую такую?“ — спросил наместник. — „Тут советоваться надобно с самим натуральным расположением места и не то делать, что бы хотелось, а то, что самое местоположение на доумит и к чему удобнее и способнее быть месту, да и назначать все сцены, сообразуясь не с планом, а с прощпективическими и ландшафтными рисунками, сделанными предварительно с воображением их в таком виде, какой должны они получить по своей отделке и по возрасту всех насаждений“. — „Как это?“ — спросил меня, недовольно все понимающий наместник. — „А вот, ваше превосходительство, не угодно ли взглянуть на рисунки сего рода“. И, развернув некоторые из них, стал ему показывать скицы (эскизы. — *Д. Л.*), сделанные некоторым сценам. „Вот теперь и мне это уже понятно, — сказал наместник, — да как же по сим рисункам назначили вы места?“ — „При помощи нескольких драниц, соломенных веревок, воображения и перьев обкладывал и обводил я все места, которые должны засажены быть лесом; а затем смотрел и воображал себе уже выросши на том месте лес, и судил — хорошо (ли) будет и в нужде, где что прибавить или переменить и так далее“. — „Ну, это совсем новый род искусства“, — сказал наместник»<sup>32</sup>.

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

«Путеводитель по саду и городу Павловску», составленный П. Шторхом, начинается так: «Где ныне Павловский парк развивается во всей своей красе, там еще в половине прошлого столетия стоял густой бор, служивший убежищем диких зверей. Император Павел I, быв еще великим князем, часто посещал сии места, забавляясь в них охотою, и очень полюбил их; но в то время не было ни малейшего следа тех усадеб, которыми впоследствии в Бозе почивающая императрица Мария Федоровна украсила эти места. Павловский сад во многом обязан природе, но и искусство с большим трудом участвовало в его украшении; он преисполнен холмов, увенчанных деревьями, и долин,

<sup>32</sup> Там же. С. 1158—1159.

орошенных водою. Вообще сад этот отличается тем, что в нем все дышит природою, и рука художника, сколь бы она ни была деятельна, почти везде остается незаметною»<sup>33</sup>.

Относить ли Богородицкий сад, устраиваемый А. Т. Болотовым, к Предромантизму или Романтизму, а Павловский парк к Рококо или Романтизму, — важно одно, что оба эти парка отнюдь не были простыми подражаниями или воспроизведениями природы. Пейзажный парк был живописным в первую очередь, устроенный художником-живописцем, следовавшим живописной моде своего времени, или художником-декоратором, также руководствовавшимся понятиями о красоте, воспитанными на стилистических вкусах своего времени: сперва Рококо, а потом Романтизма.

Живописность в парках Романтизма давала огромные возможности для развития индивидуальных вкусов, для выражения в природе человеческих чувств, для слияния природы с личностью человека и т. д. Живопись, которой оказался подчинен сад, раскрывала новые возможности для слияния его с поэзией, для сближения садового искусства со словом.

Наконец, следует обратить внимание на то, что в садах Романтизма отнюдь не утрачивался интерес к редким и экзотическим растениям. Распространено мнение, что пейзажные сады стремились только к национальным видам пейзажа, приравнивали сад к местным условиям и к местной растительности. В известной мере это верно. Можно даже считать, что это было главным. Однако включение в сад оранжерей с редкими растениями разных стран, стремление разнообразить пейзаж привозными деревьями — не менее существенны для Романтизма, чем и для предшествующих стилей. Характерно в этом отношении садовое творчество типичного романтика Н. А. Львова.

Интерес Н. А. Львова к экзотическим растениям и их эстетическое значение подробно описаны А. Глумовым в его монографии о Н. А. Львове. Приведу из его книги обширную выписку: «Жилой дом для себя самого в Петербурге Львов так и не собрался построить за всю свою жизнь. Но он освоил участок на окраине Петербурга, у Малого Охтенского перевоза. Вокруг здесь, так же как и на участке Державина, были болота, лес и лужайки...

О доме Львова на Охте известно главным образом из купчей на „двор“, проданный Львовым в 1799 г. купцу А. Ф. Крону, и закладной

<sup>33</sup> Путеводитель по саду и городу Павловску, составленный П. Шторхом, с двенадцатью видами, рисованными с натуры В. А. Жуковским, и планом. СПб., 1843. С. 9—10.

того же купца. На территории, составленной из трех участков, имелся каменный дом „с заведением — английскою пивоварнею, с садом и оранжереею и прочими деревянными хоромными строениями“.

Пойдем сегодня благовонный  
Мы черпать воздух, друг мой, в сад,  
Где вязы светлы, сосны темны  
Густыми купами стоят;  
Который с милыми друзьями,  
С подругами сердец своих  
Садил мы, растили сами;  
Уж ныне тень приятна в них.

Это стихотворение Державина „Другу“ было написано в 1795 г. Если деревья, посаженные Капнистом, Хемницером, Вельяминовым, — о чем вспоминает Державин в „Объяснениях...“, — разрослись так, что давали приятную тень, значит, в 1795 г. им было не менее десяти лет.

Оранжерея была обширна и давала обильные плоды, которых хватало на продажу, о чем свидетельствует объявление в „Санкт-Петербургских ведомостях“: „Под Невским монастырем у Малого Охтенского перевоза в угбльном каменном желтом г. статского советника и кавалера Львова доме продаются все имеющиеся в саду и оранжереях фрукты, как-то: абрикосы, персики, клубника, смородина, вишня, малина и пр., из которых часть уже к снятию и продаже поспела. Цену скажет садовник“.

Оранжереи и теплицы Львова, судя по чертежам, были устроены весьма рационально: например, фруктовые деревья южных пород выращивались „полулежа“, т. е. в наклонном положении. Снизу, у грунта теплицы, поступало естественное тепло, выделяемое при перегное навоза. Раздвижные рамы позволяли регулировать температуру. Будучи закрытым, помещение вентилировалось. На зиму деревья переносились в специальный простенок.

Оранжерея и опытный сад имелись и в Черенчицах. Львов в своей практике всегда и во всем применялся к русскому климату, почве, быту. В 1792 г. он был уже признанным садоустроителем. Его сосед по Черенчицам, родственник по жене Бакунин, которого Львов, по-видимому, встречал еще в Италии и который теперь, переселившись в Прямухино, занялся хозяйством, советуется со Львовым. Он пишет ему, что „оранжерея в порядке, много прошлогодних прививок зеленеет, иные цветут, козий лист вьется по стенам; лавр зеленым лоснящимся

листом гуще укрывается; я сажаю, я сею, вычищаю, поливаю; древесных семян с вашими посеяно до ста; иные всходят“.

В другом письме, от 27 марта 1792 г., Бакунин делился мечтой о будущем, когда Львов мог бы, „сидя под тенью огромных душистых тополей (на острове Спокойствия, который посреди черенчицкого озера находится), видеть сибирскую метельницу и ливанский кедр, дремучий бывший насажденный бор... Тогда озерцо черенчицкое будет зеркалом спокойствия, ...Сибирь и Америка в пеленках перенесенные будут любоваться себе (так. — Д. Л.) в русских прозрачных струях“<sup>34</sup>.

Известно, что Львов культивировал экзотические породы, такие, как ливанский кедр, лавр, американский клен, „козий лист“, завезенные из Сибири и Америки.

Его ботанические познания стали настолько обширными, что он превращался в консультанта своего друга, бывшего сослуживца по Измайловскому полку Н. П. Осипова. В 1790 г. Львов помог Осипову получить должность в Почтовых дел правлении. А к 1791 г. Осипов выпустил первый в России ботанический словарь сразу двумя изданиями, под разными заглавиями»<sup>35</sup>.

## «Семантика чувств» в садах Романтизма

Садовое искусство в своем семантическом развитии идет от традиционной античной эмблематики к экспрессивным формам изображения и постепенно все больше стремится воздействовать не на разум, а на чувства. Это в сильнейшей степени сказывается уже в садах Рококо, в типичных для этого стиля пасторальных и любовных мотивах. Это характерно, в частности, и для поэзии Рококо, — например Вильяма Блейка, в которой говорится о смеющихся деревьях и холмах, о чувстве, разлитом в самой природе.

Если в барочных садах и садах Классицизма большое значение имела античная мифология и символика, то в Романтизме все это начинает играть более слабую роль. Совпадения в мироощущении, в настроении, в движениях природы и души — вот что главное в Романтизме.

Природа и пейзаж ценны постольку, поскольку они истолковывают состояние души. Романтиков интересует нагая природа, обнаженная пустошь, нагие берега озера или реки, повседневная природа.

<sup>34</sup> Б. И. Коплан. Жизнь и труды Львова // ЦГАЛИ, ф. 244, оп. 1, ед. хр. 1. Примечание А. Глумова.

<sup>35</sup> А. Глумов. Н. А. Львов. М., 1980. С. 108—109.

Между природой и человеком протягиваются прочные связи. «Как природа клонится к осени, так и во мне и вокруг меня наступает осень. Мои листья желтеют, и листья соседних деревьев уже опали»<sup>36</sup>.

Английский романтический поэт В. Вордсворт ценил Мильтона и Томсона<sup>37</sup>. Отношение к природе этих двух последних поэтов в значительной степени предопределило и взгляды на природу английских романтиков. Вордсворт ценил «неукрашенную природу», предпочтение которой организованному саду, как мы уже видели, наметилось еще у Мильтона и Томсона.

П. Б. Шелли (1792—1822) писал: «В детстве мы меньше отделяем наши впечатления и ощущения от нас самих. Все это составляет как бы единое целое. В этом отношении некоторые люди навсегда остаются детьми. Людям, склонным к мечтательной задумчивости, кажется, будто они растворяются в окружающем мире или мир поглощается ими. Они не ощущают границы между тем и другим. Такое состояние предшествует или сопутствует особо острому и живому восприятию или же следует за ним»<sup>38</sup>.

Эстетика романтического садоводства прекрасно разработана в трактате Л. Г. Якоба «Начертание эстетики, или науки вкуса» (1813), в котором имеется специальный раздел «Об изящном садоводстве». Здесь Л. Г. Якоб пишет о садах: «...ничто так не может наполнить наше воображение картинами и наш разум побудить к размышлениям. Но ландшафты в природе не всегда исполняют цель сию. Прекрасный сад есть не что иное, как ландшафт, искусством украшенный»<sup>39</sup>. В чем состоит это «украшение искусством»? В том же трактате в части второй, посвященной специально «эстетической природе», Л. Г. Якоб подчеркивает, что красота природы состоит главным образом в тех чувствах, которые она вызывает в человеке. «Вообще природа нравится преимущественно соприкосновенными представлениями, возбуждаемыми созерцанием оной. Сии представления воздвигают все душевные силы и приводят в движение и тем возбуждают чувство духовной жизни в высочайшей степени. Содержание представлений, возбуждающее занимательность, служит к тому одним средством»<sup>40</sup>.

<sup>36</sup> В. Гете. Страдания молодого Вертера / Пер. Анны Эйгес. М.; Л., 1937. С. 148.

<sup>37</sup> См.: Н. Я. Дьяконова. Английский романтизм. М., 1978. С. 66.

<sup>38</sup> П. Б. Шелли. Письма, статьи, фрагменты / Изд. подгот. З. Е. Александрова, А. А. Елистратова, Ю. М. Кондратьев. М., 1972 (Серия «Литературные памятники»). С. 346.

<sup>39</sup> Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 2. С. 120.

<sup>40</sup> Там же. С. 103—104.

«Благорасположение к прекрасному саду, — пишет Л. Г. Якоб в главе «Об изящном садоводстве», — очень сложно и состоит:

1) из чувств, каковые сообщает влияние чистого воздуха и погоды и пр.;

2) из чувств, которые доставляет предлагаемая покойность движения или отдыха;

3) из эстетических чувств, внушаемых видом прекрасного естественного ландшафта, который здесь составляет чистую красоту...;

4) из эстетических чувств, доставляемых искусственными распоряжениями и прикрасами в оном ландшафте»<sup>41</sup>.

Сама природа чувствует, говорит, вещает человеку. Э. Т. А. Гофман говорит устами художника «Мальтийца» в рассказе «Церковь иезуитов в Г.»: «Для посвященного вятен язык природы, повсюду ловит он чудный звук ее речей: и куст, и дерево, и полевой цветок, и холм, и воды — все подает ему таинственную весть, священный смысл которой он постигает сердцем»<sup>42</sup>.

Ту же тесную связь природы и человека постоянно подчеркивают и русские философы первой половины XIX в.

А. Ф. Мерзляков в «Замечаниях об эстетике» (1813) утверждает: «Человек, как звено в целом творении, по необходимости связан с лицами и вещами, его окружающими: он имеет на них влияние, а они на него»<sup>43</sup>.

Это не означает, что Романтизм отдает предпочтение человеку перед природой. Напротив, природа ни в одном из великих стилей не ощущалась в таких грандиозных размерах и в таком властном ее воздействии на человека, как именно в Романтизме.

Н. И. Надеждин пишет: «Высочайшим образцом высокого является природа, эта безбрежная громада несметных миров, носящая в недрах своих неистощимую полноту всепроникающей и вседвижущей жизни и поглощающая своим необъятным величием все ограничения и пределы». Одновременно Н. И. Надеждин заявляет: «Мерою сей великости должна быть душа наша»<sup>44</sup>.

Как А. И. Галич представлял себе это соединение природного и человеческого, видно из следующего его текста: «Соединение как мозаики, так и живописной ткани есть прекрасное расположение садов,

<sup>41</sup> Там же. С. 121—122.

<sup>42</sup> См.: Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. Л., 1985. С. 43.

<sup>43</sup> Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 1. С. 163.

<sup>44</sup> Н. И. Надеждин. Лекции по теории изящных искусств // Там же. Т. 2. С. 478.

а) не то, которое известный участок земли симметрически усаживает полезными и приятными растениями всякого рода (голландский или французский сад), и не то, б) которое возделывает обширную страну, данную в дикой природе, со всевозможным разнообразием видов и местоположений (китайский сад или английский парк). Ибо садовник — артист в) многие произведения неорганического, растительного и животного царства искусственно устраивает и располагает в пространстве не по чертежу правильного огорода или полезного гульбища, а по идее живого ландшафта, состоящего из действительных масс, так что и совместное их бытие, рассматриваемое чувствами спокойного зрителя с известной точки, и последование одних за другими, объемлемое воображением сего последнего в прогулке, вдруг и постепенно раскрывает в группах, в оттенках цветов, в перспективе и проч. целость панорамы с определенным каким-либо характером и возбуждают там в душе чувствования высокого, торжественного, страшного либо милого, мечтательного — чувствования, которые, сменяясь беспрестанно, могут даже наконец в равновесии производить все очарования изящного, являющегося в пространстве»<sup>45</sup>.

Обращение к природе не заставило, однако, садоводов-романтиков отказаться от значимых элементов в садах и парках. Напомним снова, что 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 Кампаньи с остатками храмов прошлого, руинами, статуями и прочими «знаками» глубинной исторической культуры. Уже это одно в какой-то мере предопределило отношение садоводов-романтиков к значимым элементам в их произведениях. Но общий характер знаковой системы в Романтизме меняется.

Характерная черта предромантических и романтических парков — это появление большого числа новых «знаков» (храмов, беседок, хижин и пр.), посвященных романтическим понятиям. 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. Имелась и готическая хижина, посвященная Меланхолии. Не представит большого труда вспомнить о подобных же мемориалах в Павловске, Гатчине, Царском Селе и пр.

<sup>45</sup> А. И. Галш. Опыт науки изящного (1825) // Там же. С. 244—245.

Знаменательно, однако, что эти храмы приобретали какие-то элементы «натурального» восприятия их символического значения. В храмах Дружбы устраивались места для встреч, в храмах Любви назначались любовные свидания и т. д. Характерно, например, толкование Н. А. Львовым храма Солнцу. «На полях книги по садово-парковому искусству Гиршфельда он (Н. А. Львов. — Д. Л.) набросал рисунок „Храм солнцу“ и оставил пометку: „Я всегда думал выстроить храм Солнцу, не потому только, чтоб он Солнцу надписан был, но чтоб в лучшую часть лета солнце садилось или сходило в дом свой покоиться. Такой храм должен быть сквозной, и середина его — портал с перемычкой, коего обе стороны закрыты стеною, а к ним с обеих сторон лес. Но где время? Где случай?..“»<sup>46</sup>.

Наконец, те или иные уголки сада, естественно образовавшиеся, начинали так или иначе истолковываться аллегорически или символически. Даже направление дорожек, течение ручьев и т. д. навевали различные ассоциации и искусственные, иногда надуманные концепции. Природа истолковывалась через призму сентиментальных концепций. Характерно в этом отношении стихотворение Н. А. Львова «Ручейки» (1787):

...Пастух, лишившийся пастушки,  
Мне говорил: два ручейка, между собою дружки,  
В один и общий ход  
Стеклися,  
В один поток слилися,  
Одной чертой в лугу вились  
И целью общею неслися  
В пучину неизмерных вод.  
Вдруг страшная гора им путь перелагает  
И разлучает  
Их взаимный плавный ток.  
Один из них в долине,  
Другой — прерывисто меж камушков потек.  
Сердась на берега кремнисты,  
На корни, на древа ветвисты,  
Шумел, журчал, свой ток мутил.  
Прохожий, ручеек пеняя, говорил:  
Ручей, ты скучен... и порою  
Ты мог бы течь, и не шумя...

<sup>46</sup> С. С. L. Hirschfeld. *Teorie de l'art des jardins*. Т. 4. Р. 194. Цит. по: А. Глузов. Н. А. Львов. С. 118. Даты жизни К. К. Л. Гиршфельда: 1742—1792.



Постой... послушай!.. за горою, —  
 Ответствовал ручей, звеня, —  
 Перекликается со мною  
 Другая часть меня.<sup>47</sup>

Знаменательна и еще одна мемориально-эмблематическая черта романтических парков: стремление увековечить в них их знаменитых посетителей. Жена Павла I 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 некоторые читали свои стихи: Нелединский-Мелецкий, Гнедич, Плещеев, И. И. Дмитриев, С. Н. Глинка, Батюшков, Державин, П. А. Вяземский, Жуковский, Карамзин, Крылов (здесь он написал свое стихотворение «Василек») и мн. др. Сад как бы «освящался» памятью о своих посетителях. Сад не был безразличен к своей поэтической истории. И это чрезвычайно важно. В романтический период возрастала «поэтическая документальность» садов: сад становился «поэтическим свидетелем».

Распространены были в романтических садах и памятники друзьям, родным, почитаемым лицам. Н. В. Сушков пишет о поэте М. В. Храповицком: «Дикарь-нелюдим... ненавистник женщин... любитель всего изящного, философ и друг Аракчеева..., удивлял странностью своей жизни... ставил немудреные в саду и роще памятники друзьям и родным, украшая их разными надписями и изречениями»<sup>48</sup>.

Однако эмблематика традиционного понятийного характера в предромантических и романтических садах и парках как бы отступает на второй план. На первый же план выступают личные чувства, и соответственно меняются эмблемы.

Между невольными ассоциациями, вызываемыми видами и ландшафтами и предшествующими им архитектурными и скульптурными «знаками», стоят деревья и рощи, посаженные в память о посещении сада каким-либо лицом, о рождении ребенка или о том или ином событии.

<sup>47</sup> См.: А. Глумов. Н. А. Львов. С. 153—154.

<sup>48</sup> Н. В. Сушков. М. В. Храповицкий и М. И. Сушков. С. 205—206.

Советуя сажать деревья в память о человеке или событии, Делиль пишет:

Не будет у тебя тогда лесов пустынных;  
Безмолвные древа нам станут говорить;  
Воспоминания по рощам станут жить.

(с. 62)

Из своеобразных памятников Павловского парка стоит упомянуть и о давно исчезнувшей «Семейной роще». В ней, пишет П. Шторх, «к каждому дереву привязана жестяная дощечка, с именем одного из членов императорского дома и с означением года рождения, а на некоторых и года бракосочетания. Березки эти, посаженные при сказанных радостных происшествиях августейшей фамилии, составляют ныне, так сказать, живую летопись царского семейства. Посреди рощи стоит на пьедестале урна, которую можно бы назвать урною судьбы»<sup>49</sup>.

В последний период своего строительства при Гонзаго, отмечает А. Эфрос, Павловск был мемориальным парком *par excellence*. Он был вдовой резиденцией — резиденцией вдовы Павла I Марии Федоровны, «заповедным углом, отведенным воспоминаниям и скорби императрицы Марии Федоровны»<sup>50</sup>.

Вместо эмблем и символов в садово-парковом искусстве постепенно устанавливается то, что в истории философии в XVII и XVIII вв. известно как «ассоциация идей», а несколько позднее и как «ассоциация аффектов и настроений». Ассоциативность не отменяла ни старых эмблем, ни символов, которыми так обильно были населены парки эпохи Барокко и Классицизма, но она придавала лишь новую функцию этим эмблемам и символам: она создавала с их помощью настроение, которое в романтических парках было главным.

В размышлениях, к которым призывали романтические парки, как и предшествующие сады Барокко и Классицизма, главными оказывались не конечные выводы этих размышлений, а самый процесс размышлений, сопутствуемый меланхолией и унынием.

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

<sup>49</sup> Путеводитель по саду и городу Павловску... С. 45.

<sup>50</sup> А. Эфрос. Гонзаго в Павловске // А. Эфрос. Мастера разных эпох. Избранные историко-художественные и критические статьи. М., 1979. С. 70.

Романтизм принес немного 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, а вместе с тем наряду с символами на равных началах стали выступать ассоциации.

В садах ценились и спокойные воды, как прежде, и льющиеся (потоки, водопады), но в спокойных водах подчеркивалась их способность отражать мир, а в текущих — изображать ее мимотекущность. Г. Р. Державин, в творчестве которого проявились первые веяния романтизма, пишет в «Водопаде» про Румянцева, как бы смотрящего на водопад:

Сидит, — и взор вперея к водам,  
В глубокой думе рассуждает:  
Не жизнь ли человеков нам  
Сей водопад изображает? —  
Он так же благом струй своих  
Поит надменных, кротких, злых.

Не так ли с неба время льется,  
Кипит стремление страстей,  
Честь блещет, слава раздается,  
Мелькает счастье наших дней,  
Которых красоту и радость  
Мрачат печали, скорби, старость?

Вся символика сада, парка, не исключая и памятники победам русского войска в Царскосельских садах, говорит прежде всего о призрачности жизни, о потоке времени, уносящем с собою все. Поэтому и в картинах садов главное внимание начинает уделяться преходящим атмосферическим явлениям, переменам дня (и главным образом наиболее «переходным» — вечеру и ночи), воде, особенно часто меняющей свое состояние и краски, небу с его облаками, то бодро бегущими, то медленно плывущими в высоте, эху, подчеркивающему безразличие природы к человеческой судьбе, туманам, росе, ветру, колышущему растительность, наконец, всякого рода змеивидным, «естественно» извивающимся линиям и т. д. К этому мы еще вернемся особо в дальнейшем.

Кроме того, в садах и парках получило огромное значение само слово: не значение слова, не просто идеи, понятия и пр., а слово во всем его полисемантизме и ассоциативной силе.

Огромная воздействующая сила слова начала широко использоваться в русских предромантических и романтических парках начиная с 70-х гг. XVIII в. Надписи были самого разнообразного характера. Длинные надписи были и официальные и интимные. Они делались на памятниках победам российских войск, на воротах — в честь друзей и знакомых, на различного рода мемориальных памятниках и даже на памятнике любимой собаке Екатерины II — Земире<sup>51</sup>.

Вспомним замечательные надписи на Морейской роstralной колонне Екатерининского парка («Войск Российских было числом шестьсот человек; кои не спрашивали, многочислен ли неприятель, но где он» и пр.), или надпись на мраморных Орловских воротах: «Орловым от беды избавлена Москва», или на других соседних воротах: «Любезным моим сослуживцам», надпись «Супругу благодетелю» на мавзолее в Новой Сильвии Павловского парка и т. д., и т. п. В Пулавах на одном из гротов мы встречаем надпись: «L'éternel est son nom» («Вечный его имя»).

Изобретательность в сочинении коротких надписей достигает очень большой силы, а в ряду романтических жанров эпитафии и надписи на тех или иных памятниках получают большое распространение в самой поэзии.

Стремление придать садовым объектам моральные наставления восходит еще ко времени Цицерона, но особенного развития эта тенденция достигает в Англии в XVIII в., став чем-то вроде моды.

Садовые надписи чрезвычайно поэтому распространились. Английский поэт В. Шенстон (W. Shenstone, 1714—1763) так объясняет назначение надписей:

Here we ascend some airy seat,  
Or little temple's close retreat,  
Beneath a shady bow'r:

<sup>51</sup> Надпись на могиле Земиры была сочинена графом Сегюром. Вот ее перевод: «Здесь лежит Земира, и опечаленные Грации должны набросать цветов на ее могилу. Как Том (Сир Том-Андерсон — другая любимая собака Екатерины II — Д. Л.), ее предок, как Леди, ее мать, она была постоянна в своих склонностях, легка на бегу и имела один только недостаток, была немножко сердита, но сердце ее было доброе. Когда любишь, всего опасаться, а Земира так любила ту, которую весь свет любит, как она. Можно ли быть спокойною при соперничестве такого множества народов. Боги, свидетели ее нежности, должны были бы наградить ее за верность бессмертием, чтобы она могла находиться неотлучно при своей повелительнице» (С. Н. Вильчковский. Царское Село. СПб., 1911. С. 162).

And oft some moral sentence find  
 To please, or to instruct the mind,  
 And pass each tedious hour.<sup>52</sup>

В своих «Различных мыслях о садоводстве» («Unconnected Thoughts on Gardening») Вильям Шенстон пишет, что надписи усиливают эффект той или иной части сада, «подкрепляя» названия той или иной аллеи, сооружения, поляны и т. д. Так, например, «Дорога влюбленных» может иметь специально предназначенные для свиданий скамейки с соответствующими надписями<sup>53</sup>.

Немецкие романтические парки имели не только надписи, но и целые стихи, выписанные на стенах храмов и гротов<sup>54</sup>.

Для памятников в пейзажных парках была характерна даже их «источниковедческая документация». Так, подле Никольских ворот декоративной крепости в Павловском саду Мариенталь, построенной в 1797 г., была «изображена» на мраморной доске следующая надпись: «Вал сей остаток укрепления, сделанного шведским генералом Крониортом в 1702-м году, когда он, будучи разбит окольным Апраксиным при реке Ижоре, ретировался через сей пост к Дудоровой горе»<sup>55</sup>.

Характерно, однако, что надписи встречаются главным образом в ранний период развития романтических парков. Впоследствии они становятся более редкими. Это объясняется тем, что важность создания настроения начинает вытеснять чересчур рациональные формулировки. Так, например, противником надписей был Реpton<sup>56</sup>.

Джон Диксон Хант приводит аналогию этому в «Тристреме Шенди» Стерна, где повествование сосредоточивается не на самом предмете рассказа, а по преимуществу на ассоциациях, рассказом вызываемых. Ассоциации же должны были вызываться не столько эмблемами и символами, сколько самим характером садовой композиции. Разнообразие точек зрения и соответствующее разнообразие видов одного и того же объекта природы — вот что стало цениться в садово-парковом искусстве в первую очередь, а это требовало не столько мемориалов,

<sup>52</sup> Перевод: «Тут мы поднимаемся к какому-либо возвышенному месту или к маленькому храму уединения, спускаемся вниз к тенистой беседке и часто находим назидательное изречение, чтобы насладиться им или настроить дух и скоротать утомительное время». Цит. по: *John Dixon Hunt. The Figure in the Landscape. . .* P. 220.

<sup>53</sup> Ibid.

<sup>54</sup> См.: *Siegmar Gerndt. Idealisierte Natur.* С. 32, 33 и др.

<sup>55</sup> См. Журнал государя Петра I в кн.: Путьеводитель по саду и городу Павловску. . . С. 41—42.

<sup>56</sup> См.: *Edward Hyams. Capability Brown and Humphry Repton.* P. 10.

сколько удачной планировки сада и наличия в нем «садовой индивидуальности» и «садовой чувствительности» («sensitivity of garden»).

Самое существенное изменение произошло в «идеологическом» содержании парков.

Садовое искусство, пользуясь выражением А. И. Галича, «изображает изящное сколько под видом пространства, столько же и под видом времени»<sup>57</sup>. При этом под «видом времени» в романтическом парке выступает время истории (исторические памятники), время личной жизни (воспоминания о друзьях, родных, «сослуживцах», событиях личной жизни и пр.), время смен дня, погоды, годовой круг сезонов и пр.

Вместо рационально распланированного убранства парков, должного главным образом наводить на размышления о мудрости и красоте мироустройства через посредство античной мифологии, из которой чаще всего заимствовались образы, напоминавшие о силах водной стихии (мифические существа, связанные с морем и реками, — на озерах, прудах и в фонтанах) и о силах земли (в чаще деревьев и в гротах), преимущественное значение получили исторические памятники и воспоминания личного порядка о совершенных путешествиях, об умерших друзьях и родных.

Если Петр I в свое время был озабочен устройством фонтанов на сюжеты басен Эзопа, чтобы сменить церковные темы светскими элементами европейской культуры (лабиринты и фонтанные группы со скульптурами на темы басен Эзопа, устраивавшиеся по приказу Петра в Летнем саду в Петербурге, Петергофе и Сарском<sup>58</sup>), то теперь начинают воздвигаться монументы в честь тех или иных побед русского оружия (в пейзажной части Царскосельских парков), в честь друзей и родных. Все большую и большую роль начинают играть в жизни парка непосредственно исторические воспоминания.

Вильям Шенстон писал в своих «Различных мыслях о садоводстве» об исторических воспоминаниях как о необходимейшем элементе пейзажного парка: «Какое преимущество должны иметь итальянские сады, происходящее от того обстоятельства, что они расположены на земле, упоминаемой классиками! Даже в Англии те парки и сады, которые располагаются на месте какого-либо исторического события прошлого, представляют больший интерес для воображения, чем обычные»<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> А. И. Галич. Опыт науки изящного (1825). С. 263.

<sup>58</sup> «Сарское Село» — позднее ставшее называться Царским.

<sup>59</sup> Цит. по: Miles Hadfield. Gardening in Britain. P. 203.

Ж. де Сталь пишет в «Коринне» (1807): «С какой бы стороны ни рассматривали пейзаж, он всегда представляет собой картину, украшением и центром которой является храм. Руины придают особенное очарование итальянскому пейзажу. Они не говорят, подобно современным постройкам, о близости человека, о его труде; они сливаются с природой, с деревьями; они гармонируют с уединенным ручьем, этим образом времени, которое так долго разрушало их. Самые красивые места в мире, не пробуждающие воспоминаний, не носящие печати великих событий, не представляют никакого интереса, если их сопоставить с местами историческими»<sup>60</sup>.

Сады часто представляли собой своего рода воспоминание о путешествиях — когда эти путешествия вошли в моду. Н. А. Саблуков так писал о Павловске: «...всякий клочок земли в нем, мало-мальски к тому способный, был ярко запечатлен ее (императрицы Марии Федоровны, жены Павла I. — *Д. Л.*) вкусом, ее склонностями, ее воспоминаниями о заграничных путешествиях. Тут был Розовый павильон, подобный Трианонскому; были шале, подобные виденным ею в Швейцарии; мельница (Пиль-башня) и несколько скотных дворов в подражание тирольским, и также воспоминания о садах и террасах Италии. Театр и длинные проспекты были заимствованы из Фонтенбло, и в разных местах были разбросаны искусственные развалины»<sup>61</sup>. Томас Джефферсон (1743—1826), третий президент Соединенных Штатов Америки, большой поклонник пейзажных садов, построил сад Monticello с различными реминисценциями из своего путешествия по Европе.

Напомню, что знаменитый грот Александра Попа в Твикенхеме, о котором неоднократно говорилось выше, соединял в себе самые различные породы камня, чтобы напоминать о различных местностях — о Италии, Египте, Кенте, Плимуте, Корнуолле, Йоркшире и т. д.

Каждый камень должен был напоминать Попу о том, кто его привез и кто подарил, а также о том, где бывал он сам. Это был «мир души» — не только одна «геология» и не только культурные ассоциации, но и воспоминания сугубо личного характера.

При этом каждое помещение грота было отлично от другого и обладало большим эмоциональным эффектом благодаря различным водным струям (то в виде фонтанов, то в виде небольших ручьев и водопадов), зеркалам, умножавшим и дробившим воды, различию материалов, из которых были сложены стены.

<sup>60</sup> Ж. де Сталь. Коринна, или Италия / Изд. подгот. М. Н. Черневич. М., 1969. С. 147.

<sup>61</sup> Записки Н. А. Саблукова // Русский архив. 1869. Тетрадь XI. С. 1924.

Поэзия Пушкина лицейского периода полностью соответствовала вкусам новых «литературно-мемориальных» парков своего времени. Пушкинские парки должны быть отнесены к «литературно-мемориальным» не только потому, что после всех их преобразований они имеют для нас огромное литературно-мемориальное значение, но главным образом потому, что само садовое искусство второй половины XVIII и первой четверти XIX в. было рассчитано на то, чтобы населить парки различными мемориями личного и исторического характера.

«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 народа», для стечения зрителей, а предназначались 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 чисто «лорреновский»: с ручейками, с мягкими скатами холмов (их в Царском создавали искусственно из вынудой для прудов земли, используя также естественные террасы).

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

Херасков во вступлении к поэме «Пилигрины» (1795) заявляет:

Я пел и буду петь героев и безделки.<sup>62</sup>

\* \* \*

Типичное для Романтизма украшение сада зданиями различных стран и эпох, разведение экзотических растений не противоречили принципам живописности и пейзажности.

<sup>62</sup> Творения Михаила Хераскова. Ч. 1—12. М., 1796—1802. Ч. 2. С. 158. Цит. по: В. И. Федоров. Литературные направления в русской литературе XVIII века. С. 78.



Н. М. Карамзин писал в своем стихотворении «К бедному поэту» (1796):

Мой друг! существенность бедна:  
Играй в душе своей мечтами,  
Иначе будет жизнь скучна.

И далее:

Что есть поэт? искусный лжец:  
Ему и слава и венец.<sup>63</sup>

«Искусность лжеца» состояла в том, что романтический садовод должен был создавать в саду впечатления различных стран, создать для гуляющих иллюзию «путешествия» по различным странам — особенно экзотическим.

Отсюда возрожденная в садах Романтизма Античность и Готика, отсюда новый интерес ко всякого рода «китайщине» (Китайский театр, Китайская деревня, мостики и павильоны в Царском Селе) и отсюда же интерес к турецкой теме в садах, как и в маскарадных нарядах дам и кавалеров, — особенно на тех маскарадах, которые происходили в садах.

«Турецкие» постройки в Царскосельском парке вовсе не были связаны только с победами над Турцией. Это не столько памятники побед, сколько прежде всего стилистическая особенность Романтизма — делать сад экзотическим и национально разнообразным. Стиль «turquerie» был столь же моден во второй половине XVIII в., как и стиль «chinoise». Сады Романтизма в какой-то степени были маскарадными, увеселительными. Турецкие же костюмы были одними из самых популярных во второй половине XVIII в.<sup>64</sup>

Турция представлялась прежде всего как морская страна. Поэтому «турецкие» постройки Царского располагались по берегу большого озера, а «китайские» — вдали от озера, были «материковыми».

Впрочем, следует отметить, что типичное для Предромантизма и Романтизма смешение в садах различных экзотических стилей некоторыми считалось признаком дурного вкуса.

<sup>63</sup> Русская поэзия XVIII века. М., 1972 (Библиотека всемирной литературы).

<sup>64</sup> Aileen Ribeiro. «Turquerie». Turkish dress and English Fashion in the eighteenth century // The Connoisseur. 1980. May. P. 17—23. Один из наиболее знаменитых маскарадов, на котором участники появились в турецких костюмах, был дан датским королем в 1768 г. в Оперном театре. См.: A. Ribeiro. The king of Denmark's Masquerade // History Today. 1977. June. Vol. XXVI. Особенно модным было в последней четверти XVIII в. портретироваться (и дамам и мужчинам) в турецких костюмах. Иллюстрации см. в первой из указанных здесь статей A. Ribeiro.

В записке к проекту сада князя Безбородки в Москве Н. А. Львов заканчивает французский текст ее следующими стихами из четвертой песни поэмы Жака Делиля «Сады»:

Point de cos édifices, prodigués par la mode,  
 Obélisque, Rotonde et Kiosk et Pagode.  
 Ces bâtimens Romains, Grecs, Arabes, Chinois,  
 Chaos d'Architecture et sans bus et sans choix,  
 Dans la profusion stérilement féconde  
 Enferme en un jardin les quatre parts du monde...  
 Surtout du mouvement: sans lui, sans sa magie  
 L'esprit désoccupé retombe en léthargie.<sup>65</sup>

В вольном переложении А. Воейкова это место звучит так:

Не строй в садах своих киоски и пагоды;  
 Смесь чудна зодчества есть зодчества позор,  
 И безобразные наряды не убор.  
 Не странно ль смежными увидеть зданья римски,  
 Китайски, гречески, японски, аравийски?  
 Так расточительность среди богатств бедна;  
 Так, недовольная, в одном саду она,  
 Без цели, в выборе не дав себе отчета,  
 Желает поместить четыре части света.

(с. 123—124)

При всей своей склонности к разнообразию Делиль требует осмысленного разнообразия, разнообразия «говорящего» и «читающегося». Так, например, Делиль требует точного соответствия скульптуры месту, где эта скульптура стоит: «Да не вступает бог в права другого бога» (с. 138). Местность должна диктовать назначение садовых построек, а садовые постройки соответствовать местности:

Под тенью ив, где бьет целебная волна,  
 Уединенная купальня быть должна.<sup>66</sup>

(с. 129)

<sup>65</sup> Jacques Delille «Les Jardins ou l'art d'embellir les paysages», 1782. К этому стихотворению Г. Г. Гримм сделал в своей публикации (Проект парка Безбородко в Москве. Материалы к изучению творчества Н. А. Львова // Сообщения Института истории искусств. Вып. 4—5. Живопись. Скульптура. Архитектура. М., 1954. С. 122) примечание: «Автор стихов не указан. За определение его приношу благодарность старшему научному сотруднику Государственного Эрмитажа А. В. Помарнацкому».

<sup>66</sup> Отмечу, между прочим, что при переустройстве Голландского сада в Екатерининском парке вокруг Верхней купальни на левом пруду были вырублены окружавшие ее липы и интимная по своему назначению купальня оказалась на самом видном и парадном месте сада.

Заметим попутно, что даже «провинциал» А. Т. Болотов отметил в своих «Записках» безвкусное сочетание построек разных стран в Царскосельских садах<sup>67</sup>. Болотов, однако, ошибся: «китайские» и «турецкие» постройки Царскосельских парков относились еще к тому времени, когда пейзажный парк принадлежал наполовину Рококо и наполовину Романтизму. Для Рококо «китайщина» и «турецщина» (по выражению Болотова) не были вышедшей из моды безвкусицей, а закономерностью стиля.

Ко времени же, когда А. Т. Болотов писал свои «Записки», смешение в парке различных экзотических построек действительно было уже «пройденным этапом» садового искусства.

\* \* \*

В садах всех стилей, как мы уже отмечали, особое значение имела 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. Ясно лишь одно: поющие птицы и благоухающие цветы и травы усиливали ассоциативность романтических парков.

Звуки и благоухания играли особую роль, только ни то, ни другое в романтических садах не должно было быть нарочитым и искусственным: «Наслаждение сими благовониями распространяет непостижимым образом некую отраду и сладость во всей внутренности человеческой: производит спокойствие душевное и некое согревательное удовольствие»<sup>68</sup>.

## Меланхолия в садах Романтизма

Н. Д. Кочеткова, характеризуя Сентиментализм (в садовом искусстве он не отделяется от Романтизма), пишет: «Представление о зыбкости всего сущего, открытие глубокой содержательности каждого мгновения бытия, намеченное в поэзии Хераскова, а затем в полную

<sup>67</sup> Жизнь и приключения Андрея Болотова... Т. 4. С. 652—655.

<sup>68</sup> Общие примечания о цветах. (Взяты из сочинений г. Гиршфельда) // Экономический магазин. 1786. Ч. XXVII. С. 294—295.

меру раскрытое в творчестве Муравьева, подвергалось дальнейшему анализу в сознании русских литераторов 1790-х гг. ... Сентименталисты осознали неповторимость каждого данного мгновения; и выражение „течение времени“ было для них уже не простой метафорой, приобретало все более глубокий смысл. Представление о непрерывном движении времени объясняло изменчивость и непостоянство явлений, касающихся эмоциональной стороны природы человека. Соответственно писатели нового направления сосредоточили свое внимание на переходных состояниях, на оттенках чувств, на сосуществовании противоречивых ощущений и побуждений»<sup>69</sup>.

Одним из самых «острых» и характерных для Романтизма «переходных состояний» был переход от счастья к грусти и от грусти к счастью: 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.

Пейзажные сады Рококо и Романтизма отождествлялись прежде всего со счастливой Аркадией. Корни этих представлений уходили еще в Античность — к идиллиям Феокрита, к эклогам Вергилия и «Метаморфозам» Овидия.

Екатерина II подарила Павлу участок земли вблизи Царского Села. Павел начал на нем строительство дворца, назвав его сперва Паулелуст. Великая княгиня Мария Федоровна Вюртембергская, жена Павла, стала душой этого строительства и организации сада, где разбила 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 Федоровне Монбельярского парка»<sup>70</sup>. 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. Как показал Эрвин Панофски в своем исследовании «„Et in Arcadia Ego“: Poussin and the Elegiae Tradi-

<sup>69</sup> История русской литературы // Под ред. Д. С. Лихачева и Г. П. Макогоненко. Т. 1. Л., 1980. С. 738.

<sup>70</sup> Д. м. Кобеко. Цесаревич Павел Петрович (1754—1796). Историческое исследование. 2-е изд. доп. СПб., 1883. С. 160.

tion»<sup>71</sup>, изображения Аркадии в живописи начиная с эпохи Ренессанса постоянно сочетались с темой смерти: изображениями черепа, гроба, могильного памятника и т. д. Толкуя значение латинской надписи, делавшейся на лбу черепа или на гробнице в изображениях сада Аркадии, — «Et in Arcadia Ego», Э. Панофски показывает, что она означала не то, что «и я (умерший) находился в Аркадии», а то, что «и я (смерть) нахожусь в Аркадии». В частности, таково изображение Аркадии в картинах Н. Пуссена — одной, находящейся в Лувре, где группа счастливых людей собралась около гробницы в парке и читает эту надпись, и второй, находящейся в Девонширской частной коллекции<sup>72</sup>.

Эрвин Панофски указывает и на другие изображения Аркадии, где на том или ином предмете, связанном с темой смерти, читается та же надпись. Это картина Джованни Франческо Гверчино в Галерее Корсини в Риме, которая так и называется «Et in Arcadia Ego», гравюра Джованни Баттиста Чиприани «Смерть даже в Аркадии» и гравюра Георга Вильгельма Колбе «Я также был в Аркадии», а также (что важно для понимания Рококо) рисунок Оноре Фрагонара «Могила» в «Албертине» в Вене<sup>73</sup>.

Тема сочетания счастья и смерти 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 — «Славянка». Ср. следующие строки:

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

Воспоминанье здесь унылое живет;  
Здесь, к урне преклонясь задумчивой главою,  
Оно беседует о том, чего уж нет,  
С неизменяющей Мечтою.

Все к размышленью здесь влечет неволью нас;  
Все в душу темное уныние вселяет;  
Как будто здесь из гроба важный глас  
Давно минувшего внимает.

<sup>71</sup> *Ervin Panofsky. Meaning in the Visual Arts. [S. 1.], 1970. P. 340—367.*

<sup>72</sup> См.: там же, иллюстрации 92 и 91.

<sup>73</sup> См.: там же, иллюстрации 90, 93, 94 и 95.

Сей храм, сей темный свод, сей тихий мавзолей,  
 Сей факел гаснувший и долу обращенный,  
 Все здесь свидетель нам, сколь блага наших дней,  
 Сколь все величия мгновены.

Тема смерти присутствует не только в памятниках умершим, но и в старых деревьях:

То ива дряхлая, до свившихся корней  
 Склонившись гибкими ветвями,  
 Сенистую главу купает в их (воли Славянки. — Д. Л.) струях...

Понятие «меланхолии» чрезвычайно важно для садово-паркового искусства периода Сентиментализма и Романтизма. Этот период, как уже было сказано, отмечен стремлением к движению, к переменам во времени, в сезонах года, в часах дня, к различного рода пограничным явлениям в природе; закат, отражение в реке, в озере, сон, волны или рябь на воде. Змеевидные линии дорожек и змеевидная («ползущая») линия берега, пограничная между водой и землей, — все это явления красоты. В области чувств, к которым все более и более обращается как литература, так и садовое искусство, также характерны переходы от одного чувства к другому или чувства, которые не могут быть ясно определены в своей сущности. Именно к таким чувствам относится по представлениям конца XVIII — начала XIX в. меланхолия. Н. М. Карамзин пишет, что такое меланхолия, в стихотворении «Меланхолия. Подражание Деллию» (1800):

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 посетителю всего приятнее в окружающем его пейзаже. Указав, что «сумерки тебе милее ясных дней», Карамзин продолжает:

Безмолвие любя, ты слушаешь унылый  
 Шум листьев, горных вод, шум ветров и морей.

Тебе приятен лес, тебе пустыни милы;  
 В уединении ты более с собой.  
 Природа мрачная твой нежный взор пленяет:  
 Она как будто бы печалится с тобой.  
 Когда светило дня на небе угасает,  
 В задумчивости ты взираешь на него.  
 Не шумная весны любезная веселость,  
 Не лета пышного роскошный блеск и зрелость  
 Для грусти твоя приятнее всего,  
 Но осень бледная, когда, изнемогая  
 И томною рукой венок свой обрывая,  
 Она кончины ждет. Пусть веселится свет  
 И счастье грубое в рассеянии новом  
 Стараются найти: тебе в нем нужды нет;  
 Ты счастлива мечтой, одною мыслью — словом!  
 Так музыка гремит, в огнях пылает дом;  
 Блистают красотой, алмазами, умом, —  
 Там пиршество... но ты не видишь, не внимаешь  
 И голову свою на руку опускаешь;  
 Веселие твое — задумавшись молчать  
 И на прошедшее взор нежный обращать.

Для меланхолии, следовательно, 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.

С середины XVIII в. начинается культ надгробных памятников среди природы. Этот культ отражен уже в поэзии А. П. Сумарокова:

Внемли, несклонная, мой томный глас внемли  
 И по конце моем на месте той земли,  
 Где будет тлеть мой прах, взгляни на гробный камень,  
 Вздохни, вообрази, как зрак твой был мне мил,  
 И молвь: «Я помню то, как он меня любил».<sup>74</sup>

<sup>74</sup> А. П. Сумароков. Избр. произв. М., 1957. С. 171. Цит. по: В. И. Федоров. Литературные направления в русской литературе XVIII века. С. 63. Ср. приводимое там же стихотворение Г. П. Каменева:

Придите: древних соси в тенях  
 Надгробный камень там белеет;  
 Под ним ваш друг несчастной тлеет:  
 Слезой его почтите прах!  
 Почувствуйте в душе унылой,  
 Как над безмолвною могиллой  
 Во мраке ночи веет ветер...

К. Гиршфельд говорит о «печальных монументах», «для которых наиприличнейшими местами можно почесть темные и уединенные лесные ревиры»<sup>75</sup>. Вход под сень дубовых рощ так описывается далее Гиршфельдом: «Таинственная мрачность и темнота места, глубокое уединение и торжественная тишина, величественные предметы естества не преминут привести душу в некоторое чувство и побудить ее к важным помышлениям. А сии предварительные ощущения, сей священный ужас, которым душа при входе в таковой лес обнимается, и удобны к поощрению души, а особливо при взоре здания, для молитв посвященного к набожным чувствованиям и к побуждению человека обратить мысли свои к общему Благодетелю всех тварей и к изъявлению Ему своей покорности и чувствий благодарности за вся Его благая»<sup>76</sup>.

Характерный образец культа надгробных памятников — могильный монумент Ж.-Ж. Руссо в Эрменонвиле. Поместье Жирарден в Эрменонвиле 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 поклоняться 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 Verité» («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.

Если пейзажные элементы в живописи Рококо, особенно в пасторальных сценах, допускали веселье, улыбку, оттенок иронии, то пейзажные сады Предромантизма и Романтизма исключали это полностью.

<sup>75</sup> Общее замечание о некоторых лесных сценах. (Взято из сочинений г. Гиршфельда) // Экономический магазин. 1786. Ч. XXVII. С. 248.

<sup>76</sup> Там же. С. 253.



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

Меланхолия была связана с определенными временами года и суток. Для нее наиболее характерна была осень и вечер. В садах и парках для меланхолических размышлений отводились наиболее тенистые места. Среди дикого леса и в тени вековых деревьев располагались памятники умершим друзьям и родственникам. Так, в Павловском парке в Новой Сильвии был выстроен храм «Супругу благодетелю», увидеть который можно было только вблизи.

В Царскосельском Екатерининском парке четырехгранная гранитная Пирамида, а за ней кладбище любимых собак Екатерины Сира Тома-Андерсона, Земиры и Дюшеса также располагались в тенистой части парка и «набрести» на них можно было только «случайно». Вообще «неожиданность» воспоминаний играла большую роль в романтических парках, где движение в пространстве и во времени было необходимейшим их атрибутом. Именно поэтому Пирамида располагалась в стороне от главной дорожки.

К. Гиршфельд рекомендует такое устройство меланхолических садов: «Натура предлагает от себя для таковых садов глубокие долины и низменные места, широкие ущелины между высоких гор и утесистых скал и стремнин, сокрытые и глухие захолустья и углы в гористых местоположениях, густые и тенистые пустыни и темные леса. Всему, что только может предвозвещать живность или веселое движение, не надлежит быть в садах сего рода, никаким приятным и веселым видам, простирающимся вдаль, никаким лужайкам и буграм, покрытым светлою и приятною зеленью, никаким лужайкам, испещренным множеством блестящих цветов, никаким открытым и пространством водам. Но господствовать тут повсюду надлежит скрытности, уединенности, темноте и тишине. Есть ли в таковых, приятному уединению посвящаемых, ревирах случится быть воде, то надобно ей либо стоять спокойно, либо иметь течение слабое и не приметное, быть зарослей осокою и помраченной тению от висящих над нею ветвистых дерев, или производить скрытое от глаз, глухое и томное журчание, или стекать по регулярным уступам, но без шума и грома. Для удержания лучей света и умножения тени должны самые лесные насаждения, буде они где понадобятся, состоять из темной дичи, сбитых в кучу групп или густых и непрозрачных рощей. Деревьям и кустарникам надлежит быть с густым, а притом темным

и печальным листом, как например: конским каштановым деревьям, простым ольхам, американским черным липам, черному обыкновенному жизненному дереву, таксовым деревьям, бальзамным тополям и прочим тому подобным. А равномерно и березы с висящими ветвями, а особливо вавилонская лоза, которая длинными своими и до самой земли висящими ветвями власно как изъясняет некое соболезнование и тужение о исчезнувшем блаженстве, в особенности прилична садам сего рода, а особливо, есть ли несколько еще живая зелень ее листьев помрачена тению от других дерев с черноватою зеленью. Под мраком и тению таковых групп и рощей и лесов, да извивает меланхолический сад лабиринфические свои дорожки и ходя всюду и всюду, и 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; то на открытую площадку, окруженную со всех сторон лесом, осеняющим оную слабою тенью, то к лавочке, покрытой густым сплетением древесных и над нею сплетшихся ветвей; то к сиделке, покрытой мохом под искривившимся и от времени и бурь наполовину разрушившимся дубом; то к дикой каменной горе, покрытой кустарником, в которой раздается глухой шум скрытого водопада. Длинные ходы, осажженные 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. Действия сих сцен усиливаются чрезвычайно случайностями, согласующимися с их характерами, как например: единообразным кокотаньем и кричаньем нескольких лягушек, меланхолическими жалобами горлиц или взлетанием совы, охотно подле уединенного философа в сей пустыне обитающей. А того чистейшую и вкупе прекрасную случайность доставляют те часы, когда луна свой бледный свет на сии сцены испускает, и тихая ночь покрывает все своим мраком, который разгоняется только слабым блеском луны, продирающимся здесь в промежутки между древесных пней, тамо за тихо висящими листьями запинаящимися, индеже испещряющимся освещенными пятнами и полосами дороги, а на полянках тень от леса длинною полосою»<sup>77</sup>.

<sup>77</sup> Экономический магазин. 1787. Ч. XXXI. С. 3—6. Цит. по: П. Столянский. Старый Петербург. Садоводство и цветоводство в Петербурге в XVIII веке. СПб., [б. г.]. С. 12—13.

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. Однако в этом свидетельстве ничего не сказано о том, что меланхолические участки посвящались часто памяти умерших. И будет ли это участок, посвященный памяти умершего супруга, родителям, родным или любимым собакам, — все равно эти участки должны быть скрытыми, расположенными в густой чаще, внезапно открываться посетителю в самом укромном месте. Такова Новая Сильвия в Павловске или Пирамида на собачьем кладбище в Екатерининском парке.

Отмечу одну деталь, важную для понимания образа Пушкина «повесил я...». В садах полагалось не только в изобилии сажать цветы, но вешать на ветви деревьев венки и различные предметы в воспоминание сугубо личных переживаний.

Ср. у Ж. Делиля в переводе Воейкова:

Прелестны рощицы, прекрасные лески;  
Везде цветут цветы, везде висят венки.

(с. 119)

В поэме Делиля «Сады» нет нереальных деталей. Поэтому висящие на деревьях венки действительно существовали, напоминая о том, что кто-то другой здесь что-то вспоминал.

Воспоминание становилось прекрасным само по себе — независимо от того, о чем оно говорило. Образ Пушкина «на темну ель повесил звонкую свирель» менее отвлеченный, чем это обычно полагают.

Чувствительность, меланхолия, память об умерших естественно порождало в романтическом парке мысли о Боге.

Я. Б. Княжнин в 1870-е гг. в «Стансах к Богу» пишет:

Чувствительность! О, дар божествен!  
Ты нас прямой ведешь к концу;  
И крыл твоих полет торжествен  
Возносит сердце ко Творцу.<sup>78</sup>

Чтобы представить себе романтический сад во всей красе его меланхоличности и печальных воспоминаний следует полностью привести описание Н. М. Карамзиным Эрменонвиля, где умер и был похоронен Ж.-Ж. Руссо<sup>79</sup>. «Верст 30 от Парижа до Эрменонвиля: там Рус-

<sup>78</sup> Я. Б. Княжнин. Стансы к Богу // Поэты XVIII века. Л., 1958. С. 243.

<sup>79</sup> Сохраняем особенности языка и орфографии издания в серии «Литературные памятники».

со, жертва страстей, чувствительности, пылкою воображения, злобы людей и своей подозрительности, заключил бурный день жизни тихим, ясным вечером; там последнее дело его было — благодеяние, последнее слово — хвала Природе; там в мирной сени высоких дерев, дружбою насажденных, покоится прах его... Туда спешат добрые странники видеть места, освященные невидимым присутствием Гения, — ходить по тропинкам, на которых след Руссовой ноги изображался — дышать тем воздухом, которым некогда он дышал — и нежною слезою меланхолии оросить его гробницу.

Эрменонвиль был прежде затемняем дремучим лесом, окружен болотами, глубокими и бесплодными песками: одним словом был дикою пустынею. Но человек, богатый и деньгами и вкусом, купил его, отделил — и дикая, лесная пустыня обратилась в прелестный Английский сад, в живописные ландшафты, в Пуссеневу картину.

Древний замок остался в прежнем своем готическом виде. В нем жила некогда *милая Габриэль*, и Генрих IV наслаждался ея любовью: воспоминание, которое украшает его лучше самых великолепных перистилей! Маленькие домики примыкают к нему с обеих сторон; светлая воды струятся вокруг его, образуя множество приятных островков. Здесь раскиданы лесочки; там зеленеют долины; тут гроты, шумные каскады; везде Природа в своем разнообразии — и вы читаете надпись:

Ищи в других местах Искусства красоты:

Здесь вид богатая природы

Есть образ щастливой свободы

И милой сердцу простоты.

Прежде всего поведу вас к двум густым деревьям, которыя сплелись ветвями, и на которых рукою Жан-Жака вырезаны слова: *любовь все соединяет*. Руссо любил отдыхать под их сению, на дерновом канапе, им самим сделанном. Тут рассеяны знаки пастушеской жизни; на ветвях висят свирели, посохи, венки, и на диком монументе изображены имена сельских Певцов: Теокрита, Виргилия, Томсона.

На высоком пригорке видите храм — *новой Философии*, который своею архитектурою напоминает развалины Сибиллина храма в Тиволи. Он недостроен; материалы готовы, но предрассудки мешают совершить здание. На колоннах вырезаны имена главных Архитекторов, с означением того, что каждый из них обрабатывал по своему таланту. Например:

J. J. Rousseau — Naturam (Природу)  
 Montesquieu — Justitiam (Правосудие)  
 W. Penn — Humanitatem (Человечество)  
 Voltaire — Ridiculum (смешное)  
 Descartes — nil in rebus inane (нет в вещах пустого)  
 Newton — lucem (свет).

Внутри написано, что сей недостроенный храм посвящен Монтаню; над входом: *познавай причину вещей*; а на столпе: *кто довершит?* Многие писали ответы на колоннах. Одни думают, что совершенный ум человеческий не может произвести ничего совершенного; другие надеются, что разум в школе веков возмужает, победит все затруднения, dokonчит свое дело и воцарит истину на земном шаре.

Вид, который открывается с вершины пригорка, веселит глаз и душу. Кристальные воды, нежная зелень лугов, густая зелень лесов представляют разнообразную игру теней и света.

Унылый журчащий ручеек ведет вас, мимо диких гротов, к алтарю *задумчивости*. Далее, в лесу, находите мшистый камень с надписью: *здесь погребены кости несчастных, убитых во времена суеверия, когда брат восставал на брата, гражданин на гражданина, за несогласное мнение о Религии*. — На дверях маленькой хижины, которая должна быть жилищем отшельника, видите надпись:

Здесь поклоняются Творцу  
 Природы дивная и нашему Отцу.

Перейдите через большую дорогу, и невольный ужас овладеет вашим сердцем: мрачные сосны, печальные кедры, дикие скалы, глубокий песок являют вам картину Сибирской пустыни. Но вы скоро примиритесь с нею... На хижине, покрытой сосновыми ветвями, написано: *Царю хорошо в своем дворце, а леснику в своем шалаше; всякой у себя господин*; а на древнем, густом вязе:

Под сению его я с милой изъяснился;  
 Под сению его узнал, что я любим!

Следственно и в дикой пустыне можно быть счастливым! — Во внутренности каменного утеса найдете грот Жан-Жака Руссо, с надписью: *Жан-Жак бессмертен*. Тут, между многими девизами и титулом всех его сочинений, вырезано прекрасное изречение Женевского

Гражданина: *тот единственно может быть свободен, кому для исполнения воли своей не надобно представлять к своим рукам чужих.* — Идите далее, и дикость вокруг вас мало-помалу исчезает; зеленая мурава, скалы, покрытая можжевельником, шумящие водопады напоминают вам Швейцарию, Мельери и Кларан; вы ищете глазами Юлиина имени и видите его — на камнях и деревьях.

Светлая река течет по лугу мимо виноградных садов, сельских домиков; на другой стороне ея возвышается готическая башня прекрасной Габриели, и маленькая лодочка готова перевезти вас. На дверях башни читаете:

Здесь было царство Габриели;  
Ей надлежало дань платить.  
Французы исстари умели  
Сердцами красоту дарить.

Архитектура наружности, крыльцо, внутренния комнаты напоминают вам те времена, когда люди не умели со вкусом ни строить, ни украшать своих домов, но умели обожать славу и красавиц. Здесь, думаете вы, здесь Король Рыцарь, после военного грома, наслаждался тишиною и сердцем своим в объятиях милой Габриели; здесь сочинил он нежную песню свою:

Charmante Gabrielle,  
Percé de mille dards,  
Quand la gloire m'appelle,  
Le vole au champ de Mars.  
Cruelle départie!  
Malheureux jour!  
C'est trop peu d'une vie  
Pour tant d'amour.\*

И куда ни взглянете в комнатах, везде читаете: Charmante Gabrielle! Автор Седен сочинил *здесь* на голос этой песни другую такого содержания:

Здесь Габриели страстной  
Взор нежность изъявлял;  
Здесь бог войны ужасной

\* «Прекрасная Габриель! Произенный тысячью копий,  
я лечу на поле брани, когда слава меня зовет.

Жестокое расставание! Несчастный день! Слишком  
мало одной жизни для такой любви!»

В цепях любви вздыхал.  
 Француз в восторг приходит  
 От имени ея;  
 Оно на мысль приводит  
 Нам доброго Царя.

С нежными чувствами выходите из башни и вступаете в прекрасной лесок, посвященный Музам и *Спокойствию*. Тут стремится ручей, подобный Воклюзскому, где, по уверению Итальянского Тибулла, *травы, цветы, Зефиры, птицы и Петрарка о любви говорили*. Тут в прохладном гроте написано:

Являйте, зеркальные воды,  
 Всегда любезный вид Природы  
 И образ милой красоты!  
 С Зефирами играйте,  
 И мне вспоминайте  
 Петрарковы мечты!

От всех Эрменонвильских домиков, живописно рассеянных по лугу, отличается тот, который строен для Жан-Жака, но достроен уже по смерти его: самый сельской и приятный! Подле садика, огород; лужок, орошаемый ручейком; густые деревья; мостик, примкнутый к двум большим вязам, и маленький жертвенник, с надписью:

A l'amitié, le baume de la vie.—  
 Дружбе, бальзаму жизни.

Под сению одного дерева стоит канапе, с надписью:

Жан-Жак любил здесь отдыхать,  
 Смотреть на зелень дерна,  
 Бросать для птичек зерна,  
 И с нашими детьми играть.

Руссо переехал в Эрменонвиль 20 Мая 1778, а умер 2 Июля... Прах его хранится на маленьком прекрасном островке, *île des peupliers*,\* осеннем высокими тополями... Вам хочется и слушать перевозчика, и читать надписи на берегу, и видеть скорее гроб Ж.-Жаков...

Среди журчащих вод, под сению священной,  
 Ты видишь гроб Руссо, наставника людей;  
 Но памятник его нетленной  
 Есть чувство нежных душ и щастие детей.

\* «Острове тополей».

Всякая могила есть для меня какое-то святилище; всякой безмолвной прах говорит мне:

И я был жив, как ты;  
И ты умрешь, как я». <sup>80</sup>

Приведенный большой отрывок из Н. М. Карамзина отлично рисует все изложенные в предшествующих разделах характерные элементы романтического парка. Здесь и «романтическая эрудиция» разного рода, и необходимая чувствительность, и все атрибуты меланхолии — памятники, урны, надгробия, жертвенники, хижины и искусственные развалины, воспоминания исторические и литературные, надписи с изречениями и стихами, сувениры, символы и эмблемы, имитация нетронутой природы, ручьи, каскады, озера, резкие переходы от света к тени и наоборот, преобладание живописности над архитектурностью с прямой отсылкой к любимому художнику романтиков — Н. Пуссену и т. д.

Характерно, однако, что в русском романтизме начался пересмотр отношения к меланхолии. В. А. Жуковский в статье «О меланхолии в жизни и в поэзии» противопоставляет меланхолию более высокой по его мнению скорби: «Что такое меланхолия? Грустное состояние души, происходящее от *невозвратимости* утраты, или уже совершившейся, или ожидаемой и неизбежной. Причины меланхолии суть причины *внешние*, истекающие из всего того, что нас окружает и что на нас извне действует. *Скорбь* или *печаль* есть состояние души, томимой внутренней болезнью, из самой души истекающею; и хотя причины скорби могут быть внешние, но они, поразив душу, не дают ее ей самой, и скорбь в ней тогда так же присутственна, как и сама жизнь. *Меланхолия* питается извне: без внешнего влияния она исчезает. Скорбь питается изнутри, и если душа, ею томимая, не одолеет ее, то она обращается в уныние, ведущее наконец к отчаянию; если же, напротив, душа с нею сладит, то враг обращается в друга, союзника, и из расслабляющей душу силы (то есть из силы этой скорби, ее гнетущей) вдруг рождается великое могущество, удваивающее жизнь. *Меланхолия* есть ленивая нега, есть, так сказать, грустная роскошь, мало-помалу изнуряющая и губящая душу. *Скорбь*, напротив, есть деятельность, столько же для победившей ее души образовательная и животворная, сколько она может быть разрушительна и убийственна для души, ею побежденной»<sup>81</sup>.

<sup>80</sup> Н. М. Карамзин. Письма русского путешественника / Изд. подгот. Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Л., 1984. С. 307—311.

<sup>81</sup> В. А. Жуковский. О меланхолии в жизни и поэзии // В. А. Жуковский. Эстетика и критика. М., 1985. С. 342. (Выделено мною. — Д. Л.).



## Буколические мотивы в парках Романтизма

«Утилитарные» сады не только не исчезли в XVIII и начале XIX в. в парках Романтизма, но получили особенное развитие, и именно от них ведут многие историки искусства одно из начал пейзажных парков. «Сельский» способ устройства садов («The Farm-like Way of Gardening») проповедовался в XVIII в. Томасом Уотли и Горацием Волполом<sup>82</sup>.

Отдельные уголки сельского утилитаризма (молочни, скотные дворы, «пастушеские хижины» и пр.) были в известной мере остатками Рокко в романтических парках, но остатками, органически вошедшими в романтический стиль.

При императрице Марии Федоровне при Молочном домике в Павловске был скотный двор для коров, овец и домашней птицы<sup>83</sup>.

Шале в Павловском парке было построено в 1780 г. по типу шале в Трианоне. «По желанию великой княгини Марии Федоровны, при Старом Шале был разбит огород, для занятий в нем детей ее высочества. Великие князья отбивали грядки, сеяли, садили; великие княжны пололи, занимались поливкой овощей и цветов и т. д. Час отдыха возвещался звоном в колокол на кровле Старого Шале, звонила нередко сама августейшая хозяйка, и „работники и работницы“ собирались к завтраку, приготовленному в комнатах Шале или на дворе под сенью веранды»<sup>84</sup>.

Павловская Ферма была самым любимым местом устроительницы и владелицы Павловского — Марии Федоровны. Она постоянно упоминает о Ферме в своих письмах и дает по ней распоряжения.<sup>85</sup> Саблуков пишет о Павловске: «Павловск, личная собственность императрицы Марии, был разукрашен весьма изящно, и всякий клочок земли в нем, мало-мальски к тому способный, был ярко запечатлен ее вкусом, ее наклонностями, ее воспоминаниями о заграничных путешествиях... Каждый вечер происходили здесь сельские праздники, поездки, за-

<sup>82</sup> Thomas Whatley. *Of a Farm // Observations on Modern Gardening*. London, 1770. P. 161—182; Horace Walpole. *The History of the Modern Taste in Gardening*. Princeton, 1943. P. 33.

<sup>83</sup> А. И. Успенский. Императорские дворцы. М., 1913. Т. 11. С. 500; Павловск. Очерк его истории и описание. 1777—1877 гг. СПб., 1877 (без автора). — Быт двора великого князя, впоследствии императора Павла Петровича и его супруги Марии Федоровны. — Жизнь в Павловске императрицы и ее августейшего семейства и проч. Книга в большую 8 долю, 600 стр. Украшена гравюрами Л. А. Серяковым. Изд. ж. «Русская старина».

<sup>84</sup> Там же. С. 469.

<sup>85</sup> См.: Павловск. Очерк истории и описание. 1777—1877.

куски, театральные представления, импровизации, разные сюрпризы, балы и концерты, а императрица, ее прелестные дочери и невестки своею приветливостью и изяществом придавали этим увеселениям характер восхитительный. Сам Павел предавался им с увлечением»<sup>86</sup>.

Примеров такого рода буколического быта в садах Романтизма и Рококо можно было бы привести очень много. Достаточно и этих.

Характерно и очень важно следующее: в буколических мотивах романтических парков ясно видно, насколько тесно было связано садовое искусство с «садовым бытом». Сад был живым организмом во все века и при всех стилях, и есть элементы в садовом искусстве, особенно периода Романтизма, которые просто невозстановимы и непонятны вне их повседневной жизни.

### Неогражденность садов Романтизма

В романтическом искусстве сад перестал быть противоположностью природе. Он перестал быть отгорожен от окружающей местности видимыми изгородями. Он должен был быть разнообразен не только благодаря редким растениям, в нем собранным, но также и тем картинам, которые открывались в нем на каждом шагу и выходили иногда за пределы владений его хозяина. Сад стал совокупностью различных пейзажных картин. Как мы уже видели, вместо архитектурных задач садоводы стали ставить себе прежде всего живописные.

Благодаря отсутствию оград сад Романтизма приходил в гармонию с окружающей природой. «Как богата, как весела, как живописна природа сельской местности! — восклицал Волпол. — Разрушение стен сделало открытым каждое усовершенствование пейзажа, каждая прогулка стала осуществляться через последовательность сменя пейзажей»<sup>87</sup>.

Дезалье Даржанвиль в уже упоминавшейся книге «Теория и практика садоводства» («Theory and Practice of Gardening», London, 1712) пишет: «...заставляйте искусство уступать место природе», «...части сада должны быть так расположены, как будто бы они созданы Творцом природы»<sup>88</sup>.

<sup>86</sup> Русский архив. 1869.

<sup>87</sup> См.: Isabel Wakelin Urban Chase. Horace Walpole: Gardenist. Princeton; New York, 1943. P. 25.

<sup>88</sup> Peter Willis. Charles Bridgeman and the English Landscape Garden. London, 1977. P. 20.

Именно поэтому французское изобретение незаметной изгороди, проложенной по дну рва (по-французски она называлась *fossé*, а в Англии носила название *ha-ha* или, как ее называли в России, «ах-ах»), пришлось как нельзя более кстати в пейзажных садах и стало служить одним из их характерологических особенностей.

Ограждение «ах-ах» представляло собой скрытое препятствие главным образом для деревенского скота. Ров с заграждением, а иногда наполненный водой внезапно оказывался перед гуляющим, а потому и вызывал его восклицание «ах-ах».

Изобретение этих «ах-ах» Гораций Волпол<sup>89</sup> приписывал Чарльзу Бриджмену, но на самом деле «ах-ах» ведут свое происхождение от изобретенных во Франции военных фортификаций — рвов, волчьих ям и других невидимых препятствий. В XVII в. «ах-ах» были использованы как ограждения во многих садах Франции в Большом Трианоне, в Версале. Даже классицист Ленотр, работая в Сент-Джеймском парке в Лондоне, создал там и невидимые изгороди «ha-ha», устроенные по дну рвов и не возвышавшиеся над поверхностью почвы.

В целом время появления «ах-ах» в Англии очень раннее: самый конец XVII в. В Англии первый «ах-ах» был устроен французским садоводом Бомон в Левене в 1692 г.

Английский королевский садовод Стефан Свитцер в начале XVIII в. в «*Icnographia Rustica*» дал практические образцы ландшафтных садов. Первый том был посвящен истории садоводства в целом, и здесь С. Свитцер критиковал своих предшественников за их пристрастие к смеси выющихся растений, орнаментальным посадкам и т. д. При всем своем отрицательном отношении к французскому стилю С. Свитцер взял у Леблона из книги его ученика Даржанвиля «Теория и практика садоводства» («*The Theory and Practice of Gardening*», 1712) способ ограждать сады от скота и для скота (чтобы он не разбрелся) с помощью «ах-ах».

Один из принципов Стефана Свитцера состоял в том, чтобы не закрывать вид оградами: «...соседняя местность должна быть оставлена открытой для обозрения». Глаз, по его выражению, не должен быть заключен в тюрьму оград и стен.

Философский принцип свободы выразился, между прочим, в первых пейзажных садах вообще и особенно в садах Романтизма в том, что в них были уничтожены обязательные в Средние века и эстетически необходимые в садах Ренессанса и Барокко ограды. В Средние века огра-

<sup>89</sup> *Horace Walpole. The History of the Modern Taste in Gardening. P. 24—25.*

да сада была символом его отъединенности от земного мира и напоминала человеку о той ограде, которой был окружен рай и за которую прогнал Бог Адама и Еву. Поскольку одним из символов сада в целом являлась Богоматерь (связующее начало между Богом и человеком), ограда символизировала собой и начало девственности, безгреховности.

В эпоху Ренессанса и Барокко ограды делили сад на изолированные участки, каждый из которых был посвящен той или иной теме и служил как бы еще новым «апартаментом», продолжая анфиладу апартаментов дворца или замка владельца сада. Начавшийся протест против оград в пейзажных парках был протестом против всяких ограничений свободы, против искусственных преград между человеком и природой, между садом и дикой местностью. Сад должен был открывать виды на окружающую местность, свидетельствовать о равенстве всего и всех.

Устройство невидимых ограждений сада позволяло включать в сад окружающее пространство: деревенские виды, окружающие поля и лес. Благодаря «ах-ах» сад незаметно переходил в окружающую местность, в столь необходимую романтической эстетике даль, бесконечность. С этими «ах-ах» были связаны включения окружающего пейзажа и другого рода. Можно напомнить об этом включении окружающего пейзажа хотя бы на двух примерах: один — это бесконечная перспектива центральной аллеи Павловского парка, перспектива, как бы уходящая в небо и особенно эффектная из окон центральной части Павловского дворца; другой — включение горы Ай-Петри в рамы окон расположенного в романтическом парке Алушкинского дворца Воронцовых. Это последнее включение «дикой» природы было сделано так умело, что и до сих пор (1975 г.) ни одно из зданий в Алушке не попадает в вид, открывающийся из окон столовой и напоминающий своим характером картины Клода Лоррена или Никола Пуссена — двух живописцев XVII в., особенно авторитетных для романтических садоводов.

## **Движение и перемены в садах Романтизма**

Если все предшествующие стили в садах, несмотря на наличие в садах фонтанов, ручьев, пасущегося скота и прочего, представляли сад в основном как некую неподвижность, то в садах Романтизма отчетливо выступает на первый план движение, непостоянство, иллюзорность и существование во времени. Поэтому в садах Романтизма такое значение имела вода — движущаяся и неподвижная, но создающая эффект отражения, зыбкости. «Вода в ландшафте как

зеркало в здании, как глаза на человеческом лице»<sup>90</sup>. Это зеркало, постоянно меняющееся.

Ж. Делиль подчеркивал, что в садах главное — движение, разнообразие, точка зрения не неподвижного созерцателя, а меняющаяся — прогуливающегося человека:

Разнообразь, дели! сближая, отдаляя  
И в двадцать видов вид один преображая,  
Знай любопытный глаз привлечь, воспламенить  
И, тайно действуя, внезапно поразить;  
Чтоб украшения со вкусом размещались,  
Не слишком крылись или в глаза бросались,  
В картине действие потребно — без того  
Задремлет праздный ум: оно душа всего.

(с. 26)

Интересно, что Делиль выступает противником стрижки деревьев именно потому, что стригутся самые тонкие ветви, которые колышутся ветром и придают движение саду:

С согласия Природы

Садите и кусты, и гордые древа;  
Пусть колыхается от ветров их глава;  
Железу оскорблять Природу запретите;  
Она творит и дуб и вяз красой лесов;  
От корня до сучков, от ветвей до листов,  
Все гибче, гибче их она образовала,  
И рощу, как реку от ветров, взволновала.  
Я зрю невежество с секирою в руках...  
Бегите, Нимфы рощ!.. нет помощи... о страх!  
Неумолимые срубили верьх красивый!  
Не видно, не слышать, как ветерок игривый  
Перебирается сквозь ветви их, жужжит  
И, негой утомясь, на их листочках спит.

...пусть гордый лес шумит,

Пускай струится луг, пускай тростник звенит;  
Все, все бездушное в садах одушевите  
И даль предметами живыми населите.  
Пусть водопад ревет, пускай журчат ключи,  
Пусть выются по траве игривые ручьи.  
Все живо! синий луг, уступы гор с кустами  
Пестреют, движутся, красуются стадами.

.....

<sup>90</sup> С. С. Hirschfeld. Theorie der Gartenkunst. Leipzig, 1779. Т. I. S. 200.

Желаешь ли ты глаз сильней очаровать?  
 Движенью надобно свободный вид придать:  
 Не означать нигде границы точной саду;  
 Сломать или закрыть от нас его ограду.  
 Очарование с надеждою живет  
 И пред оградою прекрасных мест умрет.  
 Стена вселяет грусть и даже раздражает.

(с. 27—29)

Анализ динамичности «семантики» пейзажных садов Делиля совершенно точен. В пейзажных садах важно движение, вероятность движения, «надежда» на движение, ибо движение — это прежде всего свобода. Именно поэтому в пейзажных садах недопустимы ограды, стены, живые изгороди, сад должен не иметь четких границ с окружающей сельской местностью. Он должен быть населен скотом, зверями, птицами, иметь гибкие ветки, легко поддающиеся даже слабому ветру, как и высокие травы: «пускай струится луг»...

Аналогичным образом романтическая поэзия начинает полностью использовать кинематические возможности описания: описание не с неподвижной, «живописной» точки зрения, а с точки зрения гуляющего человека.

Прогулки становятся фактом и фактором нового поэтического видения мира. Если регулярные сады голландского типа предназначались главным образом для уединения, для спокойных размышлений и шутивого развлечения, то пейзажные парки предназначались в основном для гулянья. Дорожки специально удлиняли путь и открывали гуляющим все новые и новые виды, маня к продолжению прогулок. Автор книги «Павловск. Очерк истории и описание» пишет о времяпрепровождении двора в 1794 г.: «Каждый день затевалась новая прогулка и нередко лотерея указывала места, куда должно было направляться общество или его отдельные группы, производилась игра „в прогулки“» (с. 78)<sup>91</sup>.

<sup>91</sup> Вот содержание некоторых билетиков лотерей: «На круг во зверинец, оттуда, куда угодно, назад; в охотничью бутку по пограничному просеку и назад 10 верст; на бугорок к Красной Долине 3 версты, оттуда, куда угодно, назад; По новой Аглицкой дороге и через Звезду назад семь верст; На Красную беседку, оттуда, куда угодно, по просекам назад; По низу вокруг озера к старой охотничьей бутке, оттуда, куда угодно, назад» и пр. Далее автор указанной книги, в распоряжении которого были билетики, хранившиеся в бюро императора Павла, пишет: «В числе билетиков бывали и такие, на которых задавались прогулки более отдаленные, например: в деревню Мондолово и обратно, 14 верст; через Московскую дорогу в деревню Новую, 15 верст; по Славянке реке в Московскую Славянку и обратно по другой стороне реки, 20 верст, и проч.» (ук. книга, с. 79).

Но главным маршрутом коротких прогулок была, конечно, долина реки Славянки. Это особенно ясно в великолепном описании Павловского парка, данного В. А. Жуковским в 1815 г. в большой элегии «Славянка»<sup>92</sup>.

Пейзаж в элегии «Славянка» (1815) описывается не с одной какой-либо определенной точки зрения, он — «движущийся». Жуковский описывает то, что внезапно открывается перед глазами посетителя, гуляющего по прибрежной тропе.

Иду под рощею излучистой тропой;  
 Что шаг, то новая в глазах моих картина;  
 То вдруг, сквозь чащу древ, мелькает предо мной,  
     Как в дыме, светлая долина;  
 То вдруг исчезло все... окрест сгустился лес...  
 И вдруг пустынный храм в дичи передо мной;  
 Заглохшая тропа; кругом кусты седые;  
 Между багряных лип чернеет дуб густой  
     И дремлют ели гробовые...

Это «вдруг» чрезвычайно характерно для всей элегии: картины природы меняются внезапно, как и было замыслено садоводом:

И вдруг открытая равнина предо мной...  
 Вдруг гладким озером является река...

В этих бесконечных переменах, открывающихся путнику, существенно не упустить ничего нового. Поэтому крайне важны указательные местоимения:

Сей храм, сей темный свод, сей тихий мавзолей,  
 Сей факел гаснущий и долу обращенный.

Там слышен на току согласный стук цепов;  
 Там песня пастуха и шум от стад бегущих;  
 Там медленно, скрипя, тащится ряд возов...

Для романтических садов характерна неожиданность: неожиданно открывающийся с прогулочной дороги вид, неожиданный поворот, конец дорожки, неожиданный памятник, не видный издали и замечаемый только вблизи, неожиданная скамейка для отдыха — скамейка скрытая или, напротив, поставленная на открытом месте с далеким видом. Поэтому-то и «ах-ах» были не только способом тайно, скрытым

<sup>92</sup> Славянка — река, на берегах которой был разбит Павловский парк.

образом оградить сад, но и способом поразить неожиданностью — «неожиданным препятствием», названным характерным для удивленного человека восклицанием «ах-ах». Поэтому-то и статуи, поставленные в густой тени кустов, считались красиво размещенными, а пирамида в лесу больших деревьев притягивала к себе своей таинственностью. Ценились и неожиданные звуки: внезапный крик совы, крик иволги на вершине дерева — все это казалось многозначительным и навевало любимую меланхолию. Ср. в стихотворении В. А. Жуковского «Жизнь» (1819):

Что же вдруг затрепетало  
Над поверхностью зыбей?  
Что же прелестью бывалой  
Вдруг повеяло над ней?  
Легкой птичкой встрепенулся  
Пробужденный ветерок;  
Сонный парус развернулся;  
Дрогнул руль; быстреей челнок.

Есть еще одно ощущение, свойственное романтикам: воздушного пространства, дали, желания преодолеть это пространство. Ср. в стихотворении В. А. Жуковского «Желание» (1811):

Озарися, дол туманный;  
Расступися, мрак густой;  
Где найду исход желанный?  
Где воскресну я душой?  
Испещренные цветами  
Красны холмы вижу там...  
Ах! зачем я не с крылами?  
Полетел бы я к холмам.

Джозеф Хили в своих «Письмах о красотах Хагли и Энвила» подчеркивает, что разнообразие состоит в контрастах (это мысль еще А. Попа) и открывается в саду во время прогулки (каждый новый шаг должен открывать новый вид)<sup>93</sup>.

Хогарт отмечает, что «удовольствие, возникающее от композиции, например, в красивом пейзаже, обязано главным образом расположению и соединению света и тени, управляемых правилами, которые называют: контрастность, пространственность и простор»<sup>94</sup>.

<sup>93</sup> *Joseph Heely. Letters on the Beauties of Hagley, Envil and the Leasowes. London, 1777.*

<sup>94</sup> *В. Хогарт. Анализ красоты. М.; Л., 1958. С. 208.*



В садах романтических обязательно должны были вечно появляться «новости». Что такое эти «новости» и для чего они нужны, так объясняет К. Гиршфельд, пропагандируемый А. Т. Болотовым в его «Экономическом магазине»: «Новость производит в душе живейшее движение, и почти вящее, нежели красота и величина. Она может находиться отчасти в самих предметах, отчасти в образе явления предмета. Ежели станешь различать новость во всем, и новость в частях и случайных переменах, то легко можно усмотреть, что в пространнейшем разумении и с величайшим правом ландшафтные предметы могут новостью приводить дух наш в движение. Правда, такой предмет трогает нас более, который совсем для нас нов, нежели другой и такой, которого только в частях и переменах новость мы находим; однако и сии производят свои движения, например: лес не составляет для нас никакого нового предмета, однако, одевшись весною молодым листом, принимает он на себя для нас прелесть новости. Роза не составляет для нас ничего нового, но как утешает нас первая развернувшаяся распуколка, которую мы весною находим! Натура являет во всех предметах, ежедневно нами видимых, ежедневные и перемены, которых новостью предметы сии и удерживают в себе привлекательную силу. Какое множество новых явлений во всем царствии произрастаний, и нередко в цветке едином! И так садовнику должно таких предметов искать, в которых сама натура непрерывным своим действием беспрестанно новые перемены производит»<sup>95</sup>.

«Но как новость может некоторым образом и чрез различие мест, с которых предметы видимы бывают, делаться, и поелику и натура сим путем новости производит, то и садоделателю на сие средство не должно взирать с равнодушием. С сколь многих сторон может одинаковой предмет быть видимым, а всякий раз может представляться он зрению инаковым! Будучи видим то вблизи, то в отдалении, то на просторе, то полузакрытым, то в таком, то в инаковом положении и сопряжении с другими, может он по крайней мере на несколько минут производить такое обманное для глаз действие, что покажется, что на его месте стоит совсем иной и новый предмет. В искусстве сим образом видами с разных мест придавать предметам некоторой род новости замыкается величайшая выгода для садовника; а что, и в переменах и в движении новость быть может, так сие не трудно самому понять всякому»<sup>96</sup>.

<sup>95</sup> Общие примечания о новости, и о неожиданном в натуральных и садовых предметах, и правила, к тому относящиеся. (Извлечены из сочинений г. Гиршфельда) // Экономический магазин. 1786. Ч. XXVII. С. 3—4.

<sup>96</sup> Там же. С. 4—5.

«Новость» и «неожиданность» — это по существу одно и то же в романтических садах. Поэтому Гиршфельд в передаче А. Т. Болотова рекомендует не только «новость», но и «неожиданность»: «Не упустить никакого случая к постиганию зрителя какою-нибудь неожиданностью»<sup>97</sup>.

Для романтических садов были характерны «выдумки-однодневки», способные удивлять и восхищать не только своею эффектностью, но и непостоянством. А. Т. Болотов рассказывает о том, как ему удалось сделать своеобразную иллюминацию из жуков-светлячков в период, когда они светят — около Иванова дня. Он распорядился собрать светлячков и, когда ему принесли целую шляпу, принялся «ими укладывать все стриженные дерники, которыми уложены были все фигуры и косицы в цветнике моем». С наступлением сумерек весь цветник «начинал блестеть тысячами огней синеватых, светящихся, как бриллианты, и мы все, выходя на крыльцо или сидя под окнами, не могли никогда тем не налюбоваться и неведомо как жалели о том, что забава сия продлилась недолго и немногие только дни»<sup>98</sup>. Скорбь по поводу быстротечности времени, как и меланхолия, входили в один из эстетических компонентов романтизма.

\* \* \*

Характерна любовь романтических поэтов к призрачной жизни природы — то в отражениях в воде, то в дымке туманов, в тенях, в росе, в закате, в лунном блеске, в сне, в дремоте.

Из всех времен дня предпочитают те, когда чаще сменяется освещение, — особенно вечер. Сама элегия «Славянка» разворачивается перед читателем не только в прогулке по прибрежной тропе, но и в сменах дня: она начинается в полдень и кончается глубокой ночью, но особенно подробно описывает часы «вечернего земли преображенья».

При этом поэт описывает природу не прямо, а по большей части через воспоминание, через мечту, через размышления, а еще чаще — через... отражение в воде. Природа, отражающаяся в водах реки, озера, — любимое зрелище.

В волнах блестят прибрежны сени;  
То отраженный в них сияет мавзолей;

<sup>97</sup> Там же. С. 6.

<sup>98</sup> Жизнь и приключения Андрея Болотова... Т. 3. С. 526.

То холм муравчатый, увенчанный древами;  
 То ива дряхлая, до свившихся корней  
     Склонившись гибкими ветвями,  
 Сенистую главу купает в их струях.

Даже большое село видится Жуковскому отраженным в пруде:

И в лоне вод, как сквозь стекло,  
 Село.

Смысл элегии Жуковского «Славянка» в том и состоит: не просто «соответствовать» саду, а запечатлеть бесконечную смену разнообразных поэтических мгновений, отраженных образов — зыбких, непрочных, слабо уловимых, движущихся<sup>99</sup>.

Романтические ландшафтные сады предназначены для восприятия в движении. Об этом пишет Л. Г. Якоб в разделе «Об изящном садоводстве» своего трактата «Начертание эстетики, или науки вкуса»: «Поскольку прекрасным ландшафтом надобно наслаждаться, то идучи, то сидя, то наедине, то в обществе, для того к саду очень хорошо идут надлежащие дорожки, места для отдыха, здания умножают наслаждение»<sup>100</sup>.

<sup>99</sup> Тема отраженной в воде природы встречается и в других стихах В. А. Жуковского, посвященных Павловску, например, в «Подробном отчете о луне»:

В зеркало ровного пруда  
 Гляделось мирное светило,  
 И в лоне чистых вод тогда  
 Другое небо видно было  
 С такой же тихой красотой;  
 Но иногда, едва бродящий  
 Крылом неслышным ветерок,  
 Дотронувшись до влаги спящей,  
 Слегка наморщивал поток.  
 Луна звездами рассыпалась,  
 И смутною во глубине  
 Тогда краса небес являлась,  
 Толь мирная на вышине...

Вода в парках привлекала также своею светлостью в неподвижных озерах и прудах. Стоит в связи с этим привести две цитаты из Пушкина: одну из восьмой главы «Евгения Онегина» и другую из сцены свидания Маши с императрицей в «Капитанской дочке»:

Близ вод, сиявших в тишине,  
 Являться муза стала мне.

Ср.: «Широкое озеро сияло неподвижно» (напомню, что свидание происходило около памятника Румянцева).

<sup>100</sup> Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 2. С. 120.

П. Е. Георгиевский в «Введении в эстетику» (между 1815 и 1817 гг.) подчеркивает в природе нюансы, меняющиеся, временное, перемены в окраске: «Румяная заря, возвещающая земным тварям приход дневного светила, исчезающие мало-помалу в небосклоне огни, первые лучи, упавшие на горящие верхи грозных башен, радостные трели пернатых, томная свирель, прерываемая иногда лаем псов, веселые песни мирных поселян при свежем дыхании ветерка, разносящего в воздухе благовонные частицы спящих цветов, суть такое целое, в котором повсюду кроется взлелеянная руками природы красота»<sup>101</sup>.

Перед нами типично романтическое восприятие природы, соответствующее духу Павловска и «Славянки» Жуковского.

Для садов Романтизма характерно стремление к созданию иллюзий — стремление, продолжающее аналогичные явления, свойственные Барокко и Рококо. Гонзаго в Павловске был в значительной мере не только романтиком, но и представителем эстетики Рококо. Он писал панно, на которых создавал иллюзию пространства, заполненного сельскими строениями и ландшафтами. Для Гонзаго характерна «ажурность» легких и недолговечных построек. Длинная ветвь, свешивающаяся с неба на одной из росписей Гонзаго, очень типична для Романтизма, где тонкие ветви (не обрезанные) вносили в композицию сада элемент движения. Березы (особенно шведские с их свисающими ветвями) также характерны для Романтизма. Однако полная иллюзия «обманных картин» в виде садовых панно — это все же Рококо.

Федор Глинка так описывает одну из перспектив Гонзаго, расположенную им рядом с Розовым павильоном: «Что такое существование и что такое мечта? — Я прошел за Розовый павильон и увидел прекрасную деревню с церковью, господским домом и сельским трактиром. Я видел высокие крестьянские избы, видел светлицы с теремами и расписными стеклами; видел между ними плетни и заборы, за которыми зеленеют гряды и садики. В разных местах доказываются кучи соломы, скирды сена и проч. и проч. — только людей что-то не видно было: может быть, думал я, они на работе... Уверенный в существовании того, что мне представлялось, шел я далее и далее вперед. Но вдруг в глазах моих начало делаться какое-то странное изменение: казалось, что какая-нибудь невидимая завеса спускалась на все предметы и поглощала их от взора. Чем ближе я подходил, тем более исчезало очарование. Все, что видно было выдающимся вперед, поспешно отодвигалось назад, выпуклости исчезали, цветы бледнели, тени реде-

<sup>101</sup> Там же. Т. 1. С. 195.

ли, оттенки сглаживались — еще несколько шагов, и я увидел натянутый холст, на котором Гонзаго нарисовал деревню. Десять раз подходил я к самой декорации и не находил ничего; десять раз отступал несколько сажен назад и видел опять все!.. Наконец я рассорился со своими глазами, голова моя закружилась, и я спешил уйти из сей области очарований и волшебств! — Мой друг! Не так ли манят нас мечты и призраки на жизненном пути? — Видим, пленяемся, ищем, идем; трудимся, достигаем — и спрашиваем:

Где ж то, что нас влекло,  
 Где то, что нас прельщало?..  
 Не так ли в утре юных лет  
 Приманки счастье нам казалось? —  
 Но время опыта настало,  
 Совсем иным явился свет!..  
 Жизнь наша призраков полна,  
 И счастья нет в подлунном мире!  
 Там, там, над солнцами в эфире  
 Есть лучшая страна!..»<sup>102</sup>

Если сама декорация могла принадлежать и Рококо и Романтизму, то размышления и стихи Федора Глинки по ее поводу делают ее восприятие чисто романтическим.

Зрительные обманы в Барокко и Рококо были шутками, в Романтизме же они символизировали собой печальную иллюзорность, свойственную меланхолическому миру в целом.

Традиции Рококо, которые продолжал Гонзаго, посетителями Павловского парка переосмыслились в духе Романтизма.

И Предромантизм, и Романтизм очень часто делали сады ареной снов и видений. Пейзажный парк — это «заколдованный лес», полный видений, собирающихся в его «священной тени». Сад для А. Попа — это постоянная игра реальности и фантазии, действительных событий и снов и «видений»<sup>103</sup>. Лес и сад полны видений и для Пушкина: не буду приводить общеизвестные строки.

Характерно, что впоследствии в свойственной ему манере преобразовывать романтические мотивы на реалистический лад Достоевский в «Идиоте» сделал Павловск ареной снов.

<sup>102</sup> Ф. Глинка. Письма к другу из г. Павловска // Русский вестник на 1815 год. Книжка 13. С. 26—28.

<sup>103</sup> См. об этом: John Dixon Hunt. The Figure in the Landscape... P. 74—75. В своем Твикенхеме Поп, как это явствует из его произведений, особенно ценит сны и видения (ibid. P. 75).

В Павловске видит сны Ипполит, и в самом Павловском парке видит полусон-полувидение сам князь Мышкин, засыпая на зеленой скамейке перед свиданием с Аглаей.

Это свидание происходит в Павловском парке также не случайно. Парк, сад всегда был в некотором роде «тенью» рая, но пейзажный «лорреновский» парк был для Достоевского как бы реальным осуществлением «Золотого века» Клода Лоррена<sup>104</sup>. Романтический Павловский парк, парк ассоциаций и настроений, вызывал особенно чистые и светлые эмоции. Самое светлое и «счастливое» событие в «Идиоте» — свидание князя Мышкина и Аглаи — совершается в Павловском парке, и его невозможно перенести в какое-либо другое место. Правда, было еще и другое обстоятельство: публичный скандал мог произойти только в Павловском музыкальном вокзале, где собиралась публика из различных слоев общества и где скандалы вообще не были редкостью.

Уже в эпоху Предромантизма было изобретено нечто, чему было суждено сыграть в эстетике XIX и XX вв. существенную роль.

Поэт Александр Поп, как известно, был не только практиком-садоводом, но и изобретателем нового типа садовой постройки — знаменитого грота в принадлежавшем ему саду в Твикенхеме. Этот грот в Твикенхеме имел функции своеобразной камеры-обскуры. Он имел открытый вход, через который был виден, как в раме, определенный участок Темзы с внезапно появляющимися и исчезающими в этой раме из драгоценностей (разнообразных камней и раковин) судами — как в «перспективном стекле» (*perspective glass*): сравнение, употребленное самим А. Попом в его письме от июня 1725 г. к своему другу. Но когда закрывались двери этой «драгоценной рамы» и в гроте становилось темно, на противоположной стене через небольшое отверстие в двери становились видны своеобразные движущиеся картины. Грот позволял, кроме того, испытывать перемены от света к сумеркам и от сумерек к свету<sup>105</sup>. В гроте Попа есть предчувствие «движущейся живописи» — кинематографа.

<sup>104</sup> Интерес Достоевского к Клоду Лоррену общезвестен. «Золотой век» Лоррена упоминается в «Подростке» Достоевского (Полн. собр. соч. Т. XIII. Л., 1975. С. 378). Воспроизведение этой картины имелось в подборке репродукций, составленной А. Г. Достоевской (за это указание благодарю Г. М. Фридендера).

<sup>105</sup> *Edward Malins. English Landscaping and Literature, 1660—1840. P. 35.* Характерно, что Н. А. Львов назвал свою усадьбу Знаменское «Раёк». В. Даль поясняет: «„Раёк“ — это ящик с передвижными картинками, на которые смотрят в толстое (брюшистое) стекло», или «вертеп, кукольный театр». См.: А. Глузов. Н. А. Львов, с. 118 и 119.

Об эффекте камеры-обскуры в садовом гроте, дающей движущиеся изображения, пишет и Джозеф Аддисон в заметке «Приятности воображения» (*The Pleasures of the Imagination, III // The Spectator. 1712. 24 June. № 413*).

\* \* \*

Пейзажные парки, возникшие, как уже отмечалось, еще в XVII в., связаны с философией Дж. Локка, который в «Опыте о человеческом разуме» (1690) описывает, как простые впечатления от окружающего создают простые же идеи, которые затем в комбинациях дают идеи более сложные (развивающая эти мысли глава «Об ассоциации идей» была прибавлена в четвертом издании «Опыта», вышедшем в 1700 г.). Вот почему и садоводы стремились создать возможно большее разнообразие на минимальном участке сада.

Так же точно и психологические теории Юма имели огромное значение для садоводов и живописцев.

Обилие и богатство откликов в душе человека ценилось, таким образом, в садово-парковом искусстве больше всего. Но вместе с тем вставал вопрос и о единстве всех этих разнообразных впечатлений, получаемых гуляющим в парке, — единстве внутри некоторого индивидуального образа.

Принцип разнообразия (*variety*), считавшийся основным принципом садово-паркового искусства во все времена его существования, оставался действенным и в эпоху Романтизма, но под ним разумелось теперь не столько разнообразие вне нас находящегося мира, сколько мира внутри нас.

Антони Эшли Купер, граф Шефтсбери (1671—1713), создал знаменитую формулу, воспринятую романтическим садоводством: «Сады и рощи — внутри нас». Он исходил из концепции о наличии у человека особого «внутреннего ощущения», открывающего нам красоту природы и прекрасное в душе у нас самих.

Сходно писал о своих рисунках В. А. Жуковский в Берне в 1821 г.: «Рисование; не было солнца; главный живописец — душа»<sup>106</sup>.

В стихотворении «Невыразимое (отрывок)» (1819) Жуковский пишет о языке садов как о языке высшем, небесном:

Что наш язык земной пред дивною природой?  
С какой небрежною и легкою свободой  
Она рассыпала повсюду красоту  
И разновидное с единством согласила!

Это как раз то, о чем Ф. Хатчесон писал еще в 1725 г. в разделе «Красота природы» в своем трактате «Исследование о происхождении

<sup>106</sup> Дневники В. А. Жуковского. СПб., 1901. С. 142.

наших идей красоты или добродетели»: «В каждой частице мира, которую мы зовем прекрасной, есть огромное единообразие среди почти бесконечного разнообразия». Далее Хатчесон почти предугадывает темы поэмы Томсона «Времена года» и «Славянки» Жуковского: «Сменяющие друг друга чередования света и тени, или дня и ночи, постоянно следующие друг за другом вокруг каждой планеты, с приятным и регулярным разнообразием во временах года, когда они охватывают существующие полушария зимой, осенью, летом и весной...»<sup>107</sup>.

Перед нами не только идейная программа восприятия романтических садов до их фактического возникновения, но и практическая программа их устройства («чередования света и тени, или дня и ночи»).

Но вернемся к прогулкам в садах Романтизма. Ж. Делиль рекомендует не всякие извивы дорожек. Запутанные дорожки знало и Барокко, но они неудобны, по его мнению, и только раздражают гуляющего. Но есть кривизна другая — не орнаментальная, а живописная и удобная:

Есть живописные в Природе кривизны;  
Их образцом своим поставить мы должны;  
Дороги для телег, тропинки стад ревущих,  
Под кров соломенный рассеянно идущих;  
Пастушка, медленно бредущая в полях  
И погруженная в приятнейших мечтах,—  
Покажут нежность нам волнистых округлений,  
Научат избегать углов и преломлений.

(с. 117)

Цель извивающихся дорожек — открывать все новые и новые виды:

Дороги суть вожди к предметам, и они,  
Показывая их, их украшать должны;  
В рождающихся вновь садах я запрещаю  
Дороги проводить; я глазом назначаю  
Их направление в оконченных садах.  
Пусть извиваются в прекраснейших местах  
И виды лучшие откроют в отдаленье.  
Заметь, когда свой сад и местоположенье  
Ты посетителю желаешь показать,  
С какою тонкостью ты тщишься выставлять

<sup>107</sup> Френсис Хатчесон, Давид Юм, Адам Смит. Эстетика. М., 1973 (Серия «История эстетики в памятниках и документах»). С. 65—66.



Все, все хорошее и скрыть, что безобразно.  
 Ты мимоходом вид заметить дай прекрасной,  
 И гостя знаешь чем забавить и увлечь,  
 Часть прелестей к пути возвратному сберечь;  
 За чудесами вслед другие уж готовы;  
 Из сцен уж виденных родятся сцены новы.

(с. 115)

Уотли заметил как-то, что «многие сады не что иное, как дорожки для прогулок вокруг поля»<sup>108</sup>.

Умножение видов на один и тот же объект видим мы у Капабилити Брауна в его плане сада Neveningham, где дорожка для прогулок вьется около реки с расчетом, что будут открываться все новые и новые точки для обозрения. Именно этот замысел обусловил появление змеевидных «серпантинных» дорожек.

Подобно Томсону, описывавшему в своей поэме «Времена года» («Seasons», 1744) природу с движущейся точки зрения, во всех ее мимолетных, суточных или сезонных изменениях, любившему изображать один и тот же объект с разных точек зрения, открывающихся на него на серпантинной дорожке, В. А. Жуковский делал все то же самое в отношении своего любимого объекта — луны. При этом он даже составил нечто вроде поэтического каталога всех ее описаний в своей поэзии: «Подробный отчет о луне. Послание к государыне императрице Марии Федоровне».

Адам Смит пишет: «Когда мы следуем по извилистым аллеям какого-то удачно расположенного и хорошо спланированного сада, нам последовательно представляются ландшафты, которые иногда (выглядят) весело, иногда грустно, а иногда — спокойно и безмятежно. Если ум находится в своем естественном состоянии, он приспособливается к объектам, которые сами себя последовательно представляют и с каждым новым видом пейзажа до некоторой степени изменяют свое настроение и существующий характер»<sup>109</sup>.

Не только жажда смены впечатлений диктовала «разнообразие» в устройстве сада, но и то, что сад должен был обозначать мир, географию разных мест, собирать в своей растительности различные редкости, экзотику. Сад прогулок был как бы и садом путешествий по разным странам, а сады пейзажные часто еще должны были напоминать их вла-

<sup>108</sup> См.: F. R. Cowell. The Garden as a Fine Art from Antiquity to Modern Times. London, 1978. P. 181.

<sup>109</sup> Адам Смит. О природе того подражания, которое имеет место в так называемых подражательных искусствах // Френсис Хатчесон, Давид Юм, Адам Смит. Эстетика. С. 451.

дельцам о тех странах, которые они посетили в прошлом. Воспоминание как организующий принцип романтических парков вторгалось и в эту область. Романтический парк развертывал перед гуляющим разнообразные картины Вселенной. Тем самым серпантинные дорожки вокруг речной долины, столь характерные для романтических садов (например, в Павловске), были ценны не только потому, что позволяли гуляющему открывать для себя все новые и новые виды, но и красивы сами по себе. Красивы были с романтической точки зрения все извивающиеся линии в парках: извивающиеся аллеи, извивающиеся линии берегов, которым в Англии обычно не позволяли зарастать кустами, чтобы не только давать возможность для отражения в зеркале вод окружающей природы, но чтобы не скрывать и прекрасной змеевидной линии берега в месте соприкосновения воды и земли.

Принцип «единства в многообразии», о котором мы говорили выше, как основу красоты выдвинул в своем «Анализе красоты» и известный английский художник В. Хогарт (1697—1764).

Среди различных линий В. Хогарт особенно выделяет красоту змеевидной линии<sup>110</sup>. Именно эта змеевидная линия ложится в основу дорожек в романтических парках. Если в садах Барокко и Рококо преобладали наряду с прямыми линиями круто извитые линии, то в романтических парках главенствует плавная змеевидная линия — линия дорожки, берега озера и реки, ствола дерева (ивы над водой). Хогарт называет змеевидную линию «линией привлекательности», которая «может сослужить превосходную службу в композициях»<sup>111</sup>.

Серпантинные дорожки появились в Лондоне в Гайд-парке и Кенсингтонских садах в 1731 г.<sup>112</sup> Но еще Рен (Bishop Wren, умерший в 1667 г.) писал следующее на экземпляре работы Уоттона «Основы архитектуры» о серпантинной линии: «Чтобы следовать течению реки на возможно большей по длине дорожке вдоль короткого ее отрезка, я изобрел серпантин — форму, великолепно сопровождающую течение реки крутами и одновременно идущую против нее на одном и том же уровне, с тропами и местами для отдыха между ними на все случаи — для садовых работ, посадок, завтраков, наслаждения воздухом... на небольшом пространстве без всякого ощущения ограниченности»<sup>113</sup>.

<sup>110</sup> В. Хогарт. Анализ красоты. С. 173.

<sup>111</sup> Там же. С. 174.

<sup>112</sup> Miles Hadfield. Gardening in Britain. P. 181. В Гайд-парке «The Serpentine» — система прудов с доминирующей змеевидной линией берегов.

<sup>113</sup> См.: Miles Hadfield. Gardening in Britain. P. 181.

Ф. Шиллер в «Kallias oder über die Schönheit» говорит о том, что природа не любит скачков и лучшей линией является змеевидная («Schlangenlinie»)<sup>114</sup>.

В связи со всем сказанным о серпантинных дорожках стоит обратить внимание еще на некоторые детали романтических садов.

Лабиринты в романтических парках постепенно сменились «парнасами». «Парнасы» с успехом заменили по протяженности своих дорожек лабиринты, но, кроме того, имели перед ними огромное «романтическое» преимущество: аллея, спиралевидно поднимаясь от основания к вершине, сама по себе представляла собой «линию красоты», по Хогарту<sup>115</sup>, и давала одновременно возможность при подъеме многократно менять точку обзора окружающего пространства. Если в садах Барокко и в садах Классицизма вид открывался с верхней террасы, из дворца или на дворец и только в одну сторону, то с «Парнаса» вид открывался, меняясь столько раз, сколько было витков в аллее и сколько в каждом витке было точек обзора. «Парнас» создавал нюансы обзора — нюансы, столь ценимые в Романтизме. Отсюда в романтической поэзии постоянное воспевание восхождения на холмы.

С точки зрения романтического мировоззрения «Парнас» обладал и еще одним чрезвычайно важным преимуществом: он открывал вид на «далекое». Именно далекое, бесконечное, прошлое были для романтической поэзии привлекательны сами по себе. Именно об этом писал В. А. Жуковский в стихотворении «Невыразимое (отрывок)»:

Сие к далекому стремленью,  
Сей миновавшего привет...

Вершина «Парнаса» часто увенчивалась одиноко растущим деревом — чаще всего дубом. Был такой дуб и на Парнасе Нового сада в Царском Селе. Первоначально предполагалось, однако, поставить на Парнасе восьмигранную беседку с куполом, но намерение это не было осуществлено, может быть, потому, что уже ко времени насыпки Парнаса появилось стремление к одиноким деревьям<sup>116</sup>.

Разнообразие (*variety*), которое родилось как принцип садоводства еще в Средние века, а может быть и раньше, оставалось главным принципом садов и в эпоху Предромантизма и Романтизма. Разнообра-

<sup>114</sup> Fr. Schiller. Sämtliche Werke. München, 1959. Bd. V. S. 424.

<sup>115</sup> Хогарт отмечает, что наиболее красивая линия — спиральная, внизу опирающаяся на широкое основание, а вверху сходящаяся к одной средней точке, т. е. линия, как бы обвивающая собой конус.

<sup>116</sup> С. Н. Вильчковский. Царское Село. С. 208. Об одиноких деревьях см. следующую главу.

зие должно было напомнить о том, что сад — Эдем, который соединяет все богатства всего мира. Державин, описывая прогулки Екатерины II в Царском (эпохи Рококо), пишет уже в эпоху Романтизма (стихотворение «Развалины», 1797):

Здесь в полдень уходила в гроты,  
 Покоилась прохлад в тени;  
 А тут Амуры и Эроты  
 Уединялись с ней одни;  
 Тут был Эдем ее прелестный  
 Наполнен меж купин цветов,  
 Здесь тек под синий свод небесный  
 В купальню скрытый шум ручьев,  
 Здесь был театр, а тут качели,  
 Тут азиатских домик нег;  
 Тут на Парнасе Музы пели,  
 Тут звери жили для утех.

Из этого описания ясно, что в отличие от «созерцательного разнообразия» предшествующих стилей разнообразие Предромантизма и Романтизма было по преимуществу разнообразием в движении. Вид под широким углом зрения, при котором можно заметить различные объекты, и вид под узким углом зрения — семантически принципиально различны. Первый как бы призывает посетителя к прогулке, к осмотру одного и того же объекта с разных сторон. В нем главное — гуляющий, его видение. Главное во втором — сам объект созерцания. Романтические пейзажи всегда создаются «гуляющим» поэтом. Поэт «созерцающий» в отличие от поэта «чувствующего» размышляет в неподвижности. Принципиальное значение для поэта «чувствующего» приобрели дорожки вместо «зеленых кабинетов».

В романтических садах нет почти мест отгороженных, отъединенных от остального мира; изгороди и стены редки, зато главное внимание уделяется разнообразию и красоте открывающихся далей. Капбилити Браун в своих планировках садов стремился раскрыть как можно больше видов на один и тот же объект, вызывая тем самым аналогичный эффект ассоциаций и стремление продолжить прогулку, искать новые места, не чувствовать себя связанным, ограниченным, лишенным свободы выбора направления прогулки. Прогулки составляли и главное назначение Павловского сада. П. Шторх считал, что в Павловском саду 110 верст дорог<sup>117</sup>.

<sup>117</sup> Путеводитель по саду и городу Павловску... С. 12.

Напомним и о том, что утверждал А. Т. Болотов в своем «Экономическом магазине» словами Гиршфельда. Первое правило, рекомендуемое г. Гиршфельдом «садоделателю»: «Ему не надлежит никогда всего сада своего так располагать, чтоб план всего расположения его мог вдруг и одним разом обозреваем быть. Ему не надобно давать зрителю видеть и допускать догадываться, какая сцена за какою последовать будет. Чем более он сокрыть может, тем живее будет нас трогать внезапное чего-нибудь явление. Где мы всего меньше чего ожидаем, там наиприятнейше внезапностию и постигаемся»<sup>118</sup>.

Романтическое восприятие природы как вечно движущейся, зыбкой, мимолетной, отражающей внутреннюю душевную жизнь поэта прочно утвердилось в XIX в. Оно прекрасно представлено в стихотворении Д. В. Веневитинова «Веточка», которое и позволю себе привести здесь целиком:

В бесценный час уединенья,  
 Когда пустынною тропой  
 С живым восторгом упоенья  
 Ты бродишь с милою мечтой  
 В тени дубравы молчаливой, —  
 Видал ли ты, как ветер игривой  
 Младую веточку сорвет?  
 Родной кустарник оставляя,  
 Она виется, упадая  
 На зеркало ручейных вод,  
 И, новый житель влаги чистой,  
 С потоком плыть принуждена,  
 То над струею серебристой  
 Спокойно носится она,  
 То вдруг пред взором исчезает  
 И кроется на дне ручья;  
 Плывет — все новое встречает,  
 Все незнакомые края:  
 Усеян нежными цветами  
 Здесь улыбающийся брег,  
 А там пустыни, вечный снег  
 Иль горы с грозными скалами.  
 Так далее веточка плывет  
 И путь неверный свой свершает,  
 Пока она не утопает

<sup>118</sup> Общие примечания о новости, и о неожиданном в натуральных и садовых предметах, и правила, к тому относящиеся. С. 6—7.

В пучине беспредельных вод.  
 Вот наша жизнь! — так к верной цели  
 Необоримою волной  
 Поток нас всех от колыбели  
 Влечет до двери гробовой.<sup>119</sup>

Это стихотворение Веневитинова могло бы служить своеобразным комментарием ко многим чертам романтического паркового искусства: меланхолия с ее размышлениями о «двери гробовой», движение как естественный для Романтизма путь восприятия природы (движение воды, веточки и самого «путника»), воды ручья с их вечным движением и «зеркалом ручейных вод» и пр.

\* \* \*

Итак, если регулярные сады предназначались главным образом для «уединенного пребывания» в них, для спокойных и малоподвижных размышлений, ибо двигаться в их тесных геометрических пределах, в сущности, было некуда, то пейзажные парки предназначались главным образом для прогулок. Дорожки специально удлиняли путь и открывали гуляющему все новые и новые виды, маня его продолжать прогулки. В связи с этим обратим внимание на характерную деталь. Н. А. Львов в своем проекте пейзажной («натуральной») части сада Безбородки в Москве разделил сад в своей объяснительной записке к проекту на три части: для прогулок утренней, полуденной и вечерней. Самая большая часть принадлежит вечерним прогулкам<sup>120</sup>. И это понятно: по обычаям XVIII — начала XIX в. именно вечерние прогулки в одиночестве или с гостями считались наиболее полезными. Прогулка В. А. Жуковского по Павловску в элегии «Славянка» особенно продолжительна и «подробна» в ее вечерней части — в часы сумерек и спустившейся темноты.

<sup>119</sup> Д. В. Веневитинов. Стихотворения, проза / Изд. подгот. Е. А. Маймин, М. А. Чернышев. М., 1980 (Серия «Литературные памятники»). С. 15—16.

<sup>120</sup> «Вечернее гульбище всех прочих пространнее, для него определена вся нижняя часть сада поперек онаго. Широкия, а некоторыя и прямыя дороги осенены большими деревьями, между коих различныя беседки и киоски, то в лесу, то над водою разметанныя, прерывают единообразность прямой линии» (Н. А. Львов. Каким образом должно бы было расположить сад князя Безбородки в Москве. Цит. по: Г. Г. Гримм. Проект парка Безбородко в Москве. С. 121—122). Вечерней прогулке посвящено стихотворение Джильберта Уайта (Gilbert White) «Вечерняя прогулка натуралиста летом» («The Naturalist's Summer-Evening Walk»). Вечернюю прогулку прославляет и Томсон в своей поэме «Времена года» в части, посвященной лету. Об этих вечерних прогулках см.: Maren-Sofie Rostvig. The Happy Man. Oslo, 1958. P. 273—274.

И вместе с тем все часы дня прекрасны. М. Н. Муравьев в стихотворении «Время» прямо заявляет: «Мгновенье каждое имеет цвет особый».

Для садов Романтизма очень характерна их чуткая реакция на все сезонные изменения и на изменения времени дня. Если для садов Ренессанса, Барокко и Классицизма было безразлично время года и время дня, то сады Романтизма были рассчитаны на эти изменения. Сады Романтизма разбивались с расчетом на то, как они будут выглядеть осенью и весной (это два «главных» сезона Романтизма) и в различное время дня.

Сады Романтизма не только Н. А. Львовым разделялись на утренние, полуденные и вечерние. Автор сочинения о садах в «Экономическом магазине» за 1787 г. К. Гиршфельд пишет по поводу «утренних садов»: «Поутру вся натура власно как просыпается, а посему и утренней сад да отверзается для воспринимания радостей обновившегося дня». Его надо устраивать так, чтобы он мог «распространиться по цветущей долине, подле которой сбоку находилась бы гора, или каменистая кручь, которая бы осияваема была алым сиянием восходящего солнца, или да простирается он вдоль по холмистому местоположению, где холмы и бугры имели б пология отлогости; но всегда да расширяет он всю свою окружность против лучей утреннего света, дабы все его великолепие могло освещаемо быть восходящим солнцем»<sup>121</sup>. «Светлость близлежащего озера составляет важное обстоятельство для сада сего характера, и разнообразные прекрасные зрелища утреннего света, рисующиеся на его плоскости и на берегах вокруг лежащих подает зрению такое упражнение, которым оно охотно занимается долго»<sup>122</sup>. Характерно, заметим попутно, что Екатерина II в «Капитанской дочке» Пушкина встречает Машу именно утром и в «утреннем саду» около Кагульского обелиска, и счастливый конец повести совершается в счастливой садовой обстановке. Пушкин не забыл и необходимого элемента утреннего сада — «сияющих, светлых вод». Вот некоторые детали встречи в «утреннем саду» в «Капитанской дочке»: «Утро было прекрасное, солнце освещало вершины лип, пожелтевших уже под свежим дыханием осени. Широкое озеро сияло неподвижно. Проснувшиеся лебеди важно выплывали из-под кустов, осеняющих берег. Мария Ивановна пошла около прекрасного луга...». Пушкин, как видим, отметил самые важные детали «утреннего сада» — сияющее в утренних лучах озеро и освещенный солнцем луг<sup>123</sup>.

<sup>121</sup> Экономический магазин. 1787. Ч. XXXI. С. 194, 195.

<sup>122</sup> Там же. С. 19.

<sup>123</sup> Отметим снова, что эпитет «сияющее» в отношении озера Царскосельского парка «постоянен» для Пушкина: «Близ вод, сиявших в тишине, Являться муза стала мне» («Евгений Онегин», глава восьмая, строфа 1).

Далее, описав местность, на которой следует разбивать «утренний сад», К. Гиршфельд пишет: «Утренний сад любит многие открытые площадки, лужайки и цветы, сии милые изображения младости, кои, будучи орошены утреннею росой, блистают в отменном великолепии и красоте. Открытость места и простор для зрения, кое привлекается толь многими светлыми предметами, сугубо приятна, она составляет вкупе особливую собственность сей сцены. Посадки утреннего сада да последуют сему замечанию. Насаждающей оной да избирает деревья нежные, тонкие, с разрезным легким листом, производящим умеренную тень, как например: *Populus tremula* — тополь с трясущимся листом, *Robina pseudoacacia* — виргинская робиния, *Amorpha fruticosa* — аморфа, *Acer negundo* — виргинский клен. Группы, составленные из сих деревьев, получают отменно приятный вид, буде только они малы и разбросаны кой-где будут, дабы нежные утренние лучи сквозь легкой лист их свободно проходить могли. А есть ли между ими находиться будут зеленые лужайки и полянки, наполненные цветами, а сии приятные места будут сверх того оживляемы извивающимися кой-где и громко журчащими ручейками и испещряемы тенями и светом, то кажется, что в сем случае приятность сей сцены достигает до своего совершенства»<sup>124</sup>.

«Утренний сад» (например, «Большие круги» в Павловске) не должен был ограничиваться «чувствами», им вызываемыми. Там непременно должны были быть и символы, и олицетворения утра. Вот как там же описывается «храм утра»: «Таковому храму утра можно бы построенному быть снаружи семиугольному (символ вечности. — Д. Л.), а внутри круглому и иметь один вход и три окна, прочие же четыре стороны могли б сделаны быть с падинами и в них поставлены по 2 столпа коринфического чина. Кровле можно быть круглой наподобие земного полушара и обработанной барельефом под видом полуглобуса; наверху же стоял бы младый Феб, освещающей зажженною факелою восточной бок полушара. Над дверьми можно бы изобразить в сиянии голову Аполлона, яко любителя утренних часов»<sup>125</sup>.

Но больше всего из всех частей суток соответствовали романтическим настроениям вечерние часы, а для Романтизма классицистического, как мы еще увидим в дальнейшем, — ночь.

<sup>124</sup> Экономический магазин. 1787. Ч. XXXI. С. 197—198 (цит. по: П. Столянский. Старый Петербург. Садоводство и цветоводство в Петербурге в XVIII веке. С. 10—11).

<sup>125</sup> Экономический магазин. 1787. Ч. XXXI. С. 199, 200.





Когда с холмов золотых стада бегут к реке  
 И рева гул гремит звучнее над водами;  
 И, сети склав, рыбак на челноке  
 Плывет у берега меж кустами...  
 («Вечер», 1806)

Вечерний пейзаж, подобный изображенному В. А. Жуковским в «Славянке» и в других его стихах, рисует и С. П. Шевырев в «Разговоре о возможности найти единый закон для изящного» (1827): «Они пришли к друзьям на обширную террасу, с высоты которой можно было видеть великолепное зрелище вечеряющей природы. Зеленая ровная долина увлекала стремительный взор в бесконечную отдаленность; кое-где мелькали круглые рощи и мирные селы, — на них только отдыхало утомленное зрение. Поток света облиты были вершины деревьев, и тени ночные игриво мешались с лучами заходящего света. У подошвы террасы ровным зеркалом лежала спокойная река, в струях своих отражавшая румяное небо. Она как будто нарочно прервала течение, чтобы спокойнее живописать прелесть засыпающей природы и в эту торжественную минуту не напоминать человеку ни о чем преходящем»<sup>126</sup>.

«Вечерний сад» (сад между Павловским дворцом и Славянкой) требовал особого устройства — открытых пространств, обращенных к западу. М. Муравьев в стихотворении «Ночь» (1776) писал:

Ах! чтоб вечерних зреть пришествие теней,  
 Что может лучше быть обширности полей?

\* \* \*

Английский романтический поэт П. Б. Шелли писал позднее о поэзии: «... она запечатлевает мимолетные видения, реющие в поднебесье, и, облекая их в слова или очертания, посылает в мир, как благую и радостную весть, тем, в чьей душе живут подобные же видения, но не находят оттуда выхода во вселенную. Поэзия не дает погибнуть минутам, когда на человека нисходит божество»<sup>127</sup>.

Природу Шелли воспринимает в ее единении с человеком: «В трепете весенних листьев, в синем воздухе мы находим тогда тайные созвучия своему сердцу. В безъязыком ветре есть красноречие, в шуме ручья и окаймляющих его тростников есть мелодия; и непостижимая

<sup>126</sup> Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 2. С. 508.

<sup>127</sup> П. Б. Шелли. Письма, статьи, фрагменты. С. 431—432.

связь их с чем-то внутри нас рождает в душе восторг, от которого захватывает дыхание; вызывает на глаза слезы непонятной нежности, такой же, какую будит патриотическая гордость или голос любимой, поющей для тебя одного»<sup>128</sup>.

Шелли пишет: «Человек — это инструмент, подверженный действию различных внешних и внутренних сил, подобно тому, как переменчивый ветер играет на эоловой арфе, извлекая из нее непрестанно меняющуюся мелодию»<sup>129</sup>.

\* \* \*

А. Ф. Мерзляков в «Замечаниях об эстетике» писал: «Говорят: изящные или прекрасные предметы суть правильные, или те, которые правильную фигуру имеют, расположены в симметрии или стройности и согласии всех частей с целым, точно так же, как хорошее здание с своими флигелями. Но иной любит смотреть на развалины дикие и ужасные еще с большим удовольствием; один любит готическую архитектуру, другой — простую греческую. Раковины, камни, цветы и другие бесчисленные творения в природе неправильны, но они нравятся. Одни кричат: прекрасно однообразие в предметах! Но природа еще прекраснее в своем разнообразии. Лафонтен сказал, что скука есть дочь однообразия; разнообразие предметов и в природе и в сочинениях питает, увлекает и удерживает наше внимание. Одни любят яркие цветы, другие слабые; один веселится жизнью и собою, взирая на цветущее молодое дерево; другой забывается в сладостных и томных чувствованиях, сидя при дереве, опаленном молнией; один любит всюду движение и жизнь, а есть такие герои спокойствия, которые завидуют счастливому состоянию печки, потому что она вечно на одном месте»<sup>130</sup>.

Разнообразие пейзажных парков основывалось отчасти на взаимодействии упорядочивающей деятельности человека и противоположной ей «деятельности» природы — сознательного и стихийного. Столкновение этих двух начал создавало особенное разнообразие форм<sup>131</sup>.

А. Поп отмечал в своем письме к Марте Блаунт, что сад лорда Дигби в Гербурне соединяет природный беспорядок с правильной планировкой, и хвалил его за получающееся разнообразие.

<sup>128</sup> Там же. С. 348.

<sup>129</sup> Там же. С. 411.

<sup>130</sup> Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 1. С. 162.

<sup>131</sup> Литературу о развитии пейзажных парков см. выше, с. 200, примеч. 9.

Разнообразие (*variety*) всегда было принципом садоводства, но в каждом великом стиле оно было своеобразно, а в эпоху Предромантизма и Романтизма сочеталось с принципом «индивидуальности» сада, необходимости его эмоционального своеобразия.

Открытие разных видов на один и тот же объект также служит принципу «разнообразия», но разрабатывается этот принцип прямо противоположно тому, как он понимался раньше, где под разнообразием разумелось не обилие восприятий объекта, а разнообразие и многочисленность самих объектов.

Поэты, характеризовавшие пейзажи до В. А. Жуковского, делали это как бы издалека, описывали пейзаж сам по себе, с определенной, одной точки зрения. Жуковский же открывает разносторонние виды на один и тот же объект. Первые поэты рисовали план, вторые, романтики, занимались пейзажной живописью, следовали завету тех садоводов, которые требовали в первую очередь, чтобы в саду были определенные видовые точки для зарисовок художниками, чтобы сад не только планировался чертежами, но и проектировался живописцами, которые должны были изображать те виды, которые в саду должны будут появиться.

Романтические сады в той или иной мере разрушают многовековую садовую символику, аллегоричку, садовые энигмы. Главное в романтических садах — создание подобия, подобия неухоженной, «естественной» природы, подобия пейзажам Н. Пуссена или К. Лоррена, подобия реальным руинам, изображения руин, окраска дерева под камень, установка тех или иных обманых картин, перспектив, любовь к водным поверхностям, к зеркальным отражениям находящихся над ними натуральных сцен (отражение в зеркале вод ценится даже больше, чем само отражаемое), установка даже реальных зеркал — устройство, например, в садовых постройках зеркальных дверей, в которых приближающийся к ним принимал свое отражение за реального встречного человека.

А. Болотов рассказывает об одной из своих садовых выдумок: о гроте, в котором были вверху сделаны косо поставленные зеркала, в которые были видны окрестности, и стеклянные двери и стены, как бы раздвигавшие помещение грота<sup>132</sup>.

М. Н. Муравьев подчеркивает свободу вымысла на основе действительности. В «Опыте о стихотворстве» (1775) он пишет:

<sup>132</sup> Жизнь и приключения Андрея Болотова... Т. 3. С. 1190—1191. См. также выше о гроте, устроенном А. Попом в его саду в Твикенхеме.

Бегите ложного искусства и ума:  
 Природа красоты исполнена сама,  
 Вкус должен избирать, но все отверсто дару:  
 Он может по всему парить подобно шару...  
 Любимец чистых муз все вымыслить свободен.

Заявление это можно понимать двойственно: и как призыв следовать природе, и как призыв к свободе фантазии. Эта двойственность характерна для Романтизма, и она отчетливо отражена в романтических парках.

В связи со всем сказанным понятно, почему «садоделатели» эпохи романтизма не чуждались легких, легко разрушавшихся материалов, в частности дранки, из которой делались ограды, постройки, декорации. Автор книги «Павловск. Очерк истории и описание» пишет: «Изобилие плетеных (из дранок. — Д. Л.) построек в саду в Павловске, встречающихся весьма часто, свидетельствует, что подобного рода садовые сооружения были в большой моде в конце XVIII столетия»<sup>133</sup>.

Появление в загородных дворцовых постройках этой же поры бумажных обоев (по преимуществу в детских или спальнях комнатах) вместо обоев из шелковых или льняных тканей свидетельствует о том же особом эстетическом отношении к «непрочным» материалам. Бумага считалась в отличие от кожи, пергамента, тканей материалом недолговечным, «бренным».

\* \* \*

Конечно, в саду есть элемент игры. Этот игровой момент сочетается с нравоучительным<sup>134</sup>. Сад обучает, это лицей, но не настоящий, а как бы подражательный. Сад всегда чему-то подражает: Вселенной в садах Средневековья и Ренессанса (устройство сада, как мы помним, было миром в миниатюре), раю (монастырские сады и сады отчасти последующего времени), Аркадии, счастливой и идеальной сельской местности (разумеется, в пределах сада без крепостного права или со слугами, которые, как в японском театре, в игру не вступали. Высокопоставленные хозяева как бы сами хозяйничали, огородничали, ухажи-

<sup>133</sup> Павловск. Очерк истории и описание. 1777—1877. С. 41.

<sup>134</sup> В садах Романтизма было продолжение традиций античной Академии с тем только различием, что обучение распространялось главным образом на детей. Этим объясняется обилие в садах Павловска и Царского, а также Петергофа различных педагогических, нравоучительных сооружений для детей царской семьи и знати.

вали за скотом, вели сельскую жизнь в течение нескольких часов, пока длилось представление).

И характерно, что сад в период Романтизма и Сентиментализма мог изображать сельскую жизнь настолько точно, что вызывал у своих хозяев даже самозабвенный отказ от сада, спланированного садоводом. Характерно, что Карамзин, сам усердный посетитель Павловского парка и житель Китайской деревни в Царском Селе, так противопоставляет простое село и сельскую жизнь искусным садам своего времени в повести «Деревня»: «Благословляю вас, мирные сельские тени, густые кудрявые рощи, душистые луга и поля, златыми класами покрытые! Благословляю тебя, тихая речка, и вас, журчащие ручейки, в нее текущие! Я пришел к вам искать отдохновения. Давно уже душа моя не наслаждалась таким совершенным уединением, такую совершенную свободу. Я один — один с своими мыслями — один с натурою...

Вижу сад, аллеи, цветники — иду мимо их — осиновая роща для меня привлекательнее. В деревне всякое искусство противно. Луга, леса, река, буерак, холм лучше французских и английских садов. Все сии маленькие дорожки, песком усыпанные, обсаженные березками и липками, производят во мне какое-то противное чувство. Где видны труд и работа, там нет для меня удовольствия. Дерево пересаженное, обрезанное подобно невольнику с золотою цепью. Мне кажется, что оно не так зеленеет, не так и шумит в веяние ветра, как лесное. Я сравниваю его с таким человеком, который смеется без радости, плачет без печали, ласкает без любви. Натура лучше нашего знает, где расти дубу, вязу, липе; человек мудрит и портит.

Нет, нет! я никогда не буду украшать природы. Деревня моя должна быть деревнею — пустынею. Дикость для меня священна, она возвеличивает дух мой. Рощи мои будут целы — пусть зарастают они высокою травою! Пастушка пойдет искать заблудившейся овцы своей и проложит мне тропинку...»<sup>135</sup>.

И все-таки Карамзин мечтает об искусственной деревне, а не о всякой. Он пишет: «Натура лучше нашего знает, где расти дубу, вязу, липе; человек мудрит и портит», однако, когда он изображает деревню, он в мыслях своих садится «под тенью вяза», «растущего против самых окон моих», чтобы читать «ла Фонтена». Вяз под окнами явно не вырастет сам собой, как сами собой не появятся «поля разноцветные», о которых он пишет так: «Здесь серебрится растение Азии; там жел-

<sup>135</sup> «Деревня» Н. М. Карамзина впервые напечатана в «Московском журнале» (1792. Ч. VII). Цит. по: Русская литература XVIII века / Сост. Г. П. Макогоненко. Л., 1970. С. 686.

теет колосистая рожь; тут зеленеет ячмень с острыми иглами своими. Живописец! кисть твоя никогда не изобразит всех оттенков сей прекрасной картины!»<sup>136</sup>.

Нетрудно догадаться, что Карамзин изображает не настоящую деревню, а искусственную, в которой чудесным образом оказывается все то, что ему в данный момент нужно: «Речка журчит и манит меня к берегам своим — подхожу — ее струи прельщают, влекут меня — не могу противиться сему влечению и бросаюсь в текущий кристалл. Две нивы сплетают надо мной беседку... услужливый садовник приносит мне корзину с благовонною малиною... Жар проходит — иду на луг ботанизировать...»<sup>137</sup> и т. д.

Соединение различных романтических тенденций, в частности, стремление наполнить парк «естественными» звуками, может объяснить любовь романтических «саододелателей» к эоловым арфам. Эолова арфа, т. е. струнный инструмент, дающий звук при ветре, напоминала гуляющему о погоде, времени года, возбуждала меланхолическое настроение. Характерно, что в Розовом павильоне в Павловске в полукруглых окнах под куполом были помещены четыре эоловых арфы<sup>138</sup>. Печальные звуки этих арф порождали особую атмосферу дружеских собраний в Розовом павильоне.

\* \* \*

В отличие от садов других стилей сад романтический — вечно становящаяся категория. Сад воспринимается в развертывании, когда человек гуляет, проникает в него, входит в его идеи и настроения. Он развертывается во времени — в сменах дня и года, в сменах погоды, в появлении в нем новых и новых памятных мест. Он сам по себе движется благодаря наличию не только неподвижных, но меняющихся в окраске прудов и озер, но и реки, ручьев, водопадов. Тонкие ветви нестриженных кустов и деревьев колеблются на ветру. Сад густо населен птицами, в нем гуляет скот, ездят верхом и в упряжке. Фантазия и иллюзия сопутствуют этой кинематике романтического сада<sup>139</sup>.

<sup>136</sup> Там же.

<sup>137</sup> Там же.

<sup>138</sup> См.: Павловск. Очерк истории и описание. 1777—1877. С. 156.

<sup>139</sup> «На полях книги Гиршфельда он (Н. А. Львов. — Д. Л.) перечисляет элементы движения: водопад, каскад, ветер, мельница, стадо в полях, передвигающаяся лодка на речке, крестьяне, косари, дым» (см.: А. Глушов. Н. А. Львов. С. 152).

В противоположность романтическому саду в Классицизме сад — ставшая категория. Он неподвижен, рассчитан на то, чтобы вечно оставаться одинаковым, замкнутым, законченным. Перемены сезона или времени дня — непредусмотренная неприятность для садовода.

В Барокко сад — вечная борьба, преодоление природы, подчинение ее архитектурным формам, как и в Классицизме, но с меньшей долей свободы. Это сад «ученый» и сад для «ученья», сад, вещающий мысли — не настроения.

### Старые деревья в садах Романтизма

Подобно тому как в различных литературных направлениях типичный возраст героя постоянно меняется (в Романтизме герой — молодой человек, в Реализме герой скорее среднего, чем молодого возраста, в литературе символистского круга возраст героя вообще не имеет особого значения, что тоже очень важно), так и в различных стилях садово-паркового искусства деревья считаются наиболее красивыми в разных своих возрастных границах. Истинными героями романтических парков являются деревья старые и по преимуществу одинокие. Дуплистость, отмершие ветви скорее украшают дерево, чем портят его декоративные качества. Старое дерево несет в себе больше индивидуальных черт, чем молодое.

Вильям Шенстон в уже цитированных нами «Различных мыслях о садоводстве» писал о старом дереве: «... широкий ветвистый старый дуб — может быть, самый почтенный из всех неодушевленных объектов сада»<sup>140</sup>.

Теоретик и практик пейзажного садоводства поэт Александр Поп говорил Джозефу Спенсу, имея в виду старое дерево, что дерево — «более благородный объект, чем сам принц в своем коронационном одеянии»<sup>141</sup>.

Уже Стефан Свитцер в своей известной «Iconographia Rustica» стал защищать старые деревья. Он был в ужасе от массового повала многих «благородных дубов» или иногда целых рядов и этих и других тенистых деревьев, которые на самом деле посрамляют «регулярные», т. е. стриженные, деревья. Эти повалы делаются одним движением ка-

<sup>140</sup> Цит. по: Miles Hadfield. Gardening in Britain. P. 203.

<sup>141</sup> См.: Morris R. Brownell. Alexander Pope and the Arts of Georgian England. P. 136.



рандаша на схемах «бумажных строителей»<sup>142</sup> — строителей садов, которые работают совершенно отвлеченно — не как живописцы, а как чертежники.

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.

В романтических садах приобрело особую значимость и уединенно растущее дерево — преимущественно дуб.

Если в эпоху Барокко деревья группировались в боскеты, то теперь при всей значимости и того и другого (садовое искусство обогащается, ничего, в сущности, не отменяя и не уничтожая) особое значение приобретает единственное и уединенное дерево. Его уединение, иногда на вершине «парнаса» (здесь оно было даже обязательно) — 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.

В эпоху Барокко уединение было уделом посетителя парка, теперь оно стало обязательным и для гуляющего и для самого растения, дуба по преимуществу.

Делиль в своей поэме «Сады» особо отмечает красоту одиноких и старых деревьев, растущих «уединенно» на поляне вдали от других деревьев, — особенно «уединенных дубов»:

Дай древу каждому особый возраст, вид,  
И расстояние меж них назначь различно.  
Всегда за красоту, за стройный рост отличной,  
Для одиночества деревья выбирай,  
А безобразные в густой толпе скрывай.  
Когда же дуб чело почтенное подъемлет,  
Иль явор на холме, маститый старец, дремлет,  
Из уважения ко прадедам своим  
Все племя одадь став, уступит место им.<sup>143</sup>  
Так одинокие древа в полях прекрасны.

(с. 43)

<sup>142</sup> См.: *Edward Malins. English Landscaping and Literature, 1660—1840. P. 27.*

<sup>143</sup> Ср. у Пушкина: «Здравствуй, племя младое, незнакомое» и т. д. Пушкин был хорошо знаком с литературой о садах. Весьма возможно, что и эти стихи из перевода Делиля Воейкова были ему известны.

Об «уединенном дубе» Гиршфельд делает такое замечание: «А ежели случится где-нибудь на площадке высокой дуб или престарелой бук: то от тени его извлекается польза, и делается под густым сплетением его ветвей лавочка, или сиделка. Не надлежит тут быть ни аллей, ни иного какого регулярного насаждения деревьев, а разметаны они должны быть в разных местах вольными группами, и оные в иных местах больше, в других меньше, инде ближе, а инде далее друг от друга отдалены»<sup>144</sup>.

Делиль не против вырубок, особенно если роща полностью заслоняет вид, но при этом он пишет:

Тебе пожертвовать древами вкусу должно;  
Согласен я на то; однако осторожно  
И с бережливостью руби неспешно их;  
И помни, что уже прохладных теней сих  
Не можешь ты купить на все свое именье:  
Древа суть трудное времен произведенье.  
Неблагодарный их владетель иногда  
Секире передает без нужды, без стыда.  
Повержены древа на матернее лоно,  
Умерщвлены!.. Уж кров покинули зеленой  
И скромная любовь и сладкие мечты.  
Не прикасайся к их главам священным ты.  
О святотатец! в их сенистые беседки  
Дышать прохладою твои ходили предки;  
Здесь игры сельские, и пляски, и свирель,  
И время самое щадило их досель.

(с. 51)

Делиль возмущен проектом вырубки и перепланировки садов Лено-тра в Версале (с. 52—54).

Разрастающиеся деревья в пейзажном саду сравнивались со вновь знакомящимися, которые, разрастаясь, протягивают друг другу руки-ветви и становятся ближе и ближе ежечасно<sup>145</sup>.

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.

<sup>144</sup> Примечания г. Гиршфельда о садах сельских или деревенских. (Взяты из его сочинения о садах) // Экономический магазин. 1787. Ч. XXXII. С. 27.

<sup>145</sup> *Moris R. Brownell. Alexander Pope and the Arts of Georgian England. P. 136.*

«Дуб уединенный» немыслим в садах Барокко, хотя отдельные «зеленые кабинеты» и имели иногда в центре одно дерево (стриженое либо свободно растущее) с приставленным к нему сидалищем.

Культ старых деревьев был распространен в России и до сих пор жив в Англии. Интерес к старым деревьям возник с самого появления в Англии пейзажных парков. Знаменитый создатель пейзажного стиля в садоводстве Вильям Кент стремился создать в своих пейзажах то, что называется «eye catchers» («объекты, привлекающие внимание»). Это могли быть какая-либо руина, храм, скульптура. При этом Кент шел настолько далеко в этом отношении, что «сажал» даже мертвые деревья, учитывая их декоративный эффект (например, в Садах Кенсингтона) и «ощущение подлинности»<sup>146</sup>, а отчасти подражая пейзажам Сальватора Роза.

«Дряхлый пук дерев» ценил Пушкин. Характерно, что и Н. В. Гоголь ценил красоту мертвых деревьев. В статье «Несколько слов о Пушкине» он писал: «Меня много занимал писанный мною пейзаж, на первом плане которого раскидывалось сухое дерево»<sup>147</sup>.

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 (у «Руинного каскада», созданного Бренной).

## Цветы в садах Романтизма

Несмотря на то что первые создатели и теоретики пейзажных парков Кент, Браун и Бриджмен как бы «забыли» о цветах и о них не упоминают, а первое русское переводное руководство по «пейзажной эстетике» «Опыт о расположении садов» (1778) говорит, что цветам не следует уделять в садах много внимания<sup>148</sup>, в пейзажных парках не

<sup>146</sup> Julia S. Berrall. *The Garden*. New York, 1979. P. 265.

<sup>147</sup> Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч. [М.; Л.] Т. 8. 1952. С. 53. К сожалению, упоминаемая Н. В. Гоголем его картина не сохранилась. Сохранилось свидетельство, что эта картина была писана клеевыми красками и изображала беседку посреди высоких деревьев, между которыми было и одно с засохшими ветвями (П. А. Кулиш. *Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя*. СПб., 1856. Т. 1. С. 22).

<sup>148</sup> «Кустарники и цветники должны иметь пределы: когда они слишком распространены, они тогда значат торжество роскошности над красою. Нам противна видимая утрата земли, и оные произрастания сами собою столь мелочны, что они не заслуживают просторного места (я говорю не в рассуждении красоты расположения, а не касаюсь до тщеславной охоты

меньше, чем в садах Барокко и Классицизма, стало постепенно уделяться внимание душистым цветам и травам. Вот что пишет К. Гиршфельд, автор работы о пейзажных парках, переведенной А. Т. Болотовым и напечатанной в выдержках в «Экономическом магазине»: «Там, где человек отдыхает, где он предаётся мыслям и воображениям; где он охотнее ощущает, нежели рассматривает, там надлежало быть душистым цветным произрастаниям испускать из недр своих сладкие, пряные, приятные испарения, услаждать ощущение его роскошью природы, удовлетворяя его чувство обоняния. Вокруг сиделок (скамеек. — Д. Л.), назначенных для отдохновения, и скален, вокруг кабинетов штудировальных или назначенных для упражнения в чтении и науках, вокруг столовых беседок и вокруг ванн да распространяются благоухания мартовских фиолей, ландыша, матрональ-фиолей, нахтфиолей, желтофиолей, левкоев, монардов, белых нарциссов, белых лилей, гиацинтов, гвоздик, миниотов, или египетской резеды, туберозов, женкилей и прочих тому подобных»<sup>149</sup>.

Вот как характеризует романтическую рассадку цветов тот же Гиршфельд: «...дедовский манер цветочные грядки делать узорами, изрезывать их в бесчисленные мелкие части, выводить ими всякие фигуры, косицы, травы, а иногда самых зверей, птиц и другие странные подобию, можно почесть такою детскою игрушкою, которая всего меньше подражания заслуживает... Последуем лучше по стопам природы. Ежели хорошие и избранные роды цветов вместо сажания их на узорчатых и циркулем очерченных грядках разбросать кой-где нерадиво по площадке, покрытой низкою травой, и перемешать хорошими полевыми цветами, то таковая пестрота многообразием и контрастом своим должна неотменно произвести весьма приятное действие». Одна из задач посадки цветов состоит в том, что они «пышными своими видами велелепствуют и чудесным многообразием колеров производят тысячи переменных предметов»<sup>150</sup>.

До сих пор в Англии и Шотландии применяется следующий способ сажать на газонах партера луковичные цветы (главным образом любимые в Великобритании и особенно у валийцев «даффоделлз» — бледно-

---

оние собирать). Места, которые ничего в себе примечания достойного не имеют, обыкновенно с таким излишеством украшены; однако какое бы тому покровительство обычай ни давал, пестрота мало заменяет натуральные недостатки» (Опыт о расположении садов. С. 29—30).

<sup>149</sup> Общие примечания о цветах. (Взяты из сочинений г. Гиршфельда). С. 294.

<sup>150</sup> Там же. С. 290, 291, 293.

желтые нарциссы). Луковицы сильным движением выбрасываются из мешка или ведра на газон и там, где они оказались, — на тех местах их и закапывают в землю. В результате однородные цветы растут вместе, подобно любимым в английских парках группам деревьев, и одновременно небрежно; в разных местах газона цветы составляют как бы сгущения, аналоги боскетам. При этом газон тщательно стрижется, и трава не заглушает собой цветов.

Приведенные сведения, однако, не означают, что романтическое садоводство не придавало особого значения упорядоченной посадке цветов. В том же «Экономическом магазине» А. Т. Болотова, из которого мы приводили выше выдержки, даются советы, как сажать цветы по их окраске: светлые впереди, темные позади, как фон для первых, и как использовать рельеф местности<sup>151</sup>.

Не отступал Романтизм и еще от одного правила, утвердившегося во всех стилях: в наибольшем числе сажать цветы в ближайшем расстоянии от центрального дома. Цветы, как правило, не закрывали обзора из окон, их запах проникал в комнаты, и короткие утренние прогулки перед утренним кофе, бывшие в обычае уже в XVIII в., совершались в окружении цветов. Во время этих же утренних прогулок посещались обычно оранжереи, чтобы полюбоваться распустившимися за ночь редкими цветами.

Одно отличие было, однако, характерно для романтического цветоводства: выбор цветов в этот период все больше и больше зависел не от обязательностей стиля (как, например, посадка тюльпанов в голландских садах Барокко), а от индивидуального вкуса создателей или хозяев садов.

Поскольку в русских помещичьих садах сохранялась практика иметь вблизи дома небольшие формальные сады, цветы поэтому сажались в русских садах преимущественно на клумбах, обязательных для этих «собственных садов», но не обязательных для пейзажных.

Сады украшались и в период Романтизма не только цветами, но и цветными материалами: разного цвета песками (об этом пишет в своих записках и А. Болотов), раковинами, мелко битым красным кирпичом, специальными слитками стекол белой, зеленой, желтой «воды» и пр. Однако материалы эти засыпались не вместо земли в деревянные рамы, употреблявшиеся еще в московских садах XVII в., а между грядок с цветами или низким стриженным кустарником, служившим рамой. Кроме того, цветные (естественные по преимуществу) материалы слу-

<sup>151</sup> Там же. С. 294—295.

жили для засыпки дорожек. Материалы, которыми обогащались цветочные гаммы пейзажных парков, были очень разнообразны. Английские садоводы Лондон и Уайз пользовались следующими: «богатый коричневый цвет гравия, светлое мерцание шпата, блестящий черный цвет угля, ярко красный цвет кирпичной пыли»<sup>152</sup>. Андрей Болотов всему этому предпочитал цветные пески. Однако приемов современного «голого» употребления цветных материалов (например, каменного угля и боя фарфоровой посуды — осколков чашек, иногда с ручками, крышек, осколков фарфоровых чайников, иногда с носиками, и пр., как это было сделано в 1970-е годы около Большого каскада в Петергофе или в Голландском саду в г. Пушкине) никогда не существовало.

Следует особо подчеркнуть неуменившийся интерес к редким и экзотическим цветам. Павловск не представлял в этом исключение: «Знаменитые Паллас и Лаксман (ученые природоведы. — Д. Л.) снабдили сады Павловского многими хорошими растениями; между прочим — рододендрами, бывшими тогда редкостью»<sup>153</sup>. 20-го марта 1782 г. прибыл в Павловское целый обоз с фруктовыми деревьями от гр. П. А. Румянцева (до 200 штук); доставлялись деревья и из Любека, через Виллебранда. Кроме того, вкладчиками для теплиц, оранжерей и садов Павловского были: князь Голицын, 200 руб.; Плещеев и адмирал Сухотин<sup>154</sup>, доставившие семена разных растений; от последнего получены были желуди, лавровые и кипарисовые семена. Оранжерея была до того переполнена цветами, что в постройке новой явилась безотлагательная надобность. Одним словом, сад, по чистоте содержания, богатству растительности и обилию цветов, уже в 1782 г. был довольно замечателен. Ананасные и персиковые теплицы доставляли фрукты великим князьям Александру и Константину; немало удовольствия доставлял им Кюхельбекер (управляющий Павловским. — Д. Л.), поднося их величествам, посещавшим Павловское, вишневые, апельсиновые деревья или цветущие кусты розанов и др.»<sup>155</sup>.

<sup>152</sup> Miles Hadfield. Gardening in Britain. London, 1960. P. 156.

<sup>153</sup> Отношение посетителей парков XVIII и начала XIX в. к некоторым растениям и цветам как к редкостям (теперь редкостями не являющимися) делает невозможным полное восстановление исторических парков: иным стало значение многих растений.

<sup>154</sup> Адмиралы флотов различных стран (Англии и России) доставляли государственным лицам редкие растения из своих походов; как в свое время крестоносцы, доставившие в Западную Европу розы и другие цветы.

<sup>155</sup> Павловск. Очерк истории и описание. 1777—1877. С. 32—33.

## Архитектура дома и «архитектура сада» в Романтизме

Выше нам уже приходилось говорить о том, что для садов Романтизма, особенно раннего, не отошедшего еще от садов Рококо, было характерно смешение разных стилей (преимущественно экзотических) в садовых постройках. Садовые строения (павильоны, бани, беседки, концертные залы, мемориальные памятники разных типов и пр.) — это часть самого сада. Поэтому объяснение их разностильности лежит в особенностях самого сада — в попытках увеличивать в нем его мемориальность и служить садовому разнообразию. В этом отношении садовые постройки близко стоят к таким затеям, как гроты, эрмитажи, лабиринты, «парнасы», фонтаны, мосты, даже пруды и спортивные сооружения типа булингринов и пр.

Совсем иное — архитектура главного дома, которому подчинен сад, архитектура дворца. Тут требуются какие-то иные объяснения, вскрытие связей другого типа. Дом или дворец владельца не подчинен саду, а подчиняет его себе — где бы он ни стоял: в центре, по оси симметрии или сбоку от нее (как в садах Ренессанса и голландского Барокко).

Между дворцом и садом должна существовать какая-то идеологическая и стилистическая связь. Но вот что всегда поражает в романтических садах: пейзажность сада и парка, их иррегулярность часто не совпадают со строгой архитектурой дворца или дома хозяина. Этот контраст особенно заметен в русских усадьбах конца XVIII — начала XIX в. Усадебный дом воздвигается в стиле строгого Классицизма или менее строгого Ампира (в Англии — палладианства<sup>156</sup>), а сад подражает природе, свободен, не терпит прямых линий, четкой, выдержанной до мелочей симметрии.

В своем анализе начала пейзажных парков Николас Певзнер подчеркивает, что в нем больше всего воплощались идеи свободы, идеи английского либерализма, партии вигов.

Но вот что может показаться в высшей степени странным и на что Николас Певзнер не обратил внимания: одни и те же политические и мировоззренческие идеи породили совершенно противоположные системы: в архитектуре это прямые линии, симметрия, простота и лаконичность палладианского Классицизма, в садово-парковом искусстве — только кривые и свободные линии, отсутствие симметрии, сложность

<sup>156</sup> Палладио (Palladio, 1518—1580). О влиянии Палладио в России см.: М. А. Ильин. О палладианстве в творчестве Д. Кваренги и Н. Львова // Русское искусство XVIII века. М., 1973.

свободно растущей растительности. Однако эта противоположность графичности и живописности, прямых линий и кривых как нельзя более подошла друг к другу. Пейзажный парк и в России слился со стилем так называемого екатерининского Классицизма, как до того регулярные сады примыкали к кривым линиям архитектуры Рококо.

Порождаемые одним мировоззрением различные системы в искусствах оказывались контрастно совместимыми на уровне «чистой идеологии» (если только «чистая идеология» вообще возможна).

Исключая из садово-паркового искусства сложный идеологический фундамент, мы никогда не были бы в состоянии понять, каким образом иррегулярные пейзажные парки в середине XVIII в. могли сочетаться с повышенно регулярной палладианской архитектурой в Англии и родственной ей в последней четверти XVIII в. архитектурой русского Классицизма. Больше того, представлялось бы совершенно закономерным появление в парке одного и того же характера то дворца в стиле Классицизма или Ампира, то дворца, воздвигнутого в стиле поздней английской Готики. Готика и Классицизм как будто бы исключают друг друга, противостоят друг другу, но в более высоком синтезе, который представлял собой пейзажный парк второй половины XVIII и первой — XIX в., они были идеологически примирены, и появление их в парке одного пейзажного стиля было вполне закономерным.

В XVIII в. палладианские классические постройки в Англии сочетались с пейзажными парками, и в этом сказывался не только принцип контрастности сада к архитектуре, но и единство философии эпохи: палладианство так же считалось следованием природе (так понималась и Античность в целом, которой подражал палладианский стиль), как и пейзажность в парке.

Иррегулярность в садах приписывалась и Античности — в частности Горацию в его «Sabine villa»<sup>157</sup>.

Архитекторы, работавшие в стиле «Palladian Revival» («возрожденный палладианский стиль»), рассматривали воздвигаемые ими здания в ландшафтном окружении.

Вильям Кент, Ричард Бойль — третий лорд Берлингтон (Burlington, 1695—1753) — в архитектуре<sup>158</sup> и друг последнего А. Поп — в садовой практике — были энергичны в проповеди новых идей — палладианства и пейзажности. А главное, А. Поп в отличие от Аддисона был

<sup>157</sup> См.: Morris R. Brownell. Alexander Pope and the Arts of Georgian England. P. 123.

<sup>158</sup> Вильям Кент и лорд Берлингтон, встретившись во время путешествия в Италию, заключили дружество и распространяли палладианский стиль в архитектуре и ландшафтный стиль в садоводстве под влиянием своих итальянских впечатлений в первую очередь.



практиком идей пейзажного садоводства, а не только их теоретиком и вдохновителем, как последний.

С другой стороны, эстетика Романтизма требовала внешне контрастных сочетаний в самых различных областях. «Формальный контраст» при идеологическом единстве был характерен для садово-паркового Романтизма.

Еще Генри Воттон (Henry Wotton) в «Основах архитектуры» («Elements of Architecture», 1624) утверждал, что архитектура должна быть контрастной к саду, и писал: «Подобно тому, как здания должны быть регулярны, так сады должны быть иррегулярны или по крайней мере следовать самой необузданной регулярности»<sup>159</sup>.

Принцип «разнообразия» (variety), столь характерный для всего садово-паркового искусства всех эпох (поскольку в любом стиле садово-паркового искусства было стремление создать свой «микромир», отразить в саду всю Вселенную, ее понимание), сказывался в романтических парках в стремлении соединить в них различные эпохи — и прежде всего Античность и Средние века. Поэтому соединение зданий, напоминающих внутри античные, с экстерьерами, претендующими быть остатками Средневековья (руины, крепости не только с элементами готики, но и романского стиля), было в Романтизме очень распространенным и в Англии представлено в большом числе памятников<sup>160</sup>.

Английская «перпендикулярная Готика» главного садового дома отлично сочеталась с палладианскими интерьерами.

Сравнительно поздний Романтизм требовал в загородных дворцах делать каждое помещение в своем экзотическом стиле. Этот принцип архитектуры прекрасно сочетался с принципом «садового разнообразия», особенно действенного в садах Романтизма.

Отметим при этом, что разнообразие архитектурных стилей было связано и с «садовым бытом», о котором мы писали выше. Так, садовые бани делались часто в турецком стиле, дачи ставились в стиле швейцарских шале и китайских домиков и пр. Озера «насеялись» «боевыми кораблями», и на них производились морские учения, военные игры и смотры<sup>161</sup>.

<sup>159</sup> Книга Генри Воттона факсимильно переиздана Frederick'om Hard'om (Charlottes ville. Virginia, 1968). Цитируемое место: р. 109.

<sup>160</sup> Сочетания дома и сада в «обыденных» домах различных эпох я не касаюсь. О них см., например, в кн.: Ronald Gray, Ernest Frankl. Oxford Gardens. Cambridge, 1987.

<sup>161</sup> См. о маневрах в гатчинских водах: Д.м. Кобеко. Цесаревич Павел Петрович. СПб., 1887. С. 400.

## Регулярность в составе романтических парков (переход к русским помещичьим садам)

Основное качество сада — устройство в нем на наименьшей площади наибольшего разнообразия — оставалось и при господстве в садовом искусстве романтического стиля. Благодаря этому стремлению к разнообразию и на пространстве романтических садов оставались участки с регулярной планировкой — главным образом вблизи дома хозяина.

Уже теоретик пейзажных парков Стефан Свитцер в своей знаменитой и весьма действенной в садоводстве книге «Iconographia Rustica» разрешал вблизи дома разбивать или оставлять регулярный сад. И не только «разрешал»: планы Свитцера предусматривают вблизи дома более или менее формальную часть, тогда как вдали сад разбивался ландшафтный.

Теоретик ландшафтных парков К. Гиршфельд, имевший большой авторитет для русских садоводов, допускал существование широких и прямых дорожек, если они вели к какому-нибудь важному объекту, к дому хозяина, к какой-либо важной садовой достопримечательности<sup>162</sup>. Встретившись с лесом, Свитцер рекомендовал при включении его в сад большое внимание обращать на то, чтобы прокладывать в лесу дорожки (иногда правильные в плане — например, скрещивающиеся в виде звезды с площадкой на месте скрещения), хотя и не придавать леску правильные формы по его периметру, ибо свобода природы дает больше воображению, чем самая изысканная стрижка.

Так называемые регулярные, или «геометрические», сады и пейзажные (или по-английски «picturesque» — живописные) парки не следует в такой мере противопоставлять друг другу, как это иногда делается в нашей искусствоведческой литературе.

Прежде всего отметим, что в английском садово-парковом искусстве всегда различались сад, парк и лес. Сад с его регулярностью существовал не только в XVII в., но и в течение всего XVIII и XIX вв. Сад примыкал к главному зданию, где жил владелец (к замку, к дворцу или просто к загородному дому), и он служил естественным переходом от архитектуры к природе. Пейзажные элементы в парке начали появляться уже в XVII в., и парк обычно располагался на некотором отдалении от дворца. Главное внимание этой части дворцовых владений стало уделяться начиная с 70-х годов XVIII в. Что касается леса или окружающей живописный парк дикой природы, то здесь произво-

<sup>162</sup> C. C. L. Hirschfeld. Theorie der Gartenkunst. II. S. 133.

дились во все времена только частичные улучшения, рассчитанные на общий вид по преимуществу из окон владельца имения.

Как в Англии, так и в России считалось возможным соединять регулярные сады с натуральными. Приведу выдержку из проекта сада Безбородки в Москве наиболее последовательного представителя Преромантизма — Н. А. Львова: «Но как пространство места (предназначенного в Москве для сада Безбородки. — *Д. Л.*) позволяет некоторые части онаго отделать во вкусе натуральном: то можно ввести по сторонам и некоторые сельския красоты, соединя оные непосредственно с городским великолепием, смягчить живыми их приятностями и круглою чертою холодный прямоугольник архитектуры. Вот задача, которую себе предположил садовый архитектор! а для исполнения оной на деле возможным ему (самому автору этих строк — Н. А. Львову. — *Д. Л.*) показалось согласить учение двух противоположных художников Кента и Ленотра, оживить холодную единообразность сего последнего, поработившего в угодность великолепия натуру под иго прямой линии, живыми и разнообразными красотами аглицких садов преобразователя и поместить в одну картину сад пышности и сад утех»<sup>163</sup>.

Если вспомнить, что по традиции, идущей от итальянских садов, регулярные сады в английском и голландском стилях были также насыщены элементами садовой архитектуры, скульптурой, памятниками и прочим, то можно считать, что мемориально-эмблематический характер садов был общей и притом преобладающей чертой садово-паркового искусства от XV и вплоть до XIX в.

Устройство новых пейзажных парков не влекло обычно за собой разрушения регулярных, ренессансных и барочных. Пейзажные парки были второй зоной окружения дворца или виллы, за которой по внешнему окружению шла очень часто третья — несколько приведенный в порядок лес или сельская местность с хозяйственными постройками. Эти три зоны окружения существовали в пору усиленного строительства регулярных садов и в пору усиленного устройства пейзажных парков.

В эпоху Романтизма и господства пейзажных принципов в садоводстве Гатчинский парк устраивается с регулярной ближайшей к дворцу частью — Собственным садиком в 1790-х гг. То же самое можно заметить и в садоустройстве XIX в.

<sup>163</sup> Н. А. Львов. Каким образом должно бы было расположить сад князя Безбородки в Москве. С. 110.

Различие между барочными, классическими и романтическими садами заключалось в том, что если в XVII и первой половине XVIII в. владельцев замка и их гостей влекло по преимуществу к первой зоне зеленого окружения замка — в «зеленые кабинеты», то начиная с середины XVIII в. прогулки стали более дальними и эстетическое наслаждение гости и их хозяева получали главным образом во второй зоне окружения.

П. Шторх писал о Павловском саде: «По ближайшем рассмотрении, открываем в нем три рода садовых заведений. Основное начало принадлежит английскому устройству садов; в других местах заметна французская система прямых аллей; но господствуя только около дворца, она производит приятный эффект, как бы предзнаменуя близость царской обители. К сим двум системам можно еще присоединить третью: пересекаемый дорогами лес»<sup>164</sup>.

Регулярная часть романтических парков, создававшаяся в конце XVIII и в XIX в. вблизи дома владельца, около его дворца, заметно отличалась по своему характеру и от регулярности Барокко, и от регулярности Классицизма. Эта регулярная часть романтических парков в основном служила переходом от архитектуры к природе, связывала сад с домом или дворцом. По своему функциональному назначению она также сильно отличалась от регулярных садов других стилей. Она служила по преимуществу хозяевам дворца и обычно в больших дворцовых устройствах называлась «собственным садиком» или «собственным садом».

В русских условиях характерно следующее. Романтические пейзажные парки устраивались вокруг регулярных, обычно принадлежавших к интимному стилю голландского Барокко и сравнительно небольших. С течением времени и с изменением вкусов от регулярности садов оставались по преимуществу строго геометрические формы дорожек. Деревья переставали стричься, кусты становилось опасно сажать вблизи старых деревьев, чтобы последние не погибли, и, поскольку в пейзажных парках цветы не занимали существенного места, а потребность в них была, естественно, очень большой, они все больше сажались вблизи дома, т. е. в бывшей регулярной части. В результате появилась та планировка романтического парка, которая была не только чрезвычайно характерна для России, но и удивительно в ней приятна: вблизи дома остатки садов Барокко сохраняли элементы регуляр-

<sup>164</sup> Путеводитель по саду и городу Павловску... С. 11—12. Под «пересекаемым дорогами лесом» имеется, очевидно, в виду «Зверинец» с Музыкальным салоном («Salon de la musique», в шутку называемым «Соленым мужиком») в центре.

ности, связывавшие их с архитектурой, стриженные молодые деревья становились свободно растущими, уход за которыми был тем не менее весьма тщателен<sup>165</sup>, а вдали от дома эти «собственные сады» переходили в романтические парки. Прогулочные дорожки начинались не непосредственно у дверей дома или дворца, а на некотором расстоянии, — пройдя бывшую регулярную часть сада. Так было в Екатерининском парке, где «Голландка», или Старый сад, до его неудачной «реконструкции» был красивейшей частью всего парка, его органической частью. Так было и в Павловском парке, в Гатчинском парке, в Ораниенбаумском парке. Так с самого начала стали строиться в XIX в. и помещичьи сады, в которых по крайней мере одна аллея, а именно центральная, должна была быть обязательно прямой, уходящей в лес или в «загадочную» даль, а вокруг нее сад строился по прямоугольной системе для устройства удобных цветников и фонтанов. Из окон дворца или дома хозяина открывались виды на прямые аллеи, а поодаль змеевидные линии прогулочных дорожек разбивали парк на множество отдельных пейзажей, создавались разнообразные видовые точки, уводящие глаз в бесконечность и создававшие иллюзию огромности парка. То и другое было между собой в органической связи, и мы можем считать, что биологические условия и вкус человека создали в русских садах удивительно приятное сочетание порядка и внешнего беспорядка без резких контрастов одного и другого, без резких переходов от садовой «архитектуры» к садовой «живописи», от самого сада к окружающей местности. В скромных размерах мы видим это в пушкинских местах — в Тригорском, Михайловском, Петровском, в тургеневском Спасском-Лутовинове и пр. Помещичьи дома, разбросанные на больших расстояниях друг от друга по всей обширной местности, сближались между собой «собственными садиками» с прямыми аллеями, затем пейзажными парками и большими пространствами, занятыми деревьями, пашнями, пастбищами, по которым на пригорках были разбросаны еще «мельницы крылатые», а по полям создавали иллюзию устроенности скирды, стога, снопы и прямоугольники пахотных земель.

<sup>165</sup> В Царском Селе стволы деревьев возле дворца периодически скоблились и мылись с мылом, а шоссе и дорожки поддерживались такими гладкими, как паркет. Специальные люди обходили сад после каждого дождя, и около каждой лужи втыкался колышек. Утром рано ямочки от луж выкирковывались, в них подсыпался мелкий булыжник с песком, затем поливали водой и ямочки закапывались (см.: А. И. Успенский. Императорские дворцы. Т. II. С. XXX, примеч. № 633). Если бросалась апельсиновая корка, то мальчик подбегал и подбирал корку в корзину (см.: Записки Н. И. Цилова // Русский архив. 1907. № 8. С. 509—515).

Эстетическая потребность ввести в парк деревенский пейзаж была настолько сильна, что устройство полудекоративных-полунастоящих «молочен» и «ферм» в отдаленных частях парков осуществлялось и в Павловске, и в Старом Петергофе, и в парках, располагавшихся между Новым Петергофом и Петербургом, т. е. в тех дворцовых парках, где чисто хозяйственной нужды в них не было.

Объектом паркоустройства постепенно становились все большие и большие пространства. В Англии сходные тенденции привели к серьезному преобразованию английской природы и превратили в парки значительные территории.

Андрей Болотов описывает в своих «Записках», как он сажал «регулярный сад» в 1762—1763 гг. в своем родовом имении и как потом приспособлял его к изменившимся вкусам. Прежде всего отметим, что превращал он в регулярный сад только часть своего старинного парка, придавая планировке этой преобразовываемой части типично голландские черты: разделенный дорожками на четыре части квадрат с большой клумбой в месте пересечения дорожек, что видно из прилагаемого им плана с тремя асимметрично расположенными огибными аллеями («крытыми дорожками»). Болотов пишет: «...начинал я помаленьку приниматься и за старинный свой и подле хором находящийся сад. Мне все хотелось и сей привести в лучшее состояние. И как тогда все еще с ума сходили на регулярных садах и они были в моде, то хотелось мне и сей превратить сколько можно было в регулярный. Но как вдруг его весь перековеркать я не отважился, то отделил сперва одну часть онаго, лежащую к проулку, и превратил ее в регулярную. Я отделил часть сию от всего прочаго сада двумя длинными, через всю ширину сада простирающимися и прямо против входа расположенными цветочными грядками, и сделав случившиеся в середине оной части четыре, в кучке сидящие и ныне еще существующие, но тогда молодые еще березки — центром, вздумал сделать под ними осьмиугольную прозрачную решетчатую беседку и, проведя от сего центра во все четыре стороны дорожки, сделать тут 4 маленьких кварталца, окруженные цветочными рабатками, а по сторонам кой-где крытые дорожки, коих остатки видны еще и поныне... Всю же нижнюю и большую часть сего сада оставил я еще в сей раз в прежнем состоянии...»<sup>166</sup>.

Самым главным в своем регулярном саду А. Болотов считал цветы. Вот как он о них пишет несколькими страницами далее: «И, боже

<sup>166</sup> Жизнь и приключения Андрея Болотова... Т. 2. С. 402—403.

мой! сколько невинных радостей и удовольствий произвели мне сии любимцы природы, украшающие собою первые зелени вешние! Как любовался я разнообразностию и разною зеленью листьев и трав их! С какою нетерпеливостию дожидался распукалок (бутонов. — Д. Л.) цветочных и самого того пункта времени, когда они разворачивались и расцветали! И самые простейшие и обыкновеннейшие из них, как, например, орлики, боярская спесь и гвоздички турецкие, увеселяли меня столько, сколько иных не увеселяют и самые редкие американские произрастания, и более от того, что все они были мне незнакомы. А о нарциссах, лилеях, пионах и розах, которыми она (госпожа Трусова, знакомая Болотова. — Д. Л.) меня также снабдила, и говорить уже не для чего. Сии приводили меня нередко даже в восхищение самое, и сделали мне маленький мой цветничок столь милым и приятным, что я не мог на него довольно налюбоваться. И с самого сего дня сделался до цветов превеликим и таким охотником, что не проходило дня, в котором бы не посещал я его и по несколько раз не умывал рук своих, замаранных землею при оправливании и опалывании цветов своих»<sup>167</sup>. Далее Болотов пишет: «...весь тогдашний образ моей жизни был особливый, и так единообразен и прост, что я могу оной немногими словами описать. В каждое утро, встав почти с восхождением солнца, первое мое дело состояло в том, чтобы, растворив окно в мой сад и цветничок, сесть под оным и полюбоваться красотою природы и всеми приятностями вешнего утра, и вознестись притом мыслями к Производителю всех благ и пожертвовать ему первейшими чувствами благодарности за все его к себе милости»<sup>168</sup>.

Днем образ жизни Болотова в своем «регулярном» саду был аналогичен: «...ходючи по своим аллеям и дорожкам, любовался я вновь всеми приятностями природы, вынимал потом из кармана книжку и, уединясь в какое-нибудь глухое местечко, читывал какие-нибудь важные утренние размышления, воспарялся духом к небесам, повергался на колена пред Обладателем мира и небесным своим Отцом и Господом и изливал пред ним свои чувствования и молитвы»<sup>169</sup>. После обеда Болотов снова выходил в сад и «занимался там, сядуча где-нибудь под приятною тенью, чтанием взятой с собою приятной книжки, либо брал в руки кисти и краски и что-либо рисовал до того времени, покуда работы воспринимали опять свое дей-

<sup>167</sup> Там же. С. 407.

<sup>168</sup> Там же. С. 410.

<sup>169</sup> Там же. С. 411.

ствие и меня к себе призывали. Приятное же вечернее время посвящал я опять увеселениям красотами природы; и чтобы удобнее ими пользоваться и наслаждаться, то удалялся обыкновенно в старинный нижний сад, откуда видны были все окрестности... Тут, сидя на мягкой мураве, при раздающемся по всем рощам громком пении соловьев, любовался я захождением солнца, бегущею с полей в дома и через речку перебирающеюся скотиною, журчанием воды переливающейся через камушки милой и прекрасной реки нашей Скниги. И нередко приходя от того в приятные даже восторги, просиживал тут иногда до самого позднего вечера, и до того, покуда прихаживали мне сказывать, что накрыт уже стол для ужина»<sup>170</sup>.

Нельзя забывать, что описание этого препровождения времени сделано Болотовым уже тогда, когда он был увлечен романтическими садами и романтической эстетикой. Тем не менее бросается в глаза следующее: в регулярном саду Болотов любит цветы — цветы — главная достопримечательность регулярного сада — и размышляет о Божьем величии. В Старом же нерегулярном саду он предаётся чтению, мечтаниям, любит «красотами природы» — видом на реку, слушает журчание воды и пение птиц.

В регулярном саду и в старом запущенном дедовском саду — два разных восприятия природы и, соответственно, два различных препровождения времени.

Характерно, однако, что в эпоху Романтизма постепенно побеждало второе препровождение времени, в соответствии с чем А. Т. Болотов приступил к энергичному преобразованию и своего сада, и устройству сада в Богородицке, чему уделено много места в его «Записках».

Еще одна черта свойственна русским усадебным садам: это преодоление иностранной основы (регулярность в большинстве случаев — результат принадлежности России к европейскому искусству). Не случайно, думается, Б. Асафьев связал музыку балета Чайковского «Спящая красавица» с русским садово-парковым искусством Петербур-

<sup>170</sup> Там же. С. 412. Из последних изданий А. Болотова (правда, в значительно сокращенном виде) см.: Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков. М., 1986; Записки Андрея Тимофеевича Болотова, 1737—1796. В 2 т. Тула, 1988. О садово-парковой деятельности А. Болотова см.: О. Н. Любченко. Есть в Богородицке парк. Тула, 1984. Говоря о том значении, которое имели сады в жизни людей, нельзя не упомянуть лирическое эссе Ярослава Ивашкевича «Сады» (см.: Собр. соч. М., 1987. Т. 4. С. 379—418; *Jaroslav Iwaszkiewicz. Ogrody.* Warszawa, 1977).



га. Б. Асафьев пишет: «...Чайковский в „Спящей красавице“... обратил французскую сказку о короле-солнце и Версале — в похоронный марш-гимн уже реально, навек уснувшей феодальной монархии Франции, а все народно-наивное в этой сказке сохранил, подставив под музыкальное действие романтические грезы своей юности, юности Петербурга, его белых ночей, панорам островов и цветущих сиреней парков и садов Павловска... Русским стал балет „Спящая красавица“ уже с того момента, как Чайковский перевоплотил образ феи Сирени в родной, певучий и светло-элегический образ русской родной сирени садов и парков, и когда в абстрактное амплуа Авроры, как классической балерины, привнес черты античной статуи русских же парков и ласковый облик Зари, Зореньки и Душеньки, извечно похищаемых Амуром: все это русским поэтам и музыкантам было издавна знакомо по русифицированным, даже по деревенским героям и героиням, артисткам и артистам крепостного театра...»<sup>171</sup>.

К этому рассуждению Б. Асафьева о русском «садово-парковом» характере «Спящей» можно было бы добавить и следующее: образ разрастающегося парка и сада, скрывающего замок, — это в какой-то мере образ русского усадебного парка, в котором французская регулярность скрывается под напором природных сил.

## Оссианизм в парках Романтизма

На развитие садово-паркового искусства в конце XVIII и начале XIX в. значительное влияние оказал Макферсон с созданным им образом Оссиана. Впрочем, хотя влияние было и значительным, его трудно отделить от общеромантических тенденций в садово-парковом искусстве. В частности, столь характерное для Оссиана стремление уйти в меланхолию, замкнуться в меланхолических настроениях было типично не только для Оссиана, но и для Романтизма в целом. Тем более следует обратить внимание на те парки, оссианизм которых бесспорен. В Российской империи такими парками были в основном парк Монрепо баронов Николаи под Выборгом и Алушкинский парк Воронцовых в Крыму.

Но прежде чем обратиться к этим двум выдающимся и пока мало оцененным памятникам садово-паркового искусства, напомним о некоторых чертах оссианического стиля в поэзии.

<sup>171</sup> Б. Асафьев. Проснется ли «Спящая красавица»? // Б. Асафьев. О балете. М., 1974. С. 204—205. Отметим, что в России сирень появилась только в XIX веке и сразу привлекла к себе чрезвычайное внимание садоводов.

В своем очень интересном исследовании «Оссиан в русской литературе» (Л., 1980) Ю. Д. Левин пишет: «Опубликованные в 1760-е гг. творения шотландского барда Оссиана (оказавшиеся затем творениями Макферсона. — Д. Л.) имели сенсационный всеевропейский успех. Их переводили, ими зачитывались, их прославляли. Молодой Гете упивался Оссианом, ставил его выше Гомера и вложил свои восторги в уста Вертера... Позднее образами Оссиана вдохновлялись Байрон и Гюго, не говоря уже о множестве менее значительных поэтов-романтиков. На сюжеты его поэм художники писали картины<sup>172</sup>, композиторы сочиняли балеты и оперы».

В «Страданиях молодого Вертера» Гете (1774) описываются маленькие сельские сады или природа в стиле оссианических описаний: «Оссиан вытеснил из моего сердца Гомера. В какой мир уносит меня этот чудный поэт! То я блуждаю по пустыням, охваченный вихрем, сгоняющим тени отцов, в мерцающем свете луны, среди дымчатых туманов; то слышу с гор, в рокоте лесных потоков, едва уловимые стелания духов в пещерах и рыдания смертельно тоскующей девушки у покрытых мхом и заросших травой четырех камней над могилой павшего в честном бою возлюбленного! Вот предо мною странствующий седой бард, который в бескрайней пустыне ищет следы своих отцов — увы! — находит лишь их могилы; рыдая глядит он на вечернюю звезду, погружающуюся в пенящееся море, и в душе его оживает прошлое...»<sup>173</sup>.

«Во Франции пристрастие к Оссиану Наполеона сделало на время увлечение бардом своего рода официозной модой. С другой стороны, его поэзия вдохновляла поборников национальной независимости в Шотландии и Германии.

И Россия не оставалась в стороне от этого европейского литературно-общественного движения. „Велик ты, Оссиан, велик, неподражаем!“ — восклицал молодой Карамзин. Батюшков, просивший в 1808 г. прислать ему книгу оссиановских поэм, писал: „Я об ней ночь

<sup>172</sup> В 1974 г. в Париже и Гамбурге демонстрировалась международная выставка «Оссиан и искусство около 1800 г.», на которой экспонировались 126 произведений европейских художников. См. каталог: *Ossian und die Kunst um 1800*. München, 1974 (примеч. Ю. Д. Левина).

<sup>173</sup> *V. G. G. Stradania mladogo Vertera* / Пер. Анны Эйрес. М.; Л., 1937. С. 159 (примеч. Ю. Д. Левина). Кроме оссианических картин в «Страданиях молодого Вертера» имеются и типично сентиментальные, но все же экспрессивные, связанные с чувствами автора описания природы. См.: *H. B. Gerbel's. Sbornik sochinenij G. G. G. v perevode russkikh pisatelej*. SPb., 1892. T. 2. С. 164, 187, 189. Вертер «жадно читает книгу природы» и находит в ней выражение своих чувств.

и день думаю". Эти поэмы вдохновляли Державина и Жуковского, Озерова и Гнедича, Рылеева и Кюхельбекера, Пушкина и Лермонтова. Они оставили след в декабристской поэзии, способствовали становлению русского романтизма»<sup>174</sup>.

Типичный оссиановский пейзаж, повлиявший на сады и парки конца XVIII — начала XIX в., представляла дикая горная Шотландия с ее скалами, водопадами, елями, дубами и соснами. В Российской империи роль северной дикой и свободолюбивой страны, аналогичной Шотландии в Великобритании, играла Финляндия. Создатель первого в России оссианического стихотворения «Любовь и дружество» (1788) И. И. Дмитриев написал его, находясь именно в Финляндии, и впоследствии писал о ней: «...природа, дикая, но Оссиановская, везде величавая и живописная: гранитные скалы, шумные водопады, высокие мрачные сосны»<sup>175</sup>.

Аналогичным образом черты природы Финляндии напоминают Шотландию и племяннице М. М. Хераскова Александре Хвостовой. Последняя в отрывке «Камин» (1795) «в мечтах переносится из „мрачной Финляндии“ „в дремучие леса и грозные горы Шотландии“. — „Там ищу на песке следов храброго войска Фингалова“»<sup>176</sup>.

Итак, Финляндия была в конце XVIII в. для русских поэтов своего рода «своей Шотландией». Естественно поэтому, что парк Монрепо создавался в конце XVIII и начале XIX в. в духе поэзии Оссиана. Главный двухэтажный деревянный дом баронов Николаи построен в 1820 г. по проекту Мартинелли в духе русского классицизма начала века. Вблизи от него был разбит «регулярный» цветник, и еще до сих пор виднеются остатки прямых дорожек, но уже в недалеком от него расстоянии после обязательного перехода от архитектуры к природе через регулярный сад начинается пейзажная часть парка. Парк расположен по скалистым берегам шхеры Суоменведен-похья. Со стороны материка он отгорожен великолепной изгородью из диких камней в духе шотландских хайков, прекрасно гармонирующей с еловой и сосновой растительностью, а с другой — спускается к шхере скалами и гигантскими валунами, поросшими соснами и елями. Вода выполняет в этом парке роль «ах-ах», позволяя идеально входить в общую композицию парка противоположным берегам шхеры. Хорошо выразила это впечатление

<sup>174</sup> Ю. Д. Левин. Оссиан в русской литературе. Л., 1980. С. 3—4.

<sup>175</sup> См.: там же. С. 56.

<sup>176</sup> Там же. С. 42.

от связи парка Монрепо с водой шхеры А. А. Ахматова в стихотворении «В Выборге»:

Огромная подводная ступень,  
Ведущая в Нептуновы владенья, —  
Там стынет Скандинавия, как тень,  
Вся — в ослепительном одном виденье...

25 сентября 1964

Оссианические мотивы в природе Финляндии эстетически совпали с аналогичными мотивами в «Калевале». Интерес к «Калевале» появился в первой трети XIX в. Значительную роль сыграли в данном случае Я. Грот и Ф. Глинка. Стоит напомнить, например, о статье Я. Грота в «Современнике» в 1840 г. «О финнах и их народной поэзии»<sup>177</sup>. Он дал перевод «Калевалы» в «Современнике» в 1840 г. (книга XIX)<sup>178</sup>.

Во второй половине XIX в. в самом «диком» месте парка Монрепо среди высоких отвесных скал была помещена фигура Вейнемейнена работы скульптора Таканена. Соединение оссиановского пейзажа с мотивами «Калевалы» следует признать очень удачным. Создатель оссиановской поэзии Макферсон начинал предромантическое увлечение национальным эпосом и национальным колоритом пейзажа, собиратель рун «Калевалы» Элиас Лённрот, в сущности, заканчивал собой это же течение в общественных настроениях.

Сын Президента Петербургской Академии наук барон Андрей Николаи покровительствовал Э. Лённроту в его собирании рун «Калевалы» и воздвиг в своем парке статую Вейнемейнена до издания «Калевалы» отдельной книгой. Отец А. Николаи Людвиг опубликовал большую поэму о своем парке «Das Landgut Monrepos». Он был не только ученым, но и поэтом, прозаиком и драматургом. Свой дом в Монрепо он построил в типично русском усадебном устройстве. Отдельное здание было построено для его библиотеки — самой большой частной библиотеки в России начала XIX в.

Место для Вейнемейнена в парке Монрепо выбрано очень удачное. Оно строго соответствовало той картине, которая представлена в «Калевале»:

И кремнистый берег треснул,  
И граниты заскрипели

<sup>177</sup> См.: Я. Грот. Труды. СПб., 1898. Т. 1. С. 128.

<sup>178</sup> См.: А. Хурмеваара. Калевала в России. К истории перевода. Петрозаводск, 1972. Парк Монрепо посетили вместе М. Глинка, А. Керн, Сомов.

От напева Вейнамены;  
 Распахнулись двери Норда  
 И расселись своды неба  
 От напева Вейнамены!

«Старый добрый» Вейнемейнен сидел на скале (она сохранилась до сих пор) на берегу шхеры среди диких гранитных скал с глубокими трещинами. Скалы охватывали его со всех сторон, и наверху над ним среди поросших соснами вершин в разрывах скал видно было небо. Недалеко — небольшая дикая пещера...

К числу парков позднего Романтизма, испытавших на себе влияние оссианических настроений, принадлежат Воронцовский парк в Алушке и Софиевка в Умани. Стоит упомянуть, что владелец и строитель парка Монрепо барон А. Николаи был другом Воронцова (с ним он познакомился в Вене) — строителя Алушкинского парка.

Алушкинский парк строился с 1830 по 1846 г. садовником Кебах. Для него характерны с одного края гигантские нагромождения камней в районе Большого Хаоса и Малого Хаоса, тесно увязывающиеся с хорошо видной из этих мест горой Ай-Петри, и прибрежные скалы с другого края, о которые эффектно разбиваются волны во время больших морских волнений<sup>179</sup>.

В парке чрезвычайно разнообразная экзотическая растительность, фантастические деревья (коралловые деревья, земляничные, магнолии, олеандры, кипарисы различных пород, пальмы и т. д.) с преобладанием на заметных местах хвойных пород (например, алеппских сосен с наклоненными к югу кронами, гигантских секвой), что так типично для оссиановских настроений. В духе Романтизма в парке множество ручьев и каскадов, искусственная готическая руина, и сам дворец построен в стиле английской готики в соединении с восточным («мавританским») фасадом, обращенным к морю<sup>180</sup>.

В противоположность Выборгскому парку баронов Николаи Монрепо и Воронцовскому парку в Алушке, в которых главную роль играют естественный скалистый ландшафт с гигантскими просторами шхер в одном случае и горы и море — в другом, украинский парк «Софиевка» в Умани использует для оссианических впе-

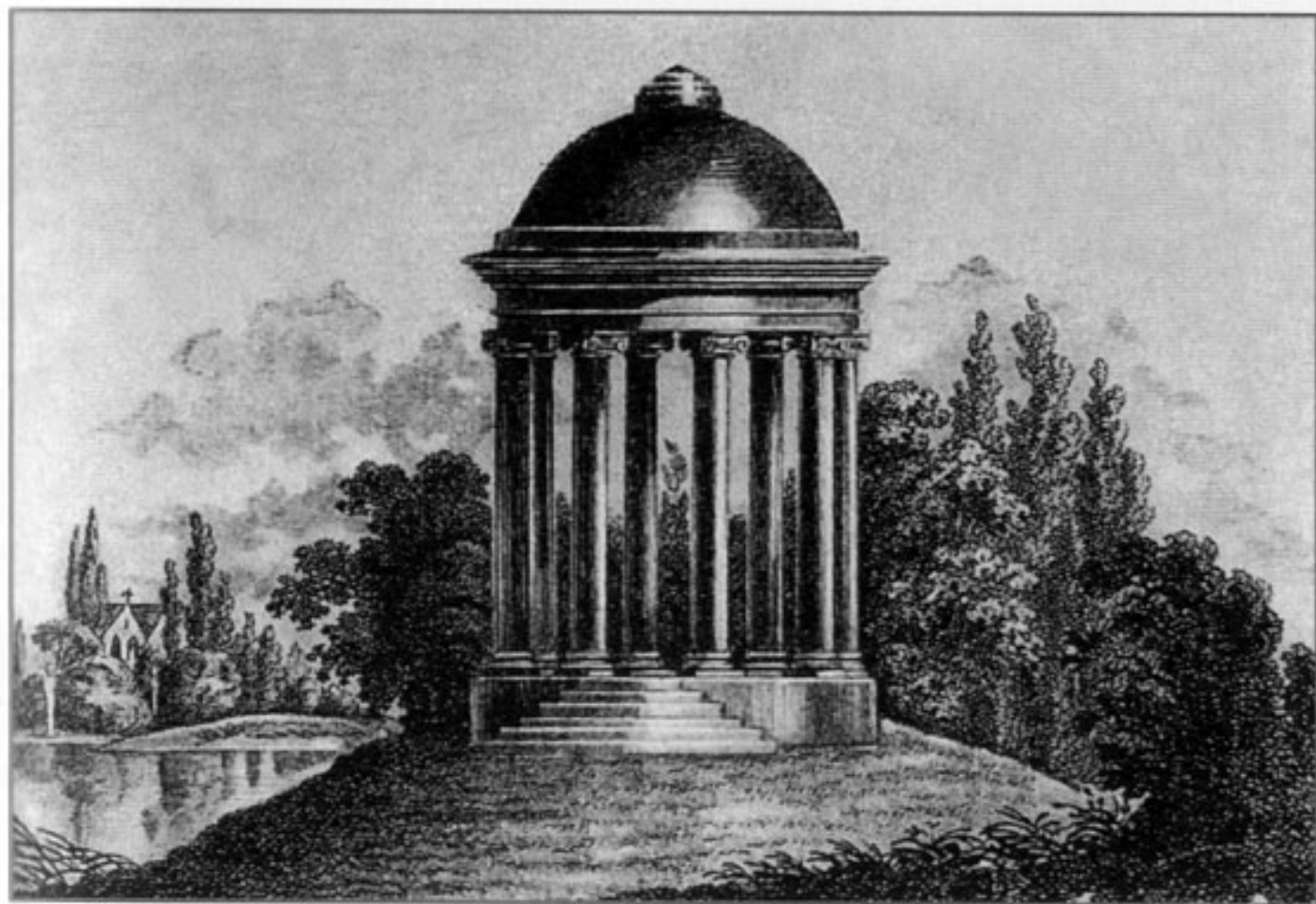
<sup>179</sup> Одна из прибрежных скал со смотровой площадкой носит название скалы Айвазовского, сделавшего здесь несколько этюдов не без влияния романтического стиля.

<sup>180</sup> См.: П. А. Косаревский. Искусство паркового пейзажа. М., 1977. С. 46—47, 193—196 и др.; С. Д. Ширяев. Алушка. Дворец и парки. Симферополь, 1927. С. 1—123; А. И. Колесников. Архитектура парков Кавказа и Крыма. М., 1949. Об Алушкинском парке см. с. 25—50. В конце книги — библиография.

чатлений гигантские камни, искусственно расставленные по воле садовода.

Это оссианический парк сравнительно ранний, созданный крепостными мастерами в 1796—1800 гг. В нем также значительную роль играют бурные ручьи, каскады, водопады. В парке созданы гроты, видовые площадки фантастического характера, но хвойных насаждений меньше, чем в Монрепо<sup>181</sup>.

<sup>181</sup> П. А. Косаревский. Искусство паркового пейзажа. С. 24—26, 90—92, 114, 150, 188—195 и др. См. также: Д. С. Кривулько, М. Л. Рева „Софіївка“. Київ, 1964. С. 1—115; П. А. Косаревский. Софиевка. Киев, 1965. С. 1—38; А. Л. Лыпа. Софиевка. Киев, 1948. С. 1—110; Ф. Темери. Описание Софиевки. Одесса, 1846. С. 1—96.



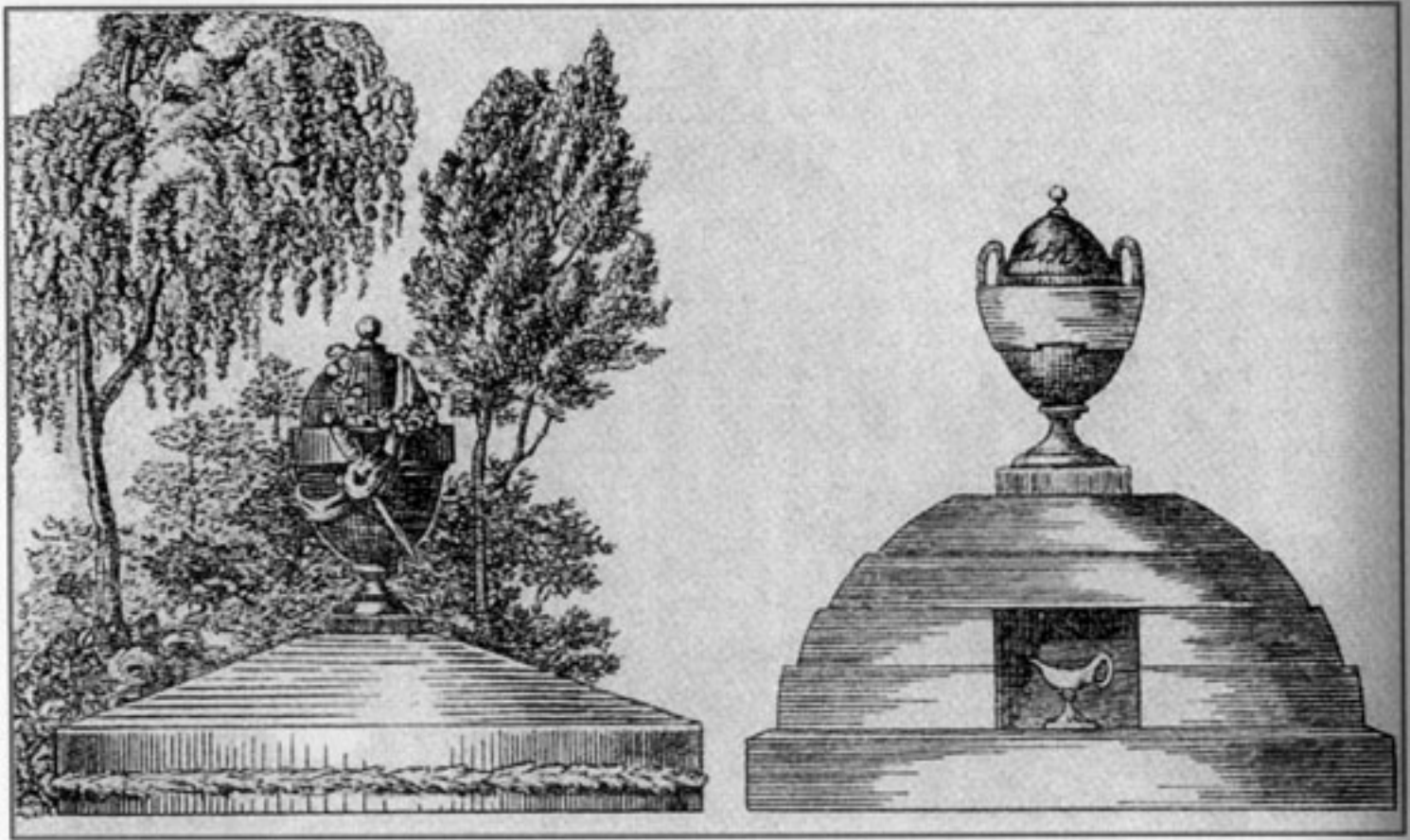
### **Храм добродетели**

Рисунок из "Ideenmagazin für Liebhaber von Garten, Englischen Anlagen"

И.Г.Громанна. Изд. 2-е. Лейпциг, 1798, тетр. 30, табл. VI.

Пояснение И.Г.Громанна:

*"Изображенный на этом листе храм, в таком месте, как это, - на небольшом пологом холме у светлого озера, будет производить хорошее впечатление".*



### Памятные урны

Рисунок. И.Г.Громани. Указ. изд. Тетр. 3, табл. II.

Пояснение И.Г.Громанна:

“Фигура а. Памятник Шарлотте Корде. Он из белого камня, круглый (zirkelrund) и находится на круглом же, заросшем короткой травой месте, вокруг которого могут быть посажены попеременно розы и лилии. Памятник, впрочем, без всяких украшений, лишь кипарисовый венок, и может быть сделана надпись на конической плоскости, также без всякого обрамления. Урна из черного и белого мрамора украшена траурным платком, который обвивает кинжал, и венком из роз. Фигура б. Памятник другу или же известному великому человеку. Он располагается, как и первый, на плоском газоне, который должен быть сравнительно большим и может быть обсажен вокруг плакучими ивами (Trauer Weiden) или тополями”.





### **Памятник любимому поэту**

Рисунок. И.Г.Громани. Указ. изд. Тетр. 10, табл. IX

Пояснение И.Г.Громанна:

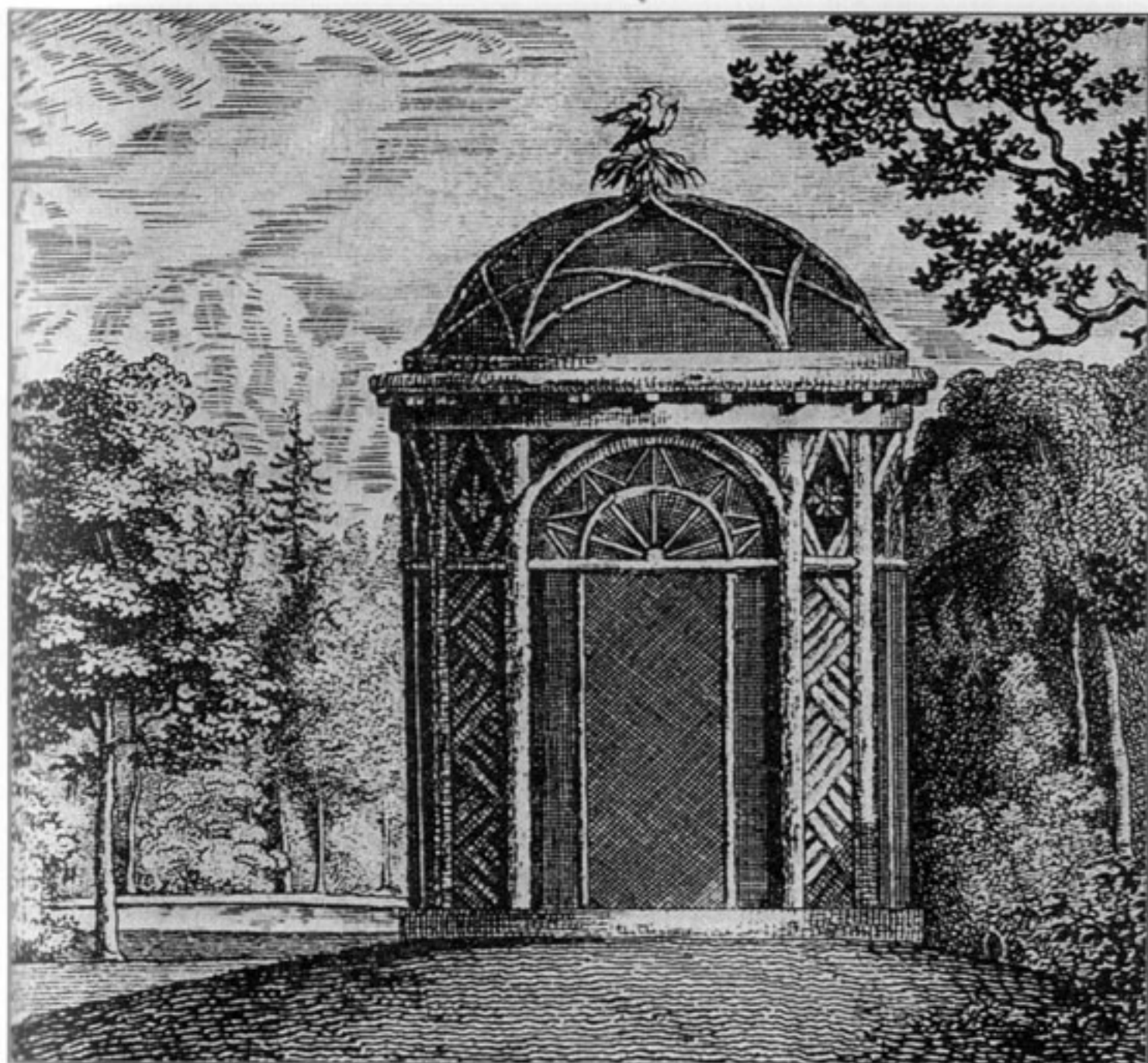
*“Памятник любимому поэту: художник решил, что Бюргеру. Надпись должна дать ему более точное назначение, которого невозможно достичь только посредством формы памятника. Местности вокруг этого памятника не следует быть ни печальной, ни мрачной (но она может быть сзади замкнутой), чтобы она не возбуждала тех чувств, которые прямо противоположны духу поэзии Бюргера”.*



**Семейная роща в Павловске**

Рисунок В.А.Жуковского. Из книги: "Путеводитель по саду и городу Павловску, составленный П.Шторхом, с двенадцатью видами, рисованными с природы В.А.Жуковским, и планом". СПб., 1843.

*Березы посажены по случаю рождения детей.*



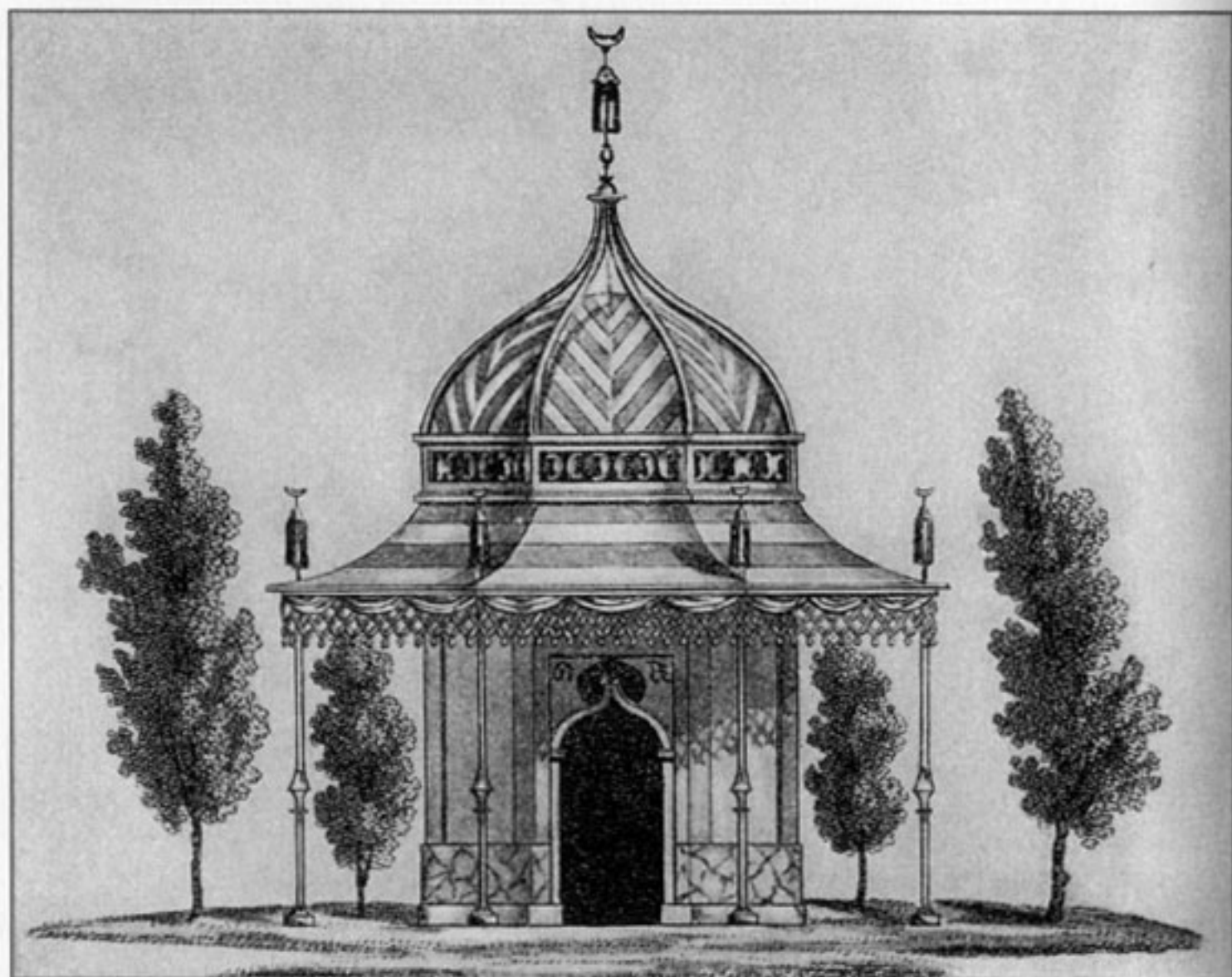
## **Вольер**

Рисунок. И.Г.Громанн. "Ideenmagazin".

Изд. 2-е. Лейпциг, 1798. Тетр. 13, табл. II.

Пояснение И.Г.Громанна:

*"В хорошенькой роще из берез, тополей, вязов, ив и молодых дубов, напояемой чистыми водами, этот вольер, в форме небольшого храма, стоящий на пологом холме, производит приятное впечатление, особенно когда деревья вокруг и ведущие к нему части так сгруппированы, что простор и прохлада сцены искусственно-естественно соединены с тенью, приглашающей к тишай мечтательности. Охотно потом будут в этом прелестном месте отдыхать, сидя на просторной скамье, и отдаваться чувству, которое возбуждает в нас это место, оживленное пением и игрой птиц и плеском маленького фонтана в вольере. Само строение сделано из необработанных стволов деревьев, из которых составлены неприхотливые украшения и арки, образующие купол. Разнообразия ради можно выбрать стволы из разных пород деревьев, чтобы этим достигнуть разнообразия в цвете. Окна и маленький купол затянуты сеткой из железной или латуниной проволоки".*

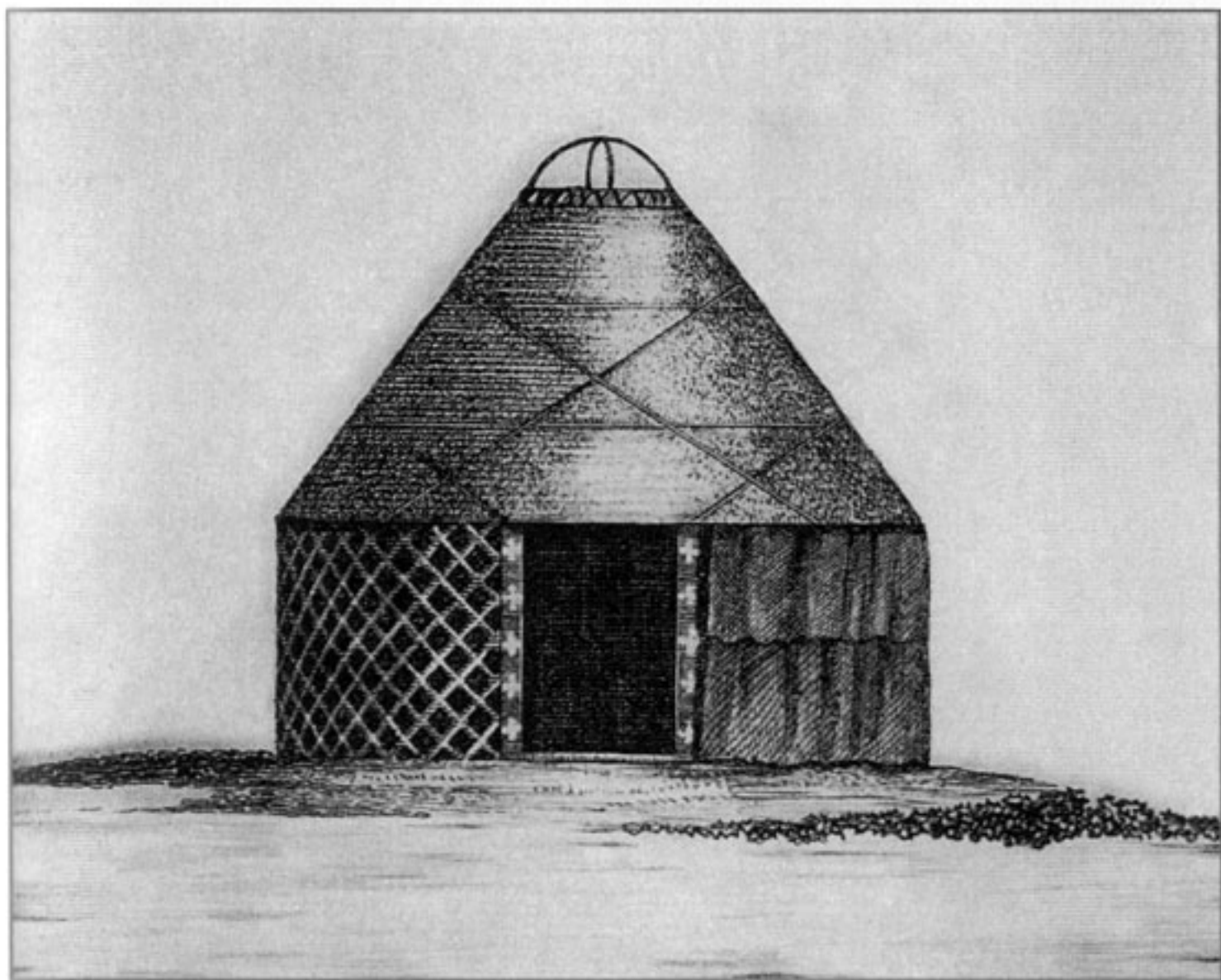


### Турецкий шатер

Рисунок. И.Г.Громани. "Ideenmagazin". Лейпциг, 1799. Тетр. 32, табл. IX.

Пояснение И.Г.Громанна:

*"На этом листе изображен павильон в виде турецкого шатра. Постройка из строительных камней, а крыша из расписанного полотна. все украшения отвечают характеру целого и вследствие легкого, приятного выражения делают это особенно подходящим для этого места".*

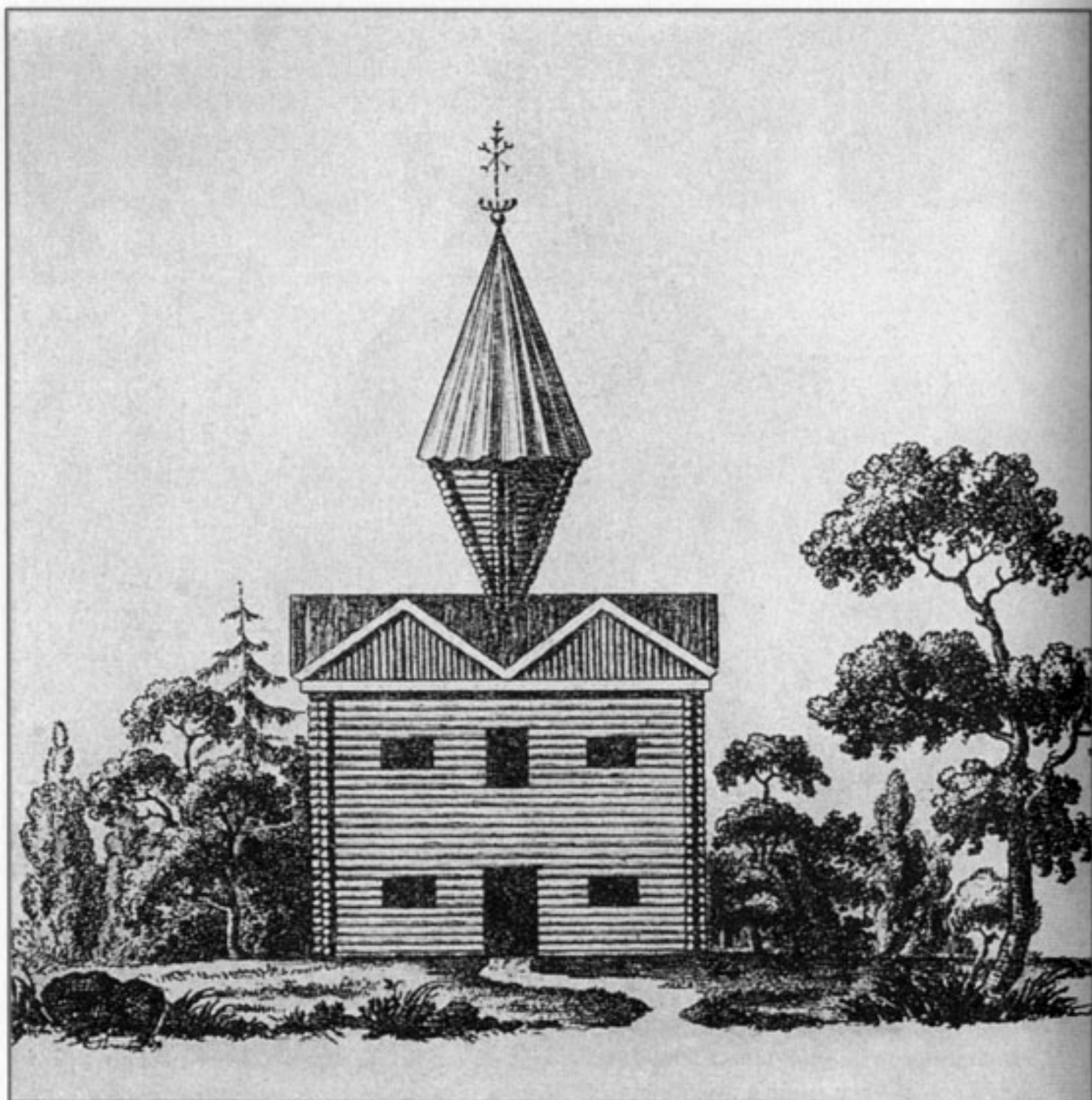


### **Татарская хижина (юрта)**

Рисунок. И.Г.Громани. "Ideenmagazin". Лейпциг, 1799. Тетр. 32, табл. VI.

Пояснение И.Г.Громанна:

*"На этом листе, нарисованном господином Ребером: татарская хижина, завешенная циновками и коврами".*

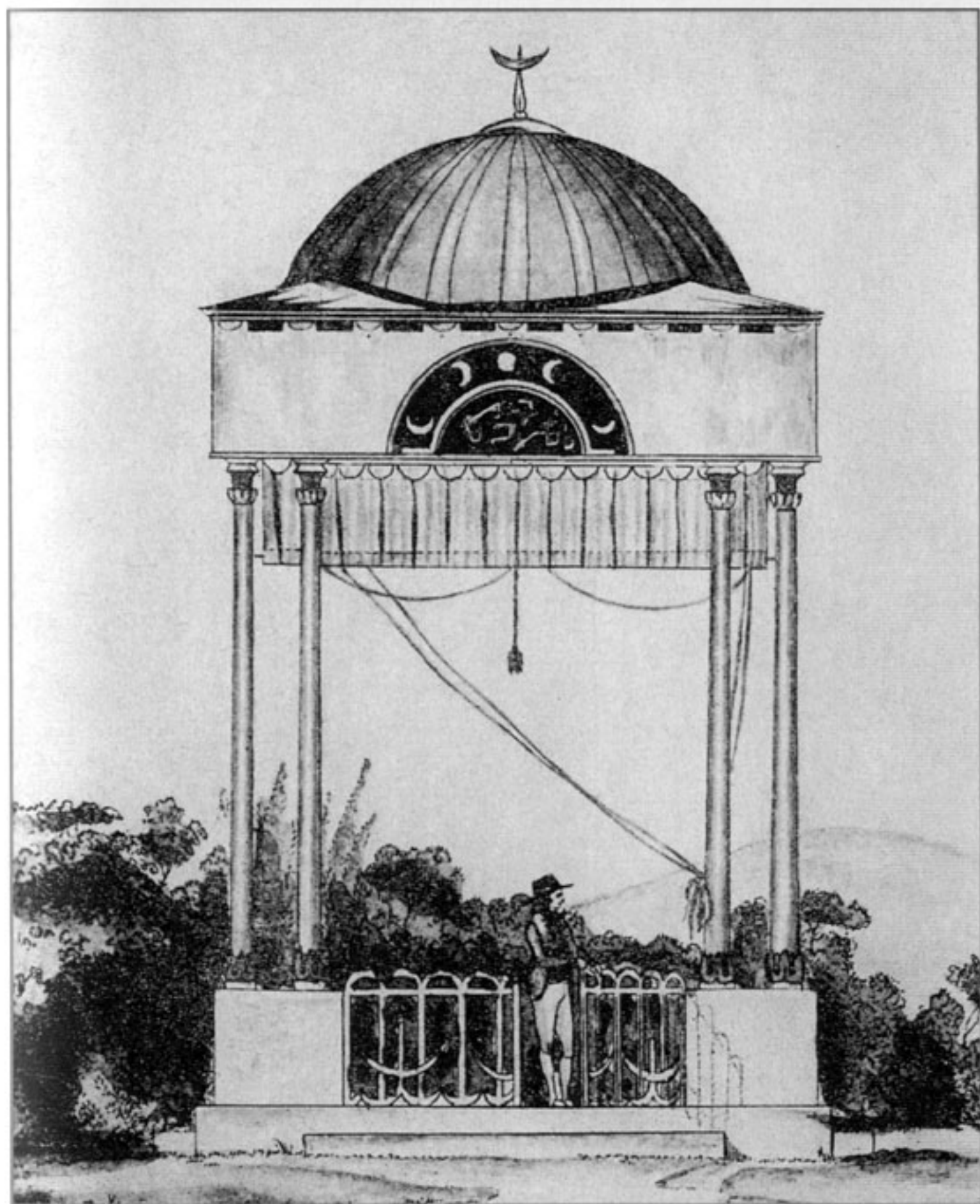


### **Садовый домик в московском вкусе**

Рисунок. И.Г.Громанн. "Ideenmagazin". Лейпциг, 1799. Тетр. 27, табл. VI.

Пояснение И.Г.Громанна:

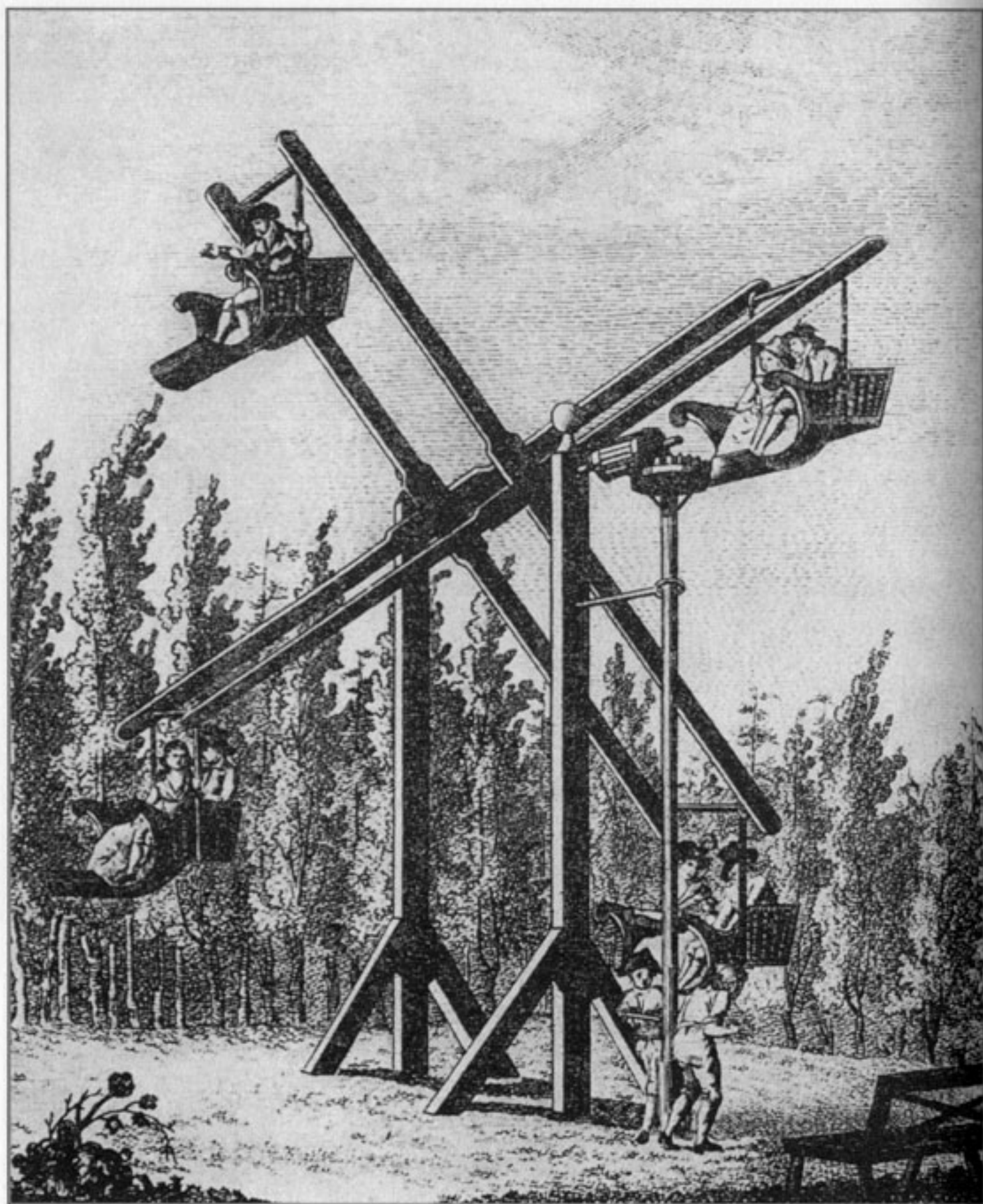
*"Для любителей необычных вещей мы приводим на этом листе садовый домик (Gartenhaus) в московском вкусе (im Moskowitzischem Geschmack). Высокая крыша сделанного в форме раструба дымохода — в китайском стиле."*



### **Турецкий павильон**

Рисунок. И.Г.Громани. "Ideenmagazin". Изд. 2-е. Лейпциг, 1798. Тетр. 5, табл. X.  
Пояснение И.Г.Громанна:

*"Этот лист содержит рисунок турецкого павильона, на пологом холме. У него может быть четыре или два расположенных друг напротив друга входа, и — в последнем случае — на двух других сторонах — скамьи. Для защиты от солнца сделаны с каждой стороны свертывающиеся гардины из розового полотна с кармазинными и голубыми полосами. Впрочем, здесь почти все из дерева, вплоть до основания. Из сделанных внизу перил одно может быть соединено с мостом вблизи павильона, а другое — с садовым диваном (Gartensofa)".*



### Русские качели

Рисунок. И.Г.Громани. Указ. изд. Тетр. 13, табл. IX.

Пояснение И.Г.Громанна:

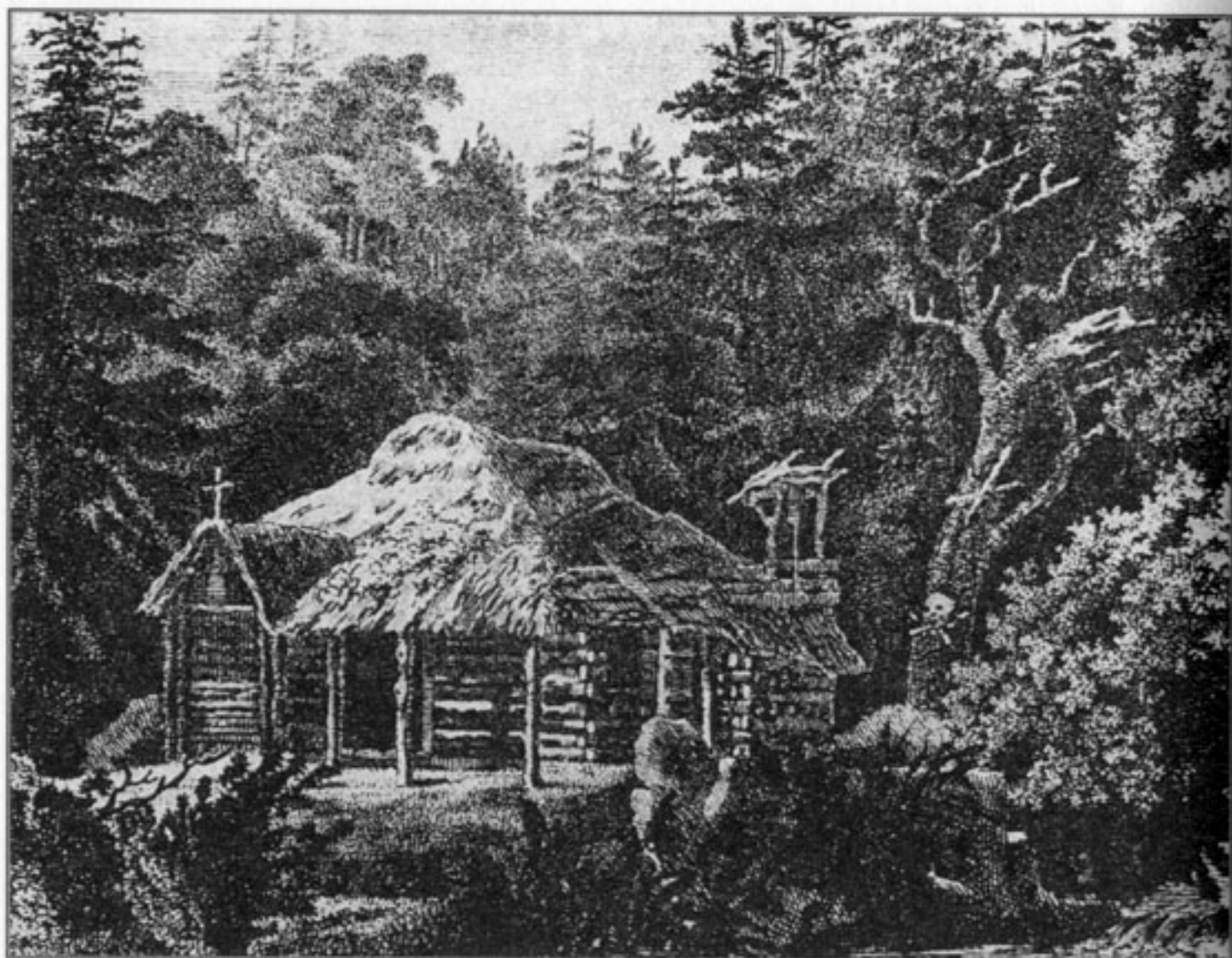
*"... на этом листе даем рисунок русских качелей, на которых благодаря легкому механизму могут получать удовольствие от движения одновременно восемь персон. Качели, подобно ветряной мельнице, имеют четыре крыла, на каждом из которых висит удобное кресло, в форме ящика легкой одноколки (wie der Kasten eines leichten Gariols), в которое могут сесть две персоны. Двигатель, который без особого напряжения приводится в движение двумя или даже всего одним человеком, заставляет машину по воле качающихся двигаться быстрее или медленнее".*





**Отшельник**

Гравюра Ф.Толсона из кн.: "Hermathenae",  
1740(?).



### **Эрмитаж**

Рисунок. И.Г.Громани. "Ideenmagazin". Изд. 2-е. Лейпциг, 1797. Тетр. 4, табл. VII.

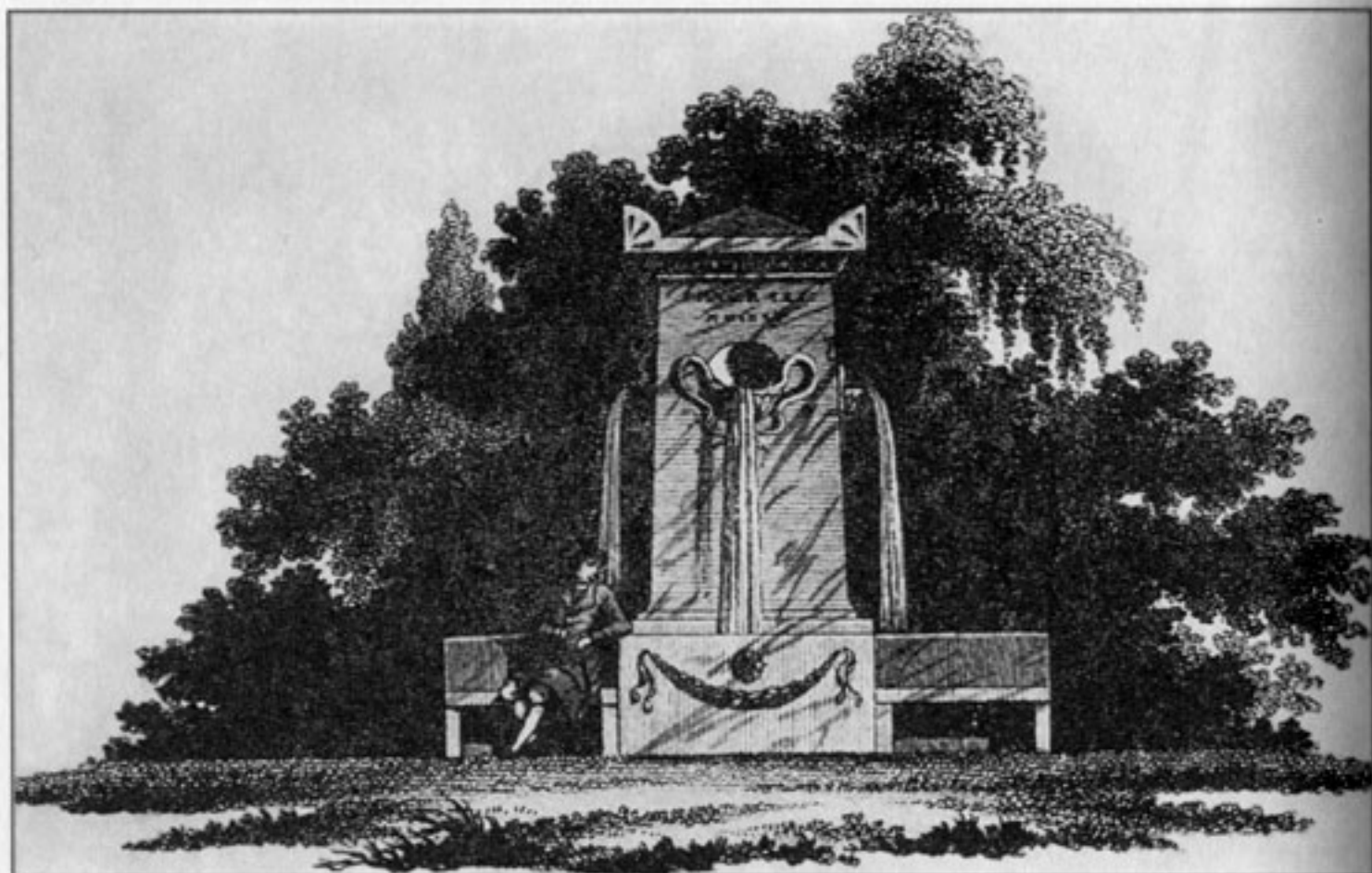
Пояснение И.Г.Громанна:

*"Эрмитаж со всем тем, что нужно для характера такой постройки и о чем можно посмотреть в статье "Эрмитаж" в Кратком словаре прекрасного искусства (Лейпциг, 1795). Дикая тропинка и грубая садовая скамья подходят для этого характера".*



**Отшельник**

Деталь гравюры из кн.: "The Faerie Queene", 1751.

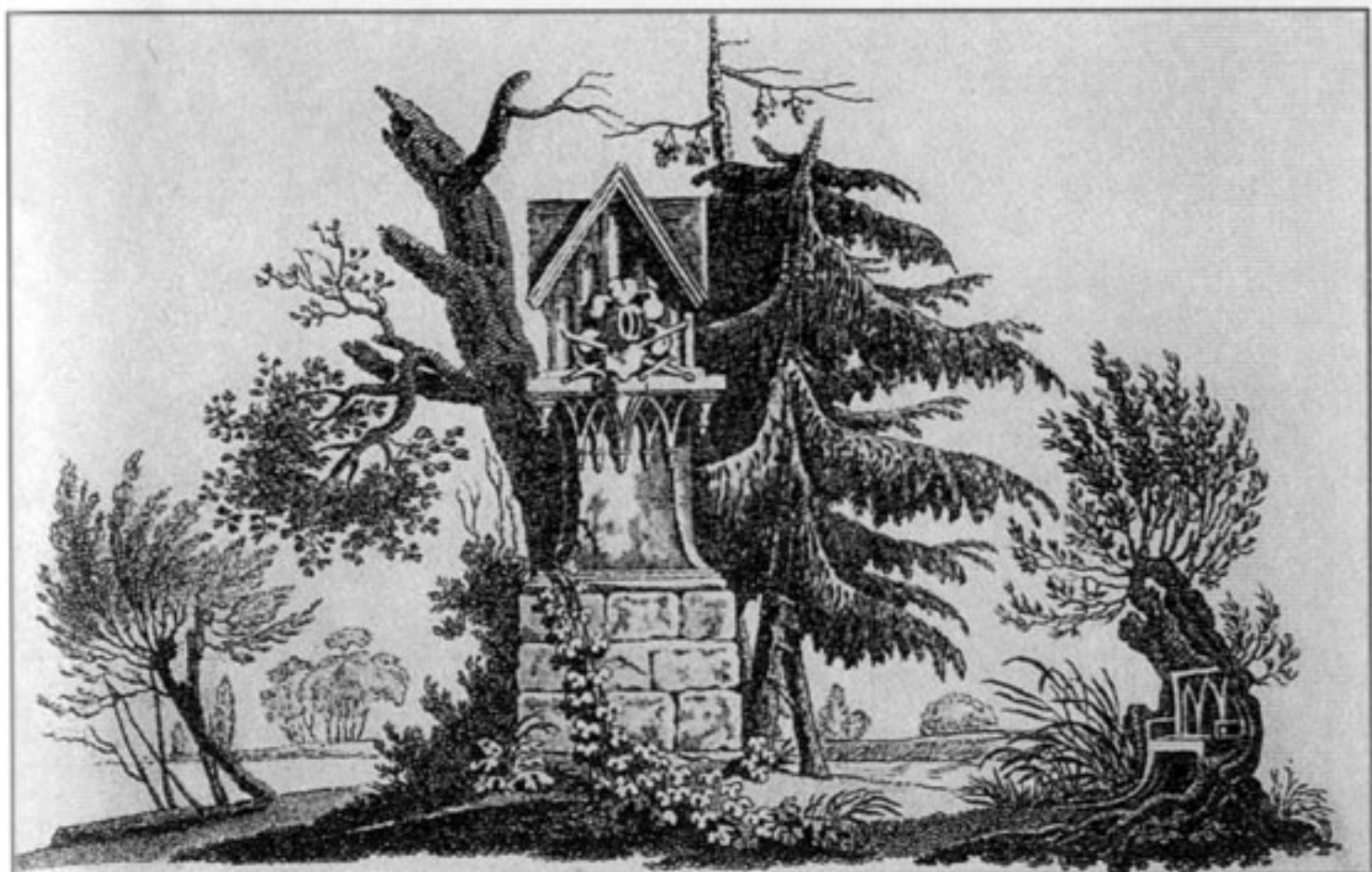


### **Источник**

Рисунок. И.Г.Громани. "Ideenmagazin". Лейпциг, 1799. Тетр. 33, табл. V.

Пояснение И.Г.Громанна:

*"На этом листе представлен источник (Brunnen) в виде античного памятника. Вода падает из четырех чаш, из которых пьют змеи, в то же число каменных бассейнов, которые образуют крест и между которыми расположены скамьи для отдыха".*

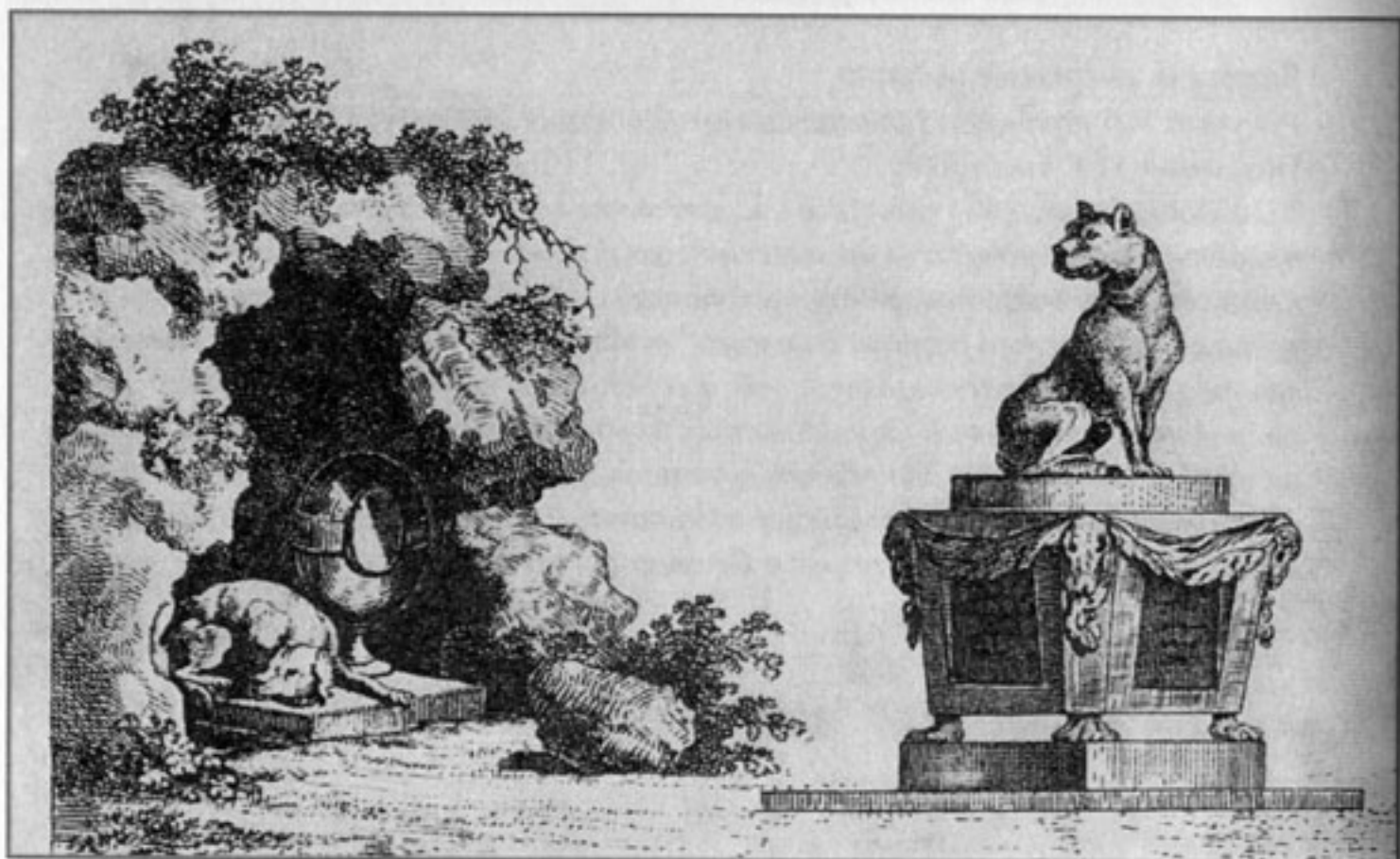
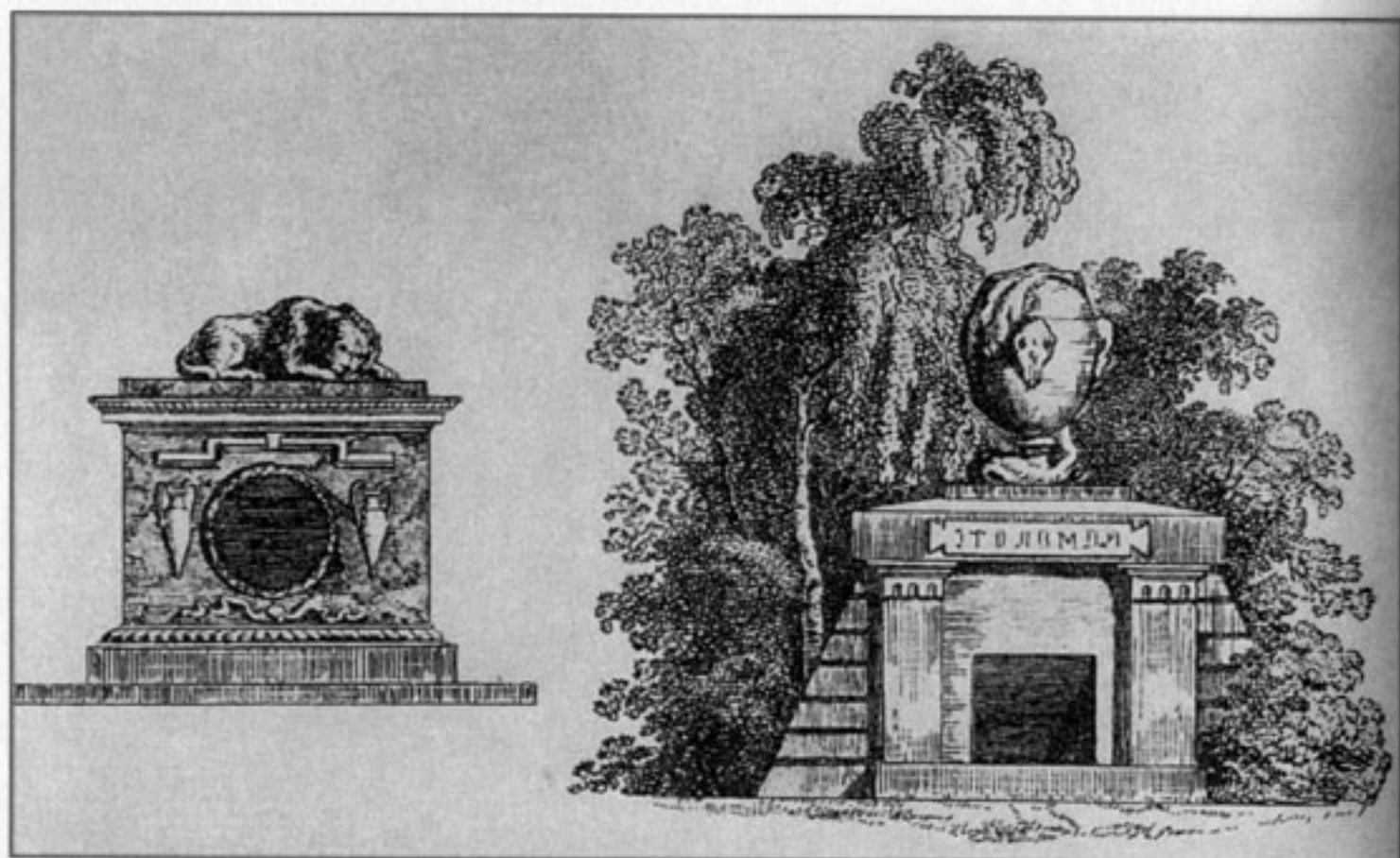


### Памятник умершему рыцарю

Рисунок. И.Г.Громани. "Ideenmagazin". Лейпциг, 1799. Тетр. 29, табл. I.

Пояснение И.Г.Громанна:

*"Памятник рыцарю, который мы приводим на этом листе, должен стоять, насколько возможно, в таком месте, характер которого, по крайней мере, не находится в противоречии с картиной, которую мы себе составили о времени рыцарства и права сильного, — в пустынном, скудном, бедном месте, как это представляет себе г-н Schurig, его создатель. Оба полузасохших дерева и изуродованная ель подходят, по моему ощущению, к целому; а для скамьи для отдыха, которая прикреплена к растрепанной дуплистой иве, я хотел бы менее изысканный вид. Сам памятник находится в reichgräflich Reussischen парке в Кестрице (Kostritz)".*

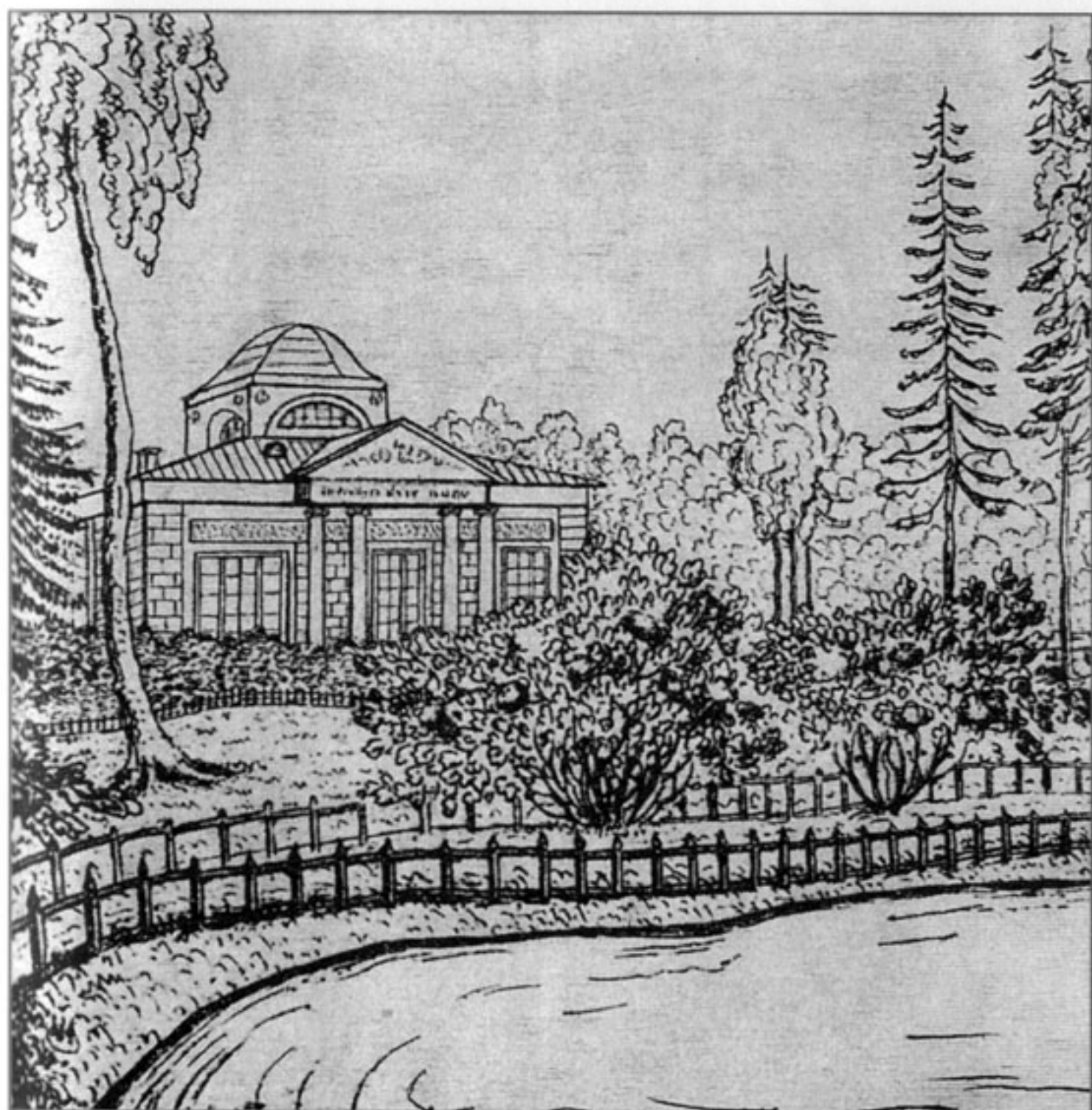


**Памятники любимым собакам**

Рисунок. И.Г.Громани. "Ideenmagazin".

Изд. 2-е. Лейпциг, 1797.

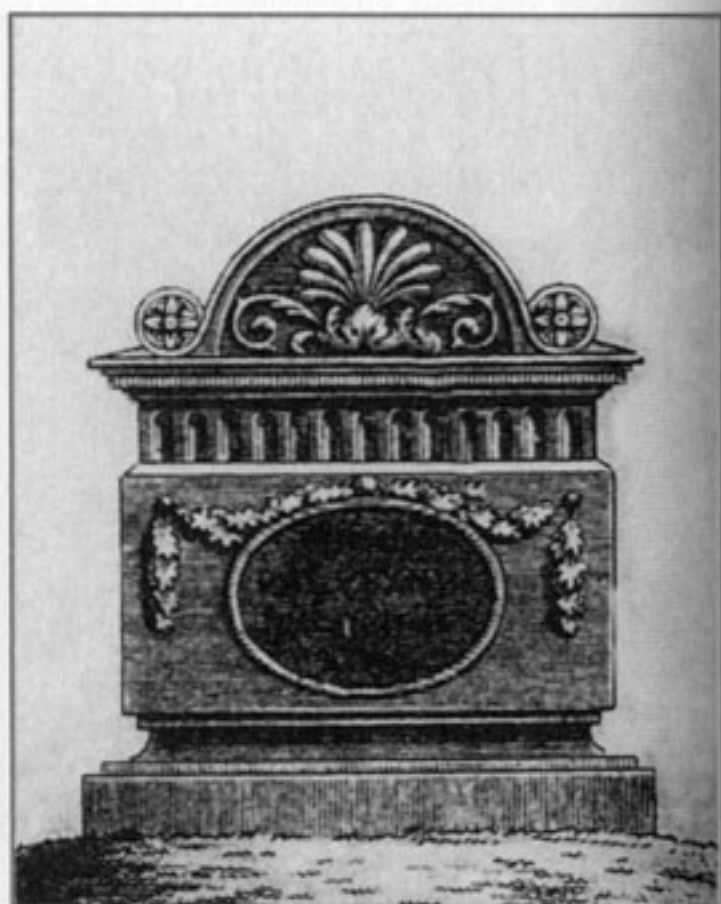
Тетр. 5, табл. VII.



**"Розовый павильон" в Павловске**

Рисунок В.А. Жуковского.

Из кн.: "Путеводитель..."



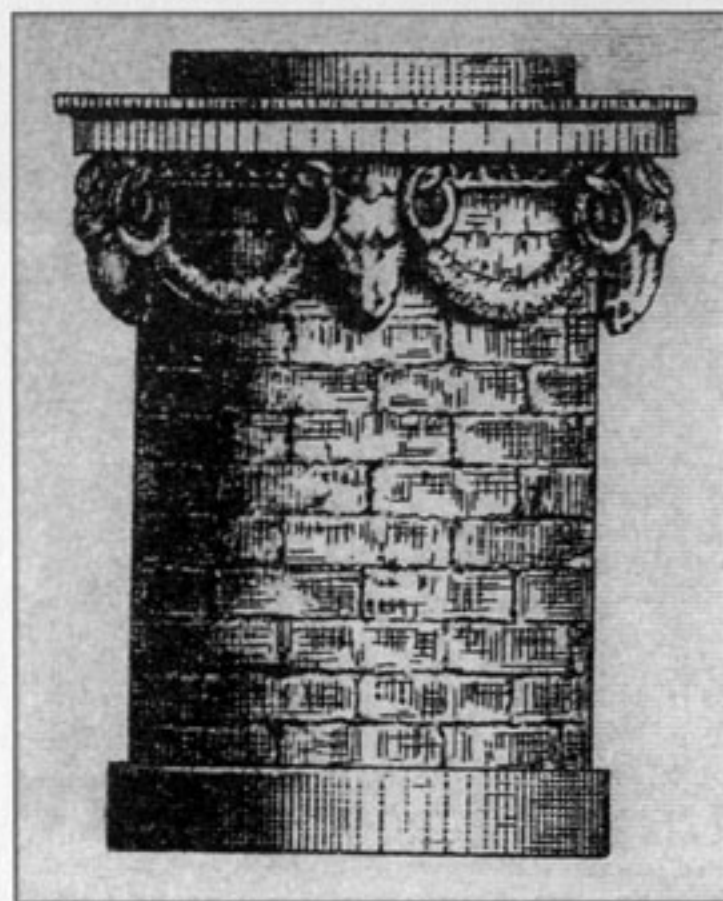
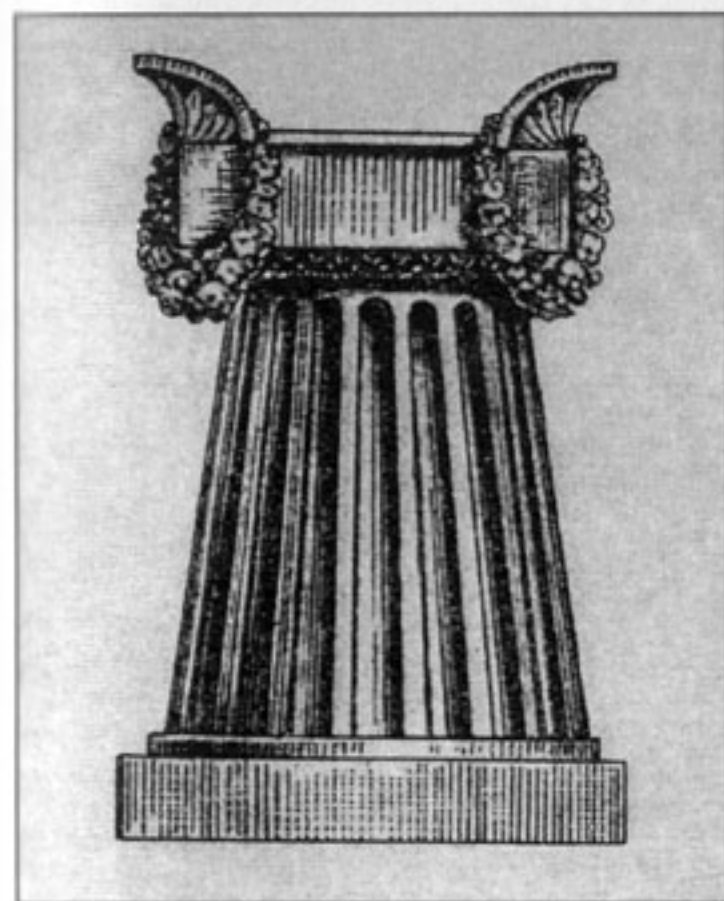
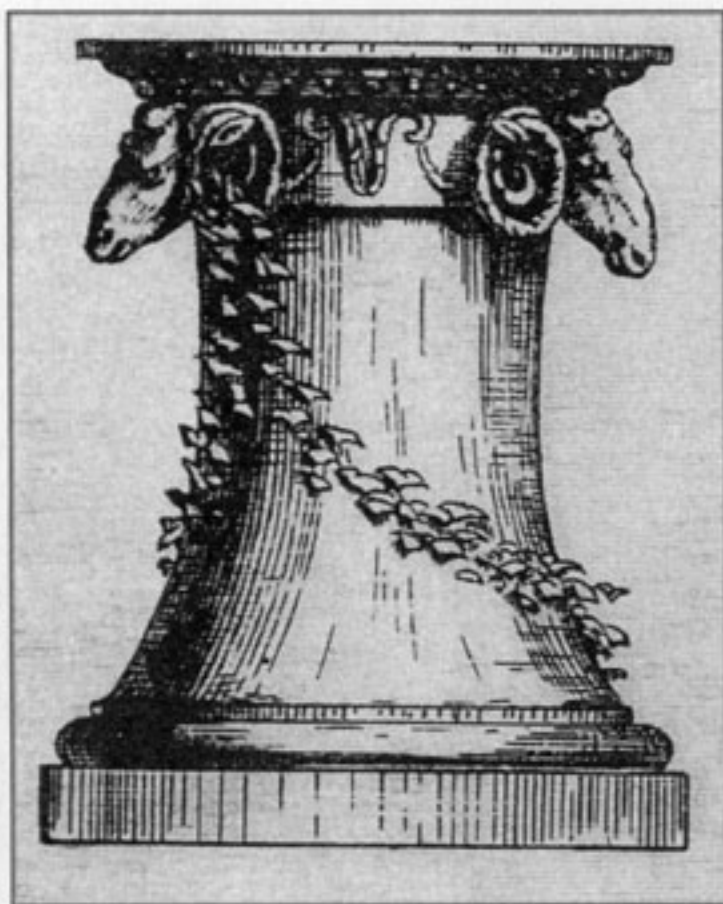
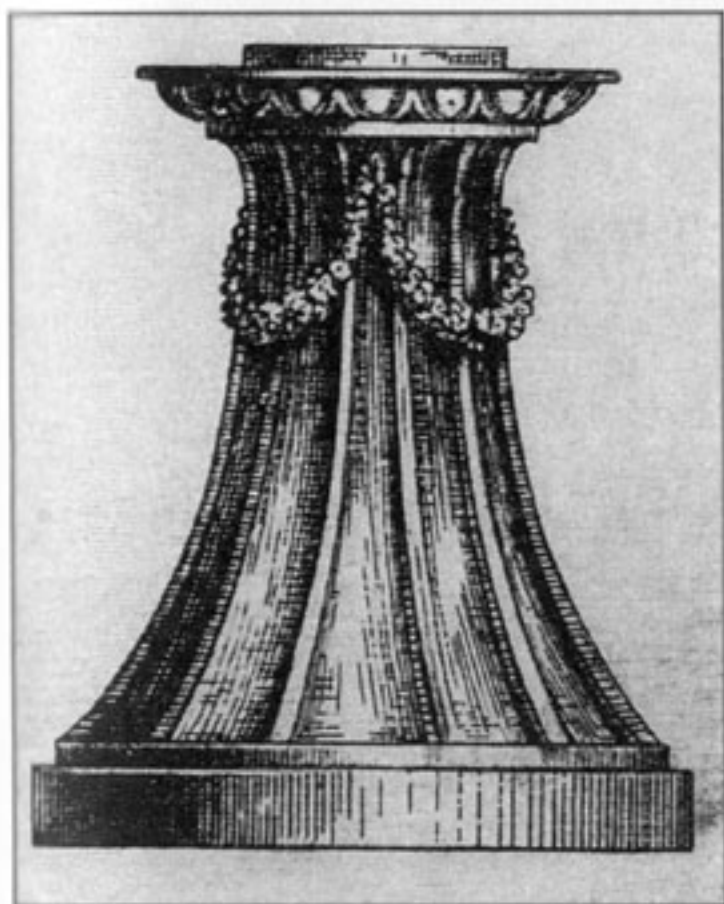
## Надгробия

Рисунок. И.Г.Громанн. "Ideenmagazin". Лейпциг, 1799. Тетр. 32, табл. IV.

Пояснение И.Г.Громанна:

*"На этом листе четыре надгробия, которые следует использовать с особенным вниманием к нравственному и гражданскому характеру тех, память о ком они должны передать потомству. Издатель, впрочем, желал бы, чтобы г-ну Свендеру (художнику — Д. Л.) было бы угодно придать характер большей простоты составу этих надгробий".*





**Памятники прекрасным лошадям**

Рисунок. И.Г.Громани. "Ideenmagazin".

Изд. 2-е. Лейпциг, 1798.

Тетр. 12, табл. III.



**Ферма в Павловском парке**

Рисунок В.А. Жуковского.

Из кн.: "Путеводитель..."

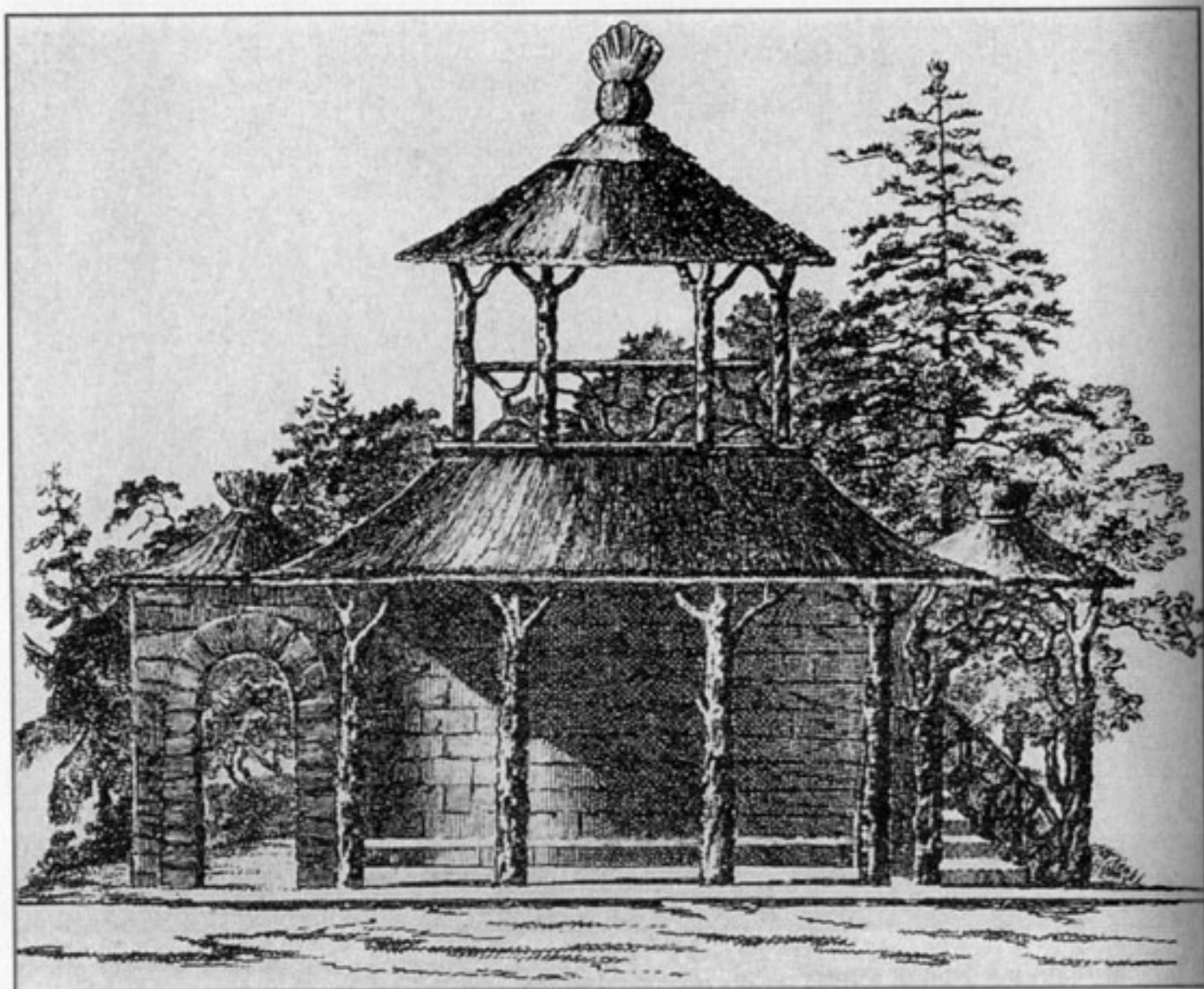


**Молочный домик в лесу**

Рисунок В.А.Жуковского.

Из кн.: "Путеводитель..."

*в Павловском парке*



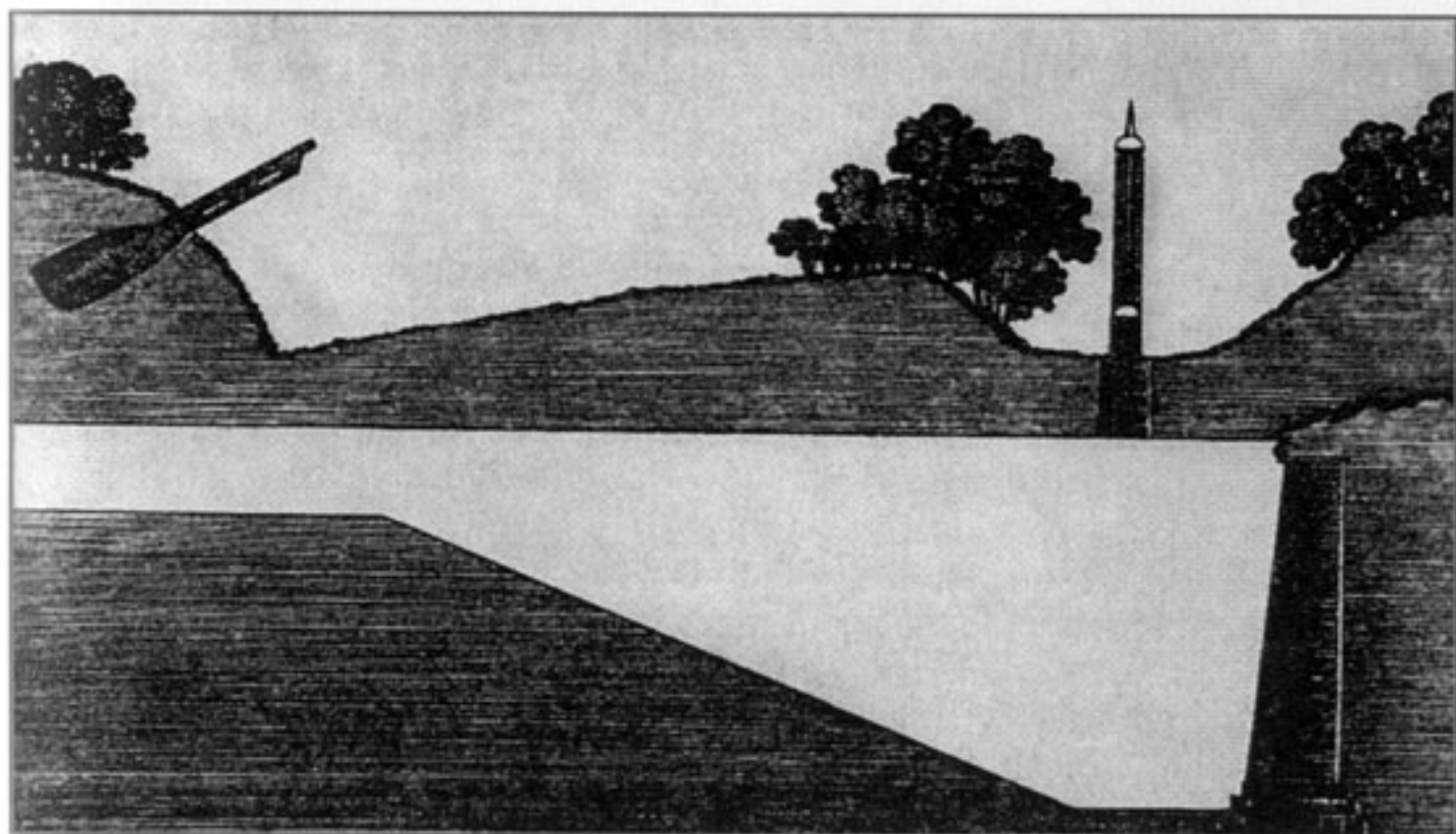
### **Садовая беседка**

Рисунок. И.Г.Громани. "Ideenmagazin". Изд. 2-е. Лейпциг, 1797

Тетр. 5, табл. IX.

Пояснение И.Г.Громанна:

*"На этом листе изображено место отдыха с крышей в крестьянском вкусе. Стена сделана из необработанных камней или из уплотненной земли, крыша из соломы или камыша. Для того, чтобы у него был более приятный вид, с каждой стороны приделывают ворота, через которые по лестнице можно подняться в маленький восьмиугольный зал. Ворота — разные по материалу, чтобы строитель сада мог выбрать. Эта садовая беседка (Gartensitz) может быть уместна только в совершенно сельской и несколько дикой местности".*



### Садовое ограждение "ах-ах"

Рисунок. И.Г.Громанин. "Ideenmagazin". Изд. 2-е. Лейпциг, 1797

Тетр. 2, табл. VIII.

Пояснение И.Г.Громанна:

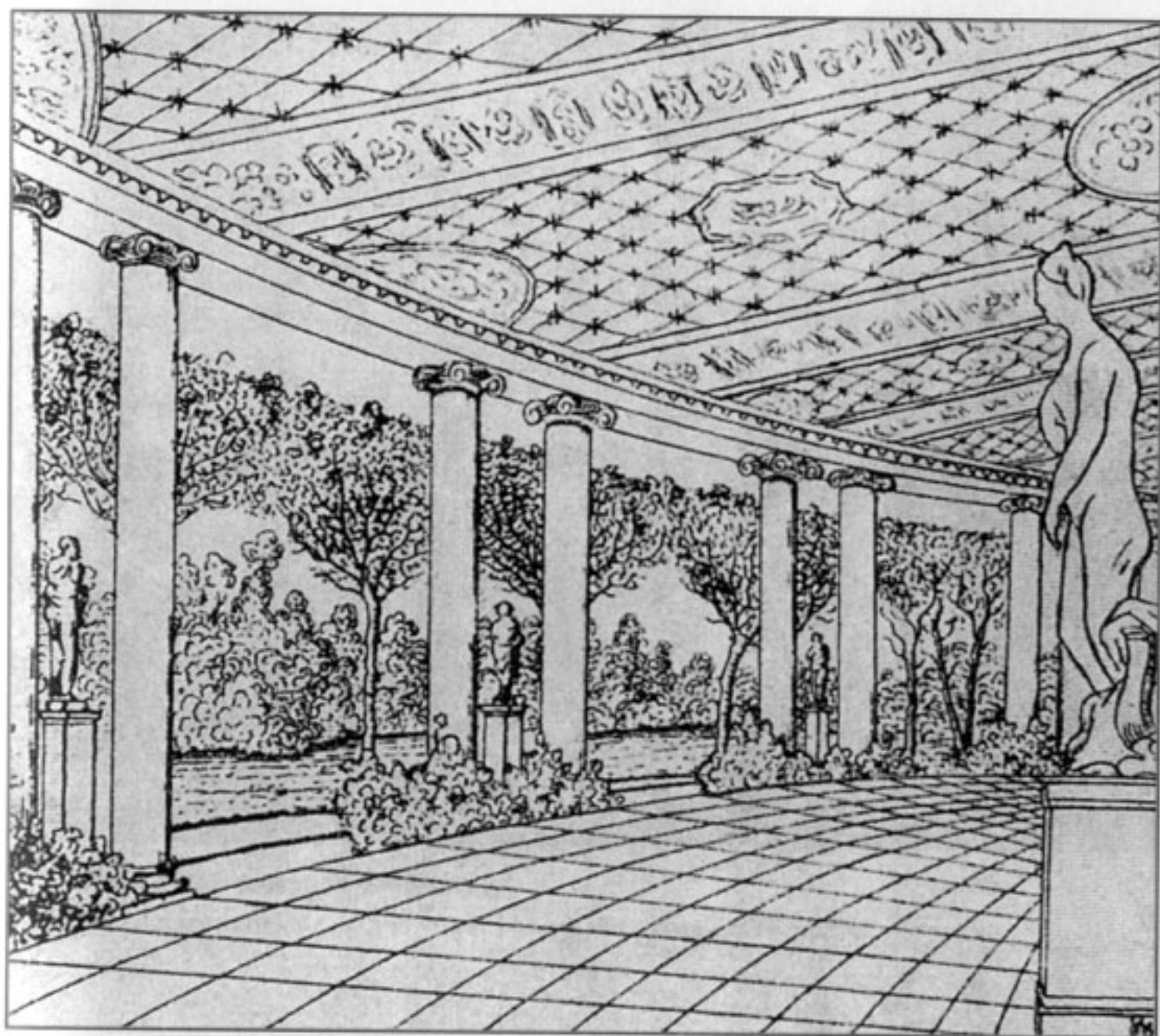
*"Разрезы двух видов "ах-ах" или Sunk-fence (погруженной изгороди, изгороди по дну канавы). Первый показывает углубление в почве ниже самого высокого уровня почвы, где находится кустарник, по отношению к которому лежащая вне "ах-ах" почва идет горизонтально. Наклонно лежащие преграды образуют угол примерно в сорок пять градусов. вынутая из углублений земля насыпана на возвышения и засажена низким кустарником. Второй разрез— это изображение засаженного с двух сторон рва с перпендикулярными преградами в середине, вместо которых может быть поставлена живая изгородь или забор. Третий разрез — это обычное "ах-ах" (Sunk-Haha-Wall)".*



### **Ванна, скрытая деревьями**

Рисунок. И.Г.Громани. "Ideenmagazin" Изд. 2-е. Лейпциг, 1797. Тетр. 6, табл. V.  
Пояснение И.Г.Громанна:

*"Этот лист содержит план и вид спереди ванны (Badenhaus) в форме небольшого храма с куполом. Для этого выбирают место, которое хотя не имеет ничего мрачного, но, насколько это возможно, окружено в значительной части густой тенью. В комнате для одевания стоит диван и печь, которая сослужит хорошо службу в случае холодного купания".*

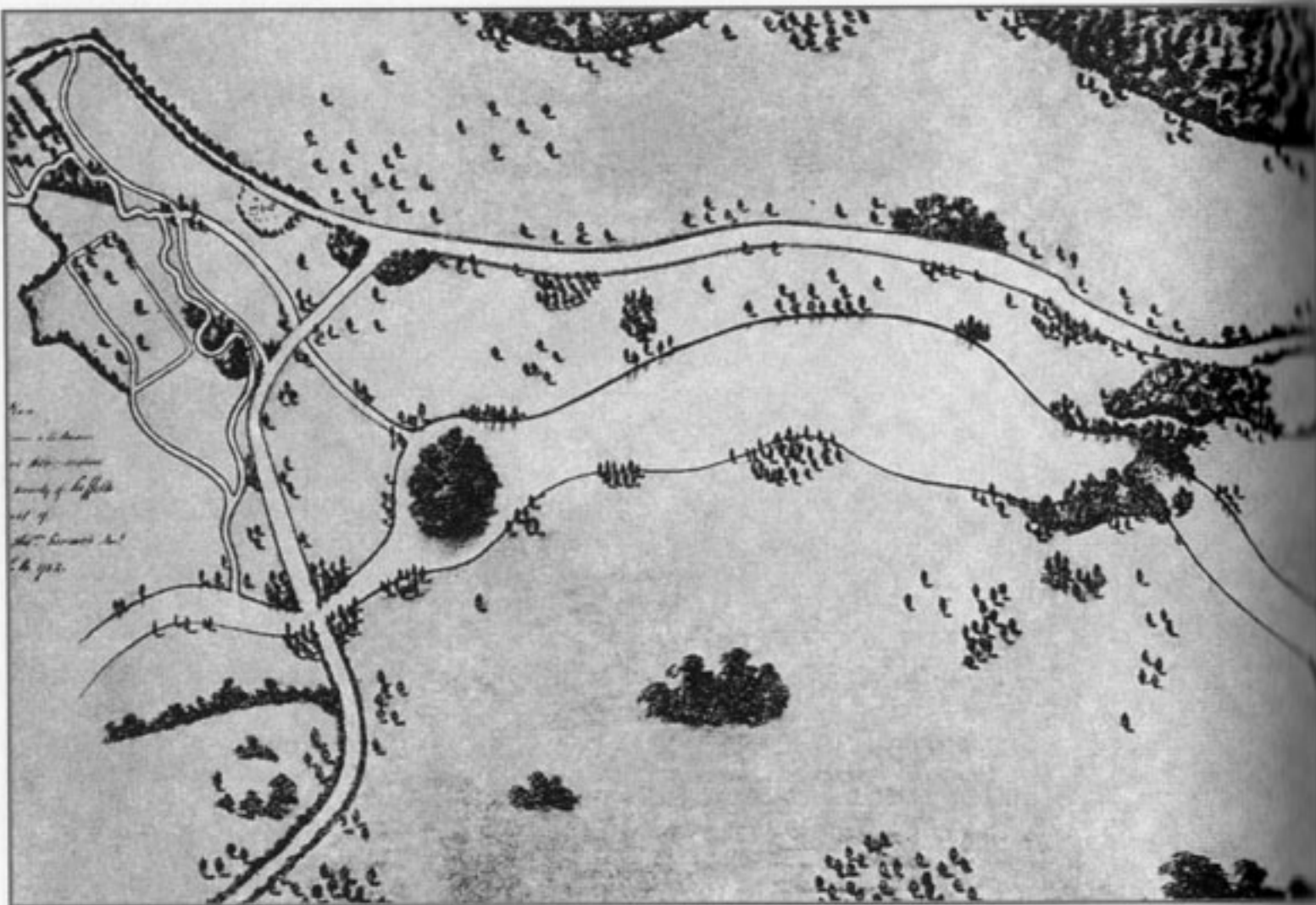


### **"Галерея Гонзаго"**

Рисунок В.А. Жуковского.

Из кн.: "Путеводитель..."

*с росписями, создающими иллюзию сада.*



**Змеевидная дорожка вдоль реки**  
План Ланселота Капабилити Брауна для Хевенингам Холла,  
1782.



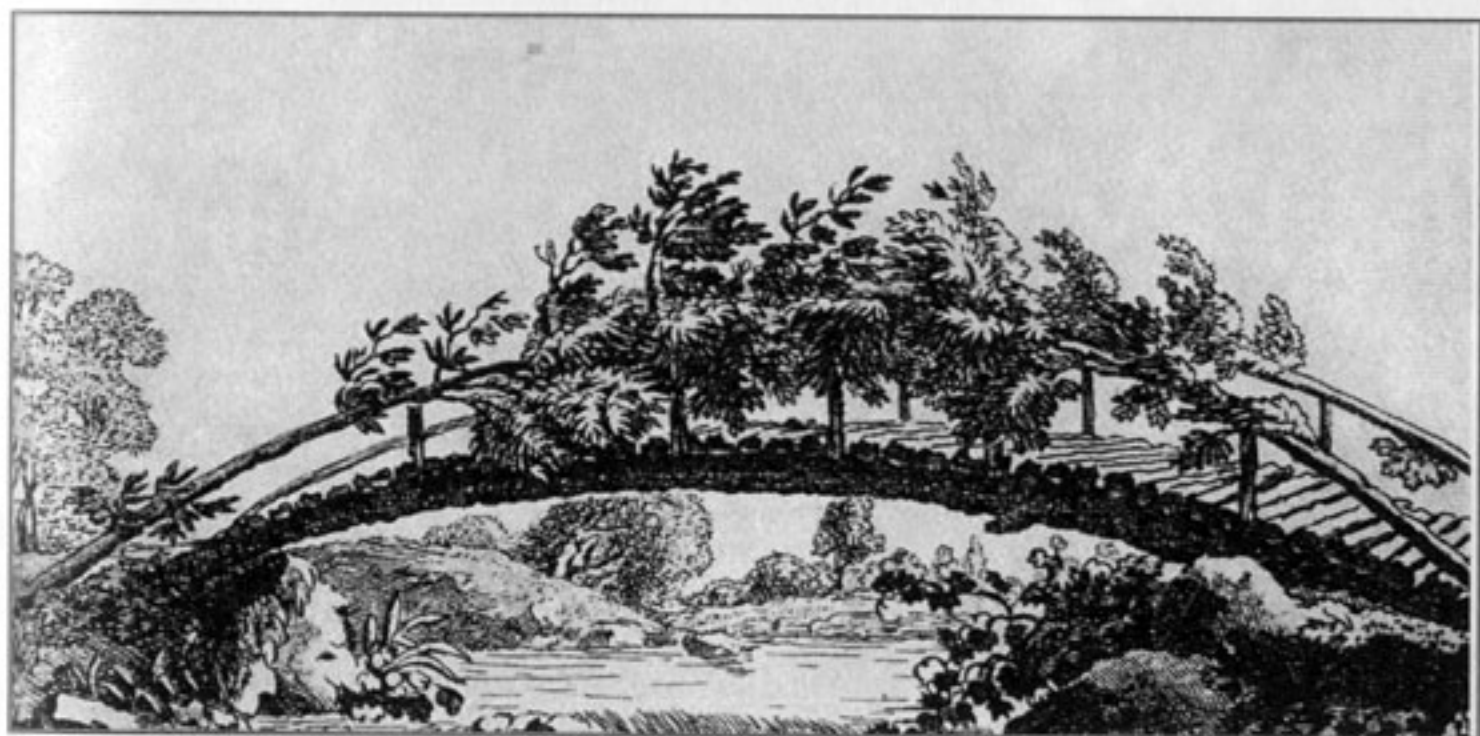
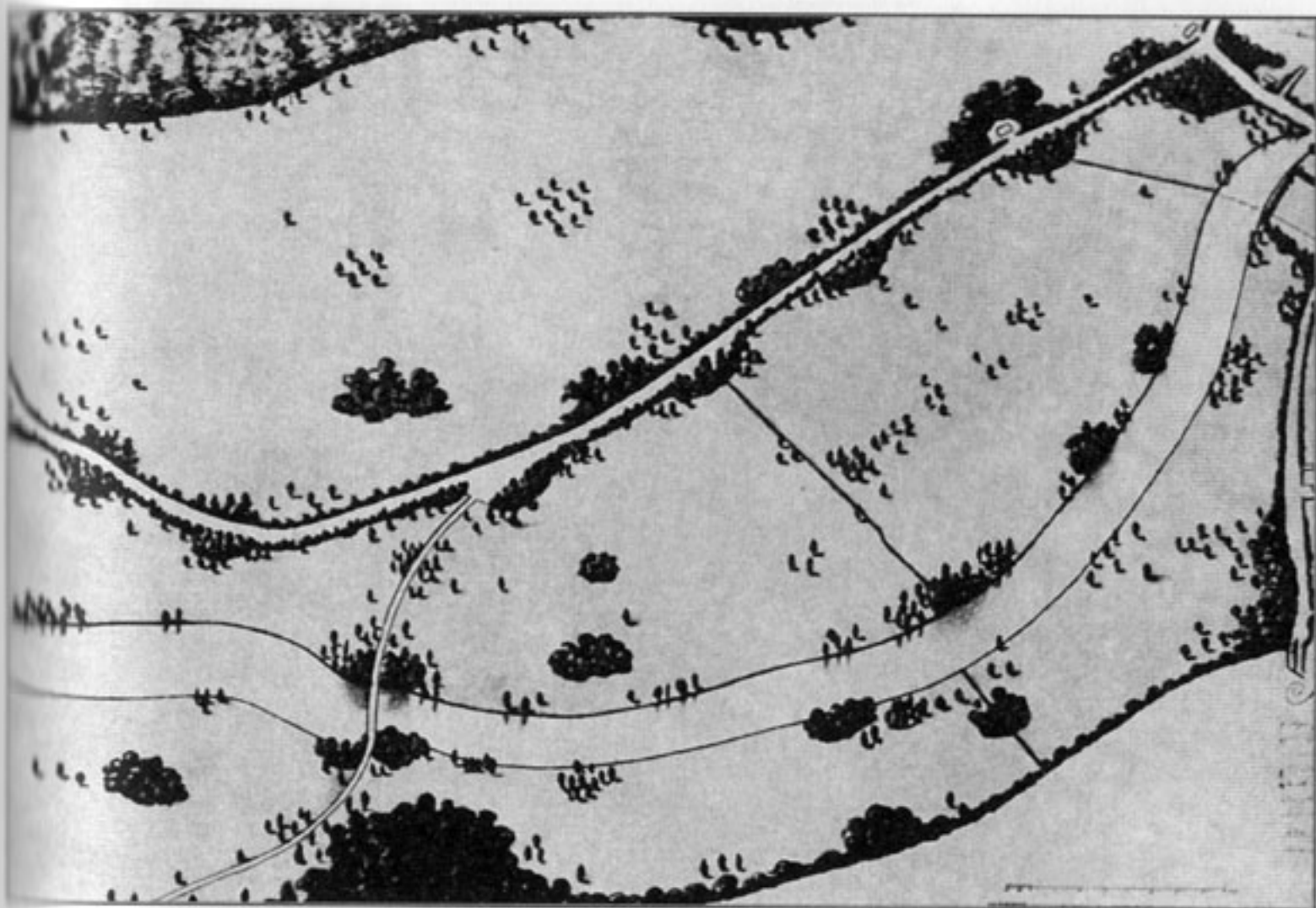
**Гондола с крышей для прудов в "китайском стиле"**

Из кн. "Ideenmagazin" И. Г. Громанна.

Изд. 2-е. Лейпциг, 1797,

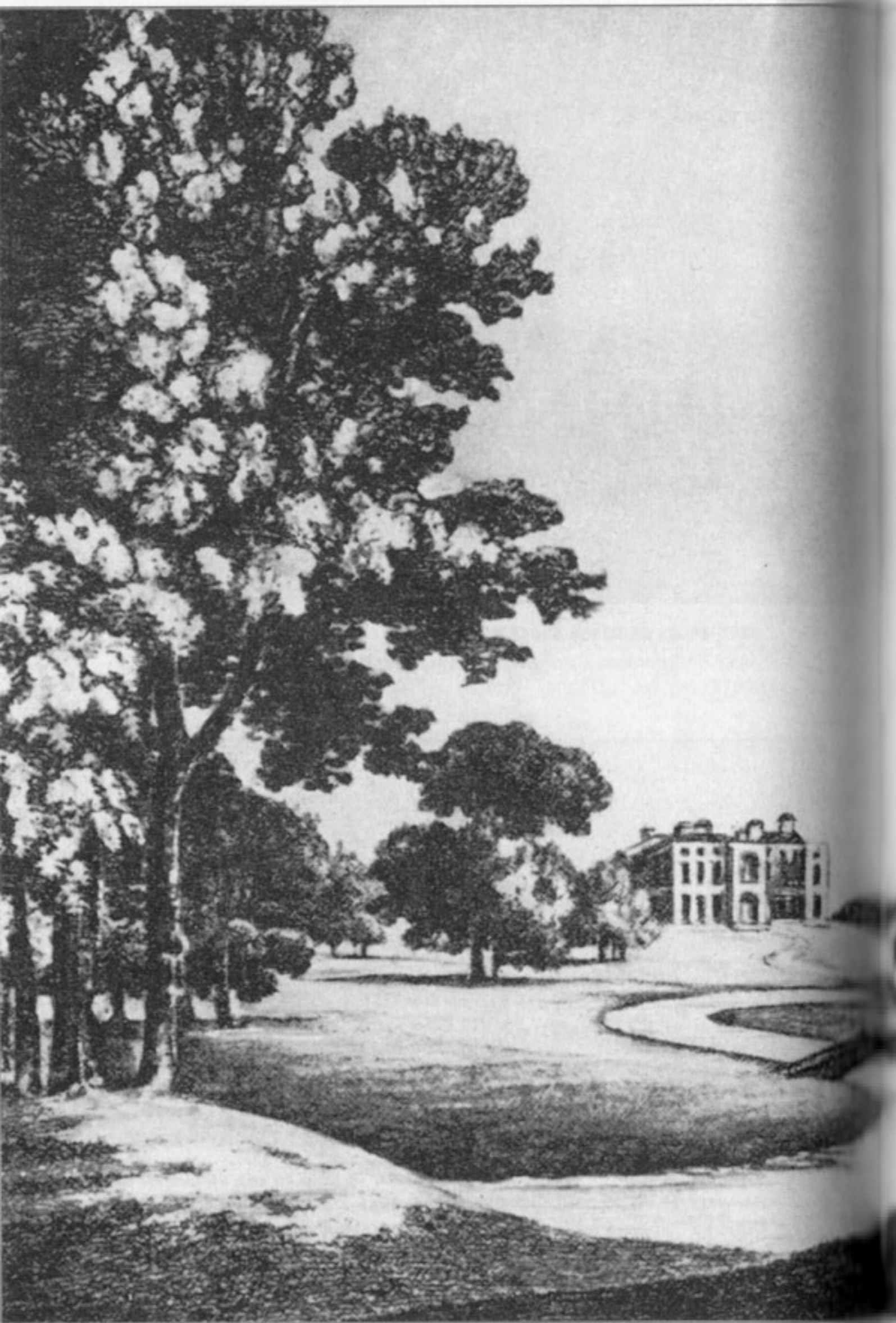
тетр. 4, табл. VIII.

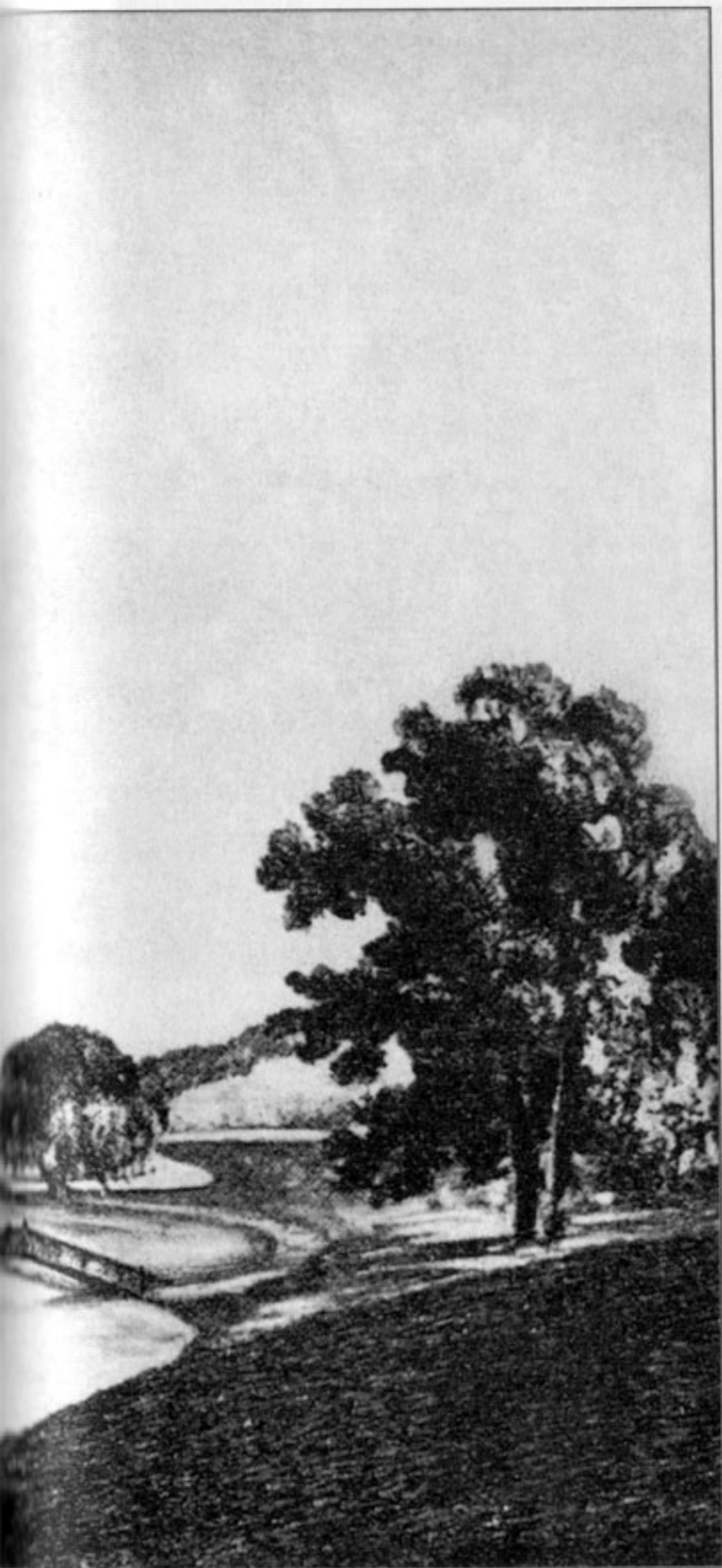




### **Огибной мостик**

Рисунок. И.Г.Громанн. "Ideenmagazin". Изд. 2-е. Лейпциг, 1798. Тетр. 9, табл.IV. Одна из "эферемид" садов Романтизма. Пояснение И.Г.Громанна: "Мост из необработанных стволов деревьев, перила которого образуют четыре живых дерева, которые при небольших усилиях могут быть вытянуты так, что они не мешают переходу через мост. Естественно, что мост этого рода может быть сделан только в запущенной местности".

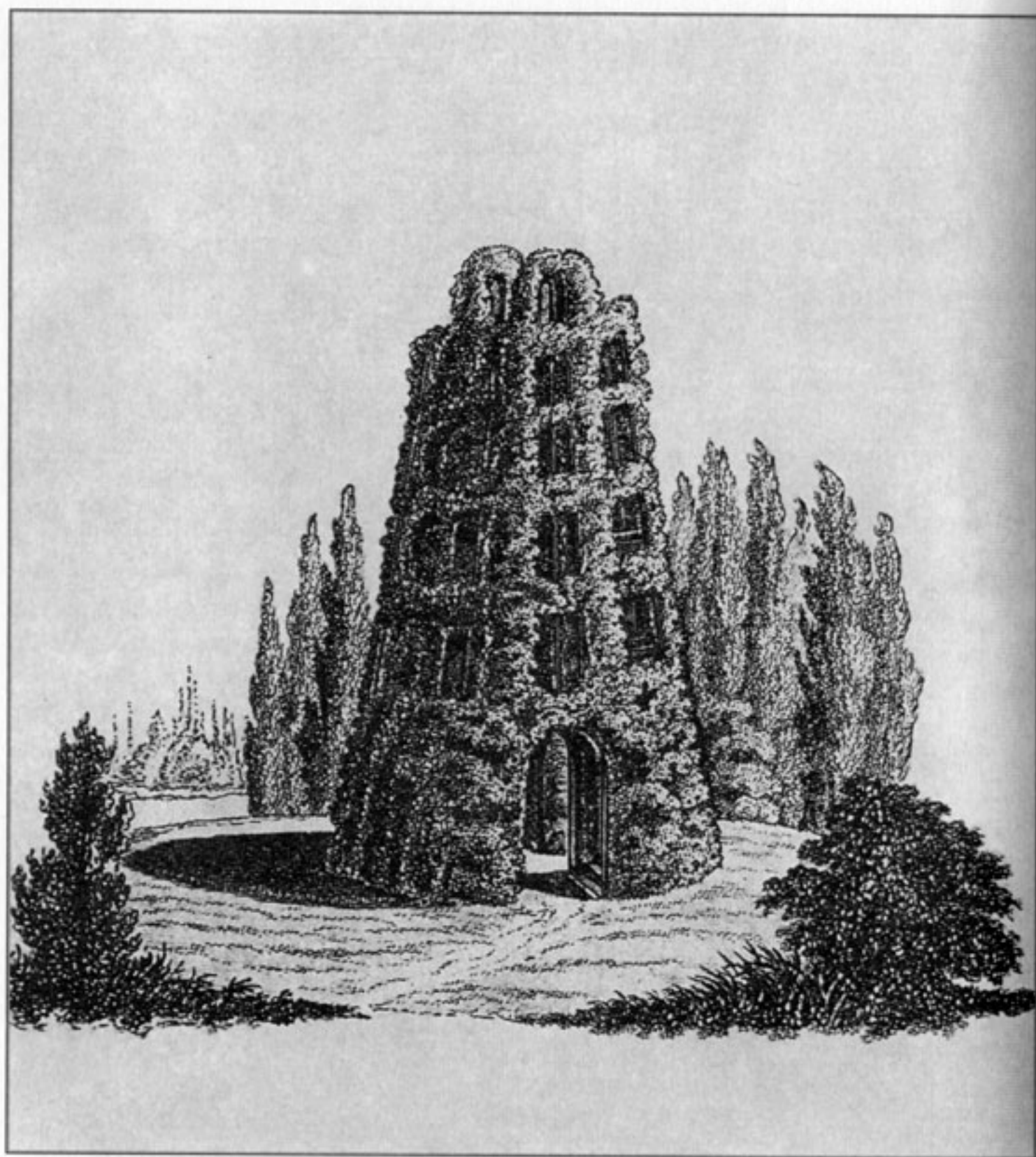




**Змеевидная линия реки**

Гравюра Томаса Харна  
(1744-1817).

Воспроизводится по кн.:  
N. Pevsner. Studies in Art,  
Architecture and Design,  
vol. 1. New York.  
1968. P. 119.

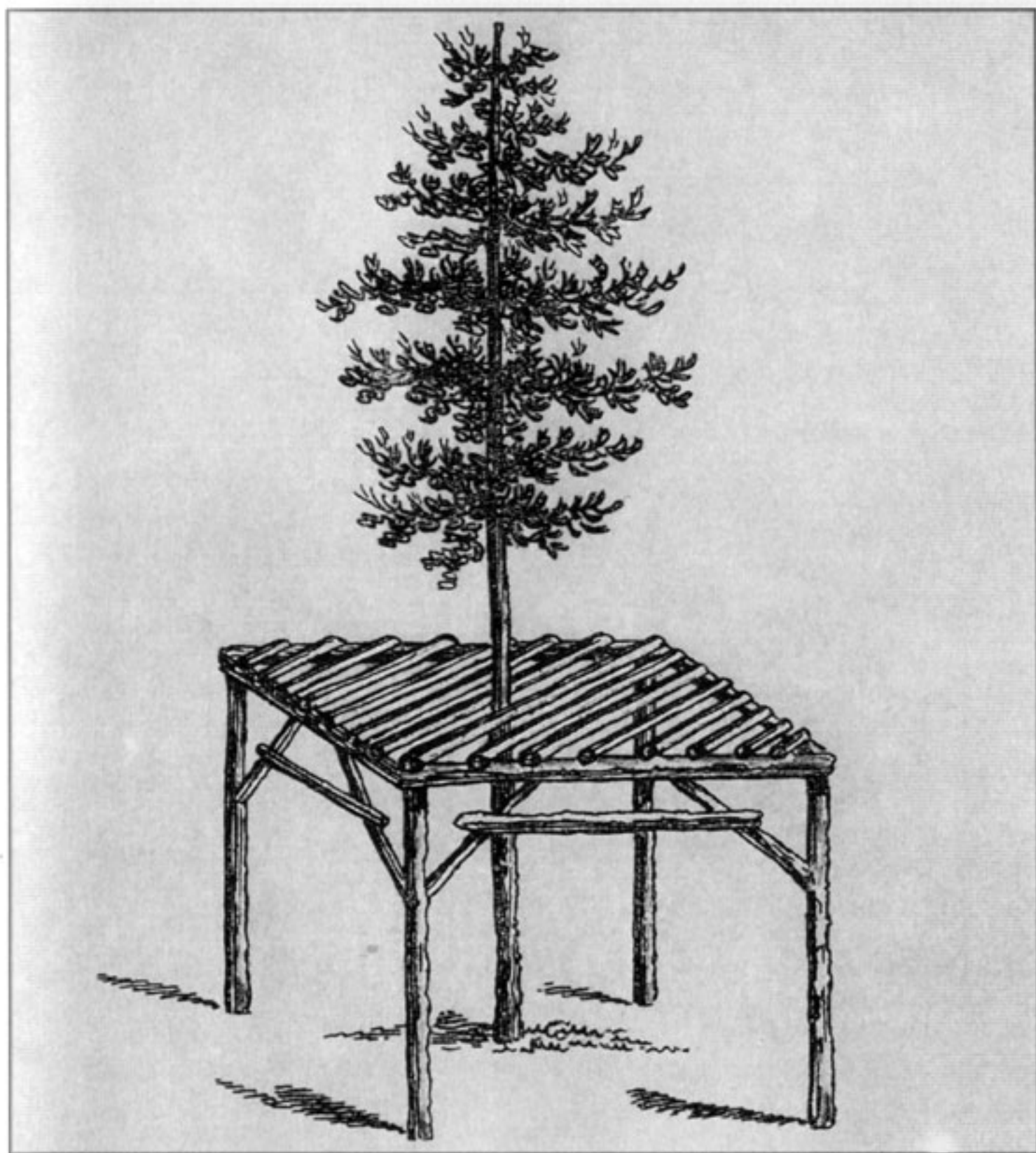


**Своеобразный "парнас" со скрытой спиралевидной дорожкой**

Рисунок. И.Г.Громани. "Ideenmagazin". Лейпциг, 1799. Тетр. 28, табл. IV.

Пояснение И.Г.Громанна:

*"Изображенная на этом листе сторожевая башня, одетая бужком, которая сохраняет необычный вид, находится в герцогском саду в Веймаре, где она и за обеих витых лестниц названа "Улитка". Под нею находится скамья для отдыха из необработанного дерева. Ручки опираются на большие грубые камни или глыбы скал".*

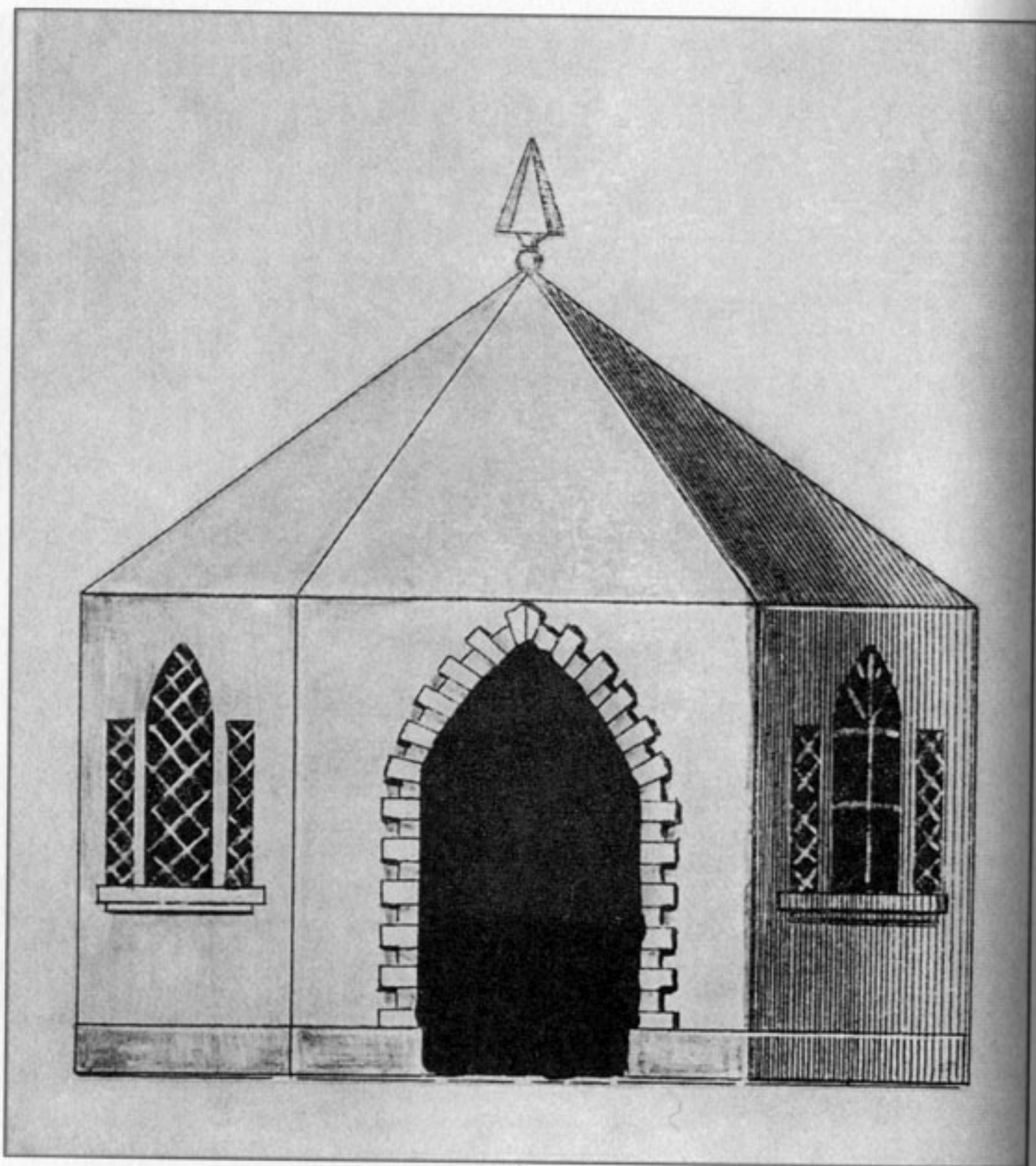


**Садовая скамейка вокруг молодой сосенки**

Рисунок. И.Г.Громани. "Ideenmagazin". Лейпциг, 1799.

Тетр. 27, табл. VII.

Одна из "эфемерид" садов Романтизма.



**Палатка, расписанная под каменную кладку**

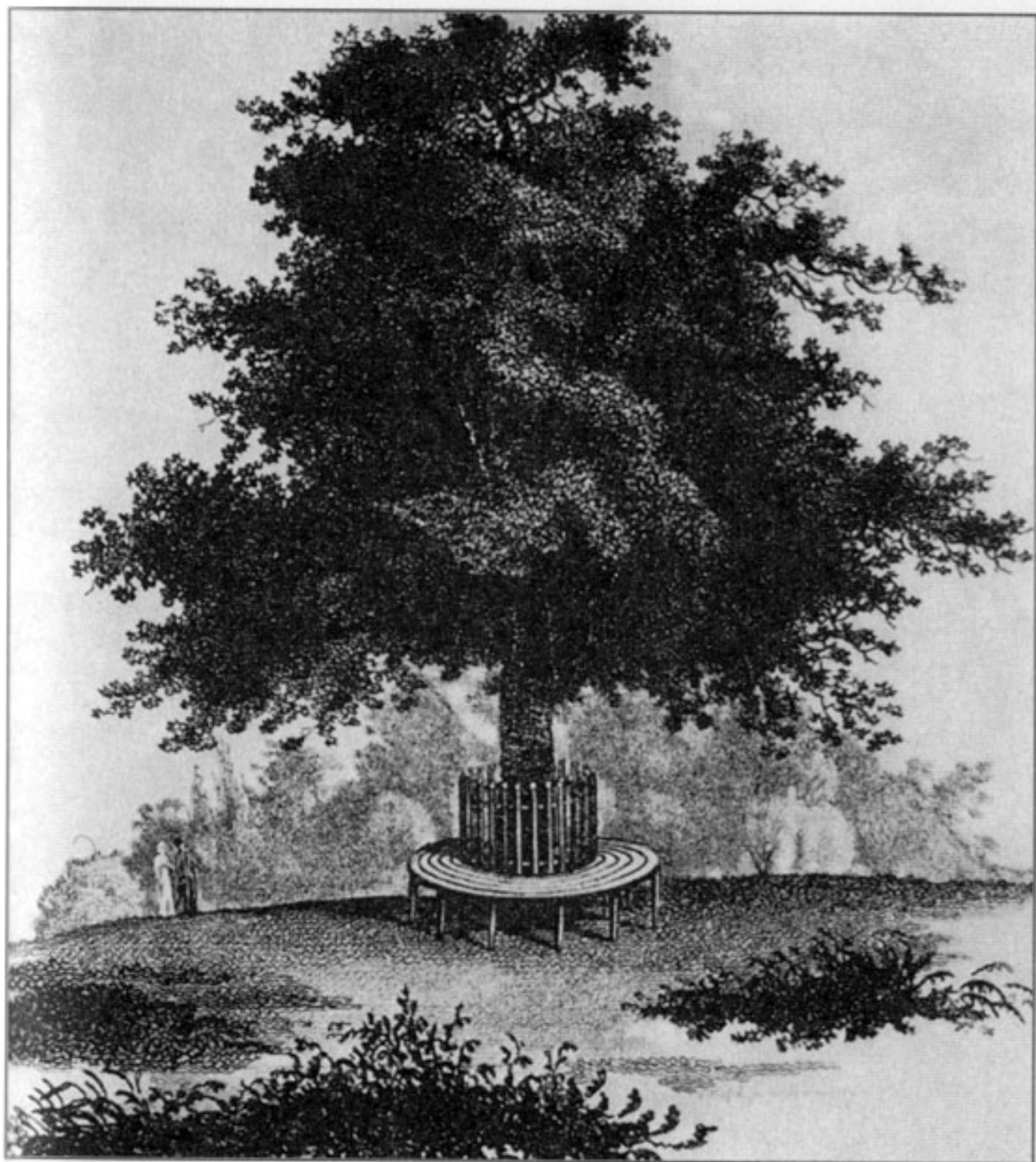
Рисунок. И.Г.Громани. "Ideenmagazin". Изд. 2-е. Лейпциг, 1797.

Тетр. 4, табл. X.

Одна из "эфемерид" садов Романтизма.

Пояснение И.Г.Громанна:

*"Переносной павильон, который сооружен как шатер (Zelt) и может быть снова собран... Строительная отделка дверей либо является расписной, либо производится путем нашивания цветных полотеев. Решетки на окнах сделаны из плетеных (связанных) льняных шнуров (веревок), пестрых или белых".*



**Старый одинокий дуб**

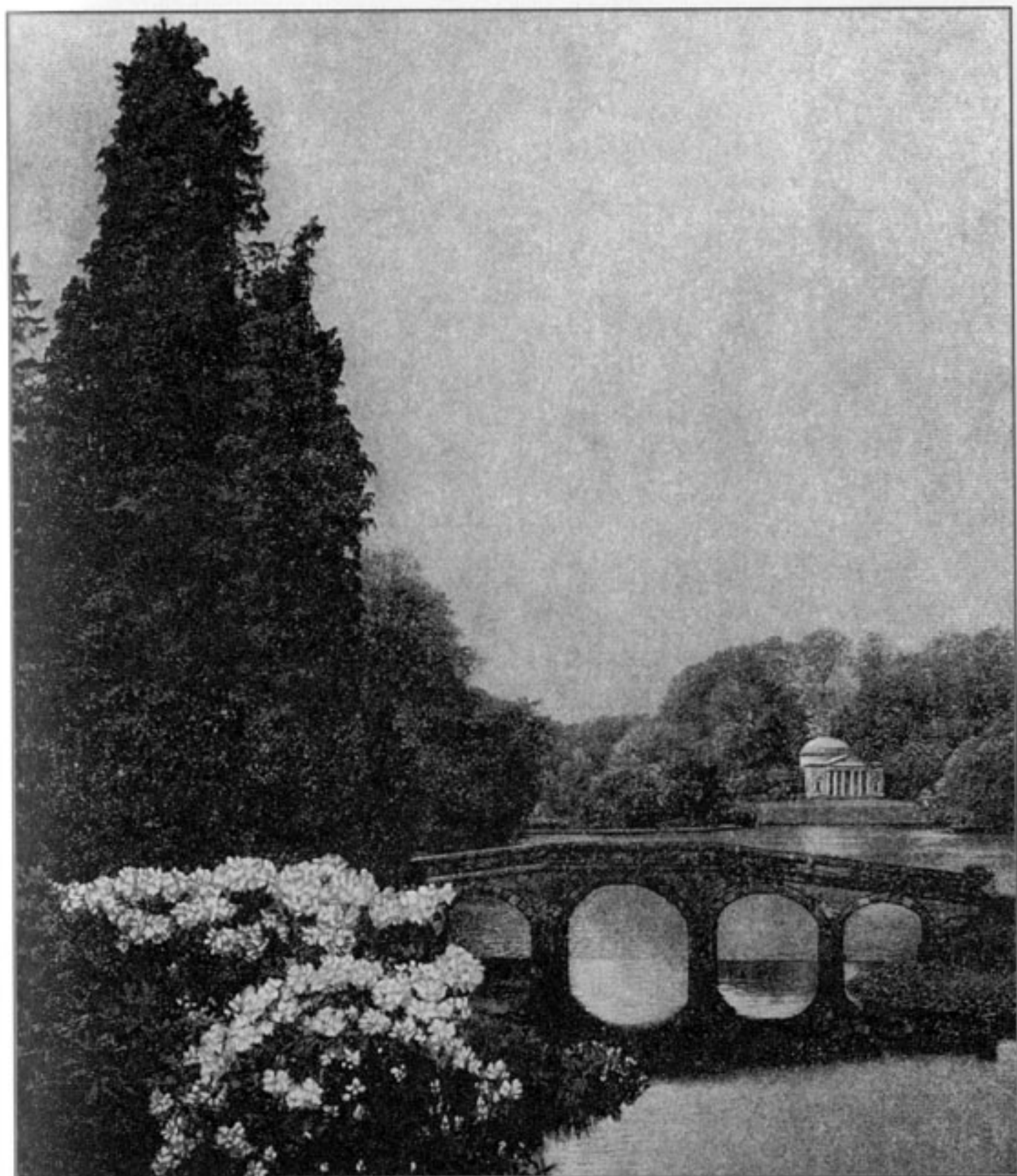
Рисунок. И.Г.Громанн. "Ideenmagazin". Лейпциг, 1799. Тетр. 28, табл. VIII.



### **Старое дерево**

Парк Шерингам Холла, конструировавшийся Хамфри Рептоном.



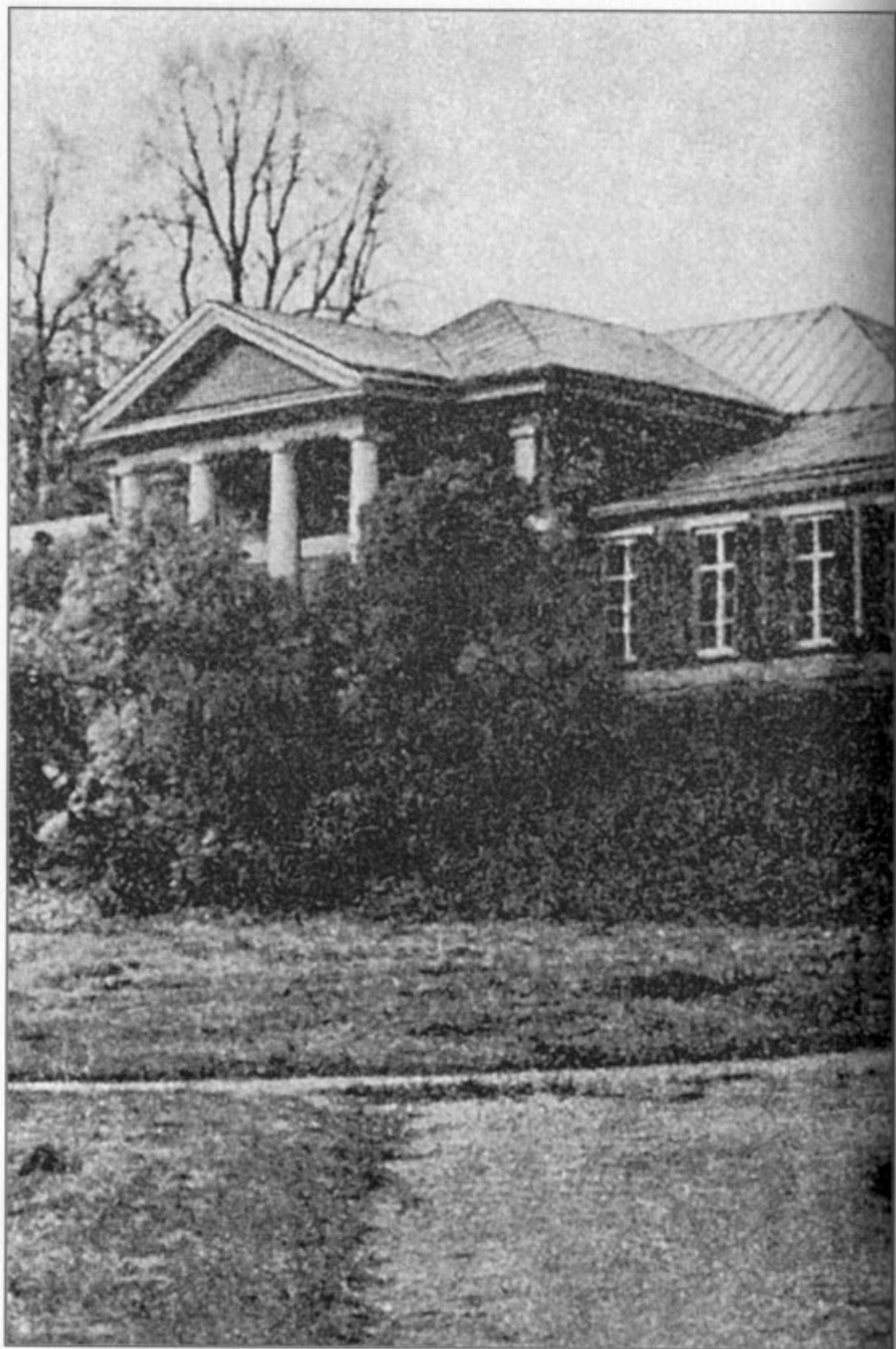


### **Стаурхед в Вильтшире**

Современный вид.

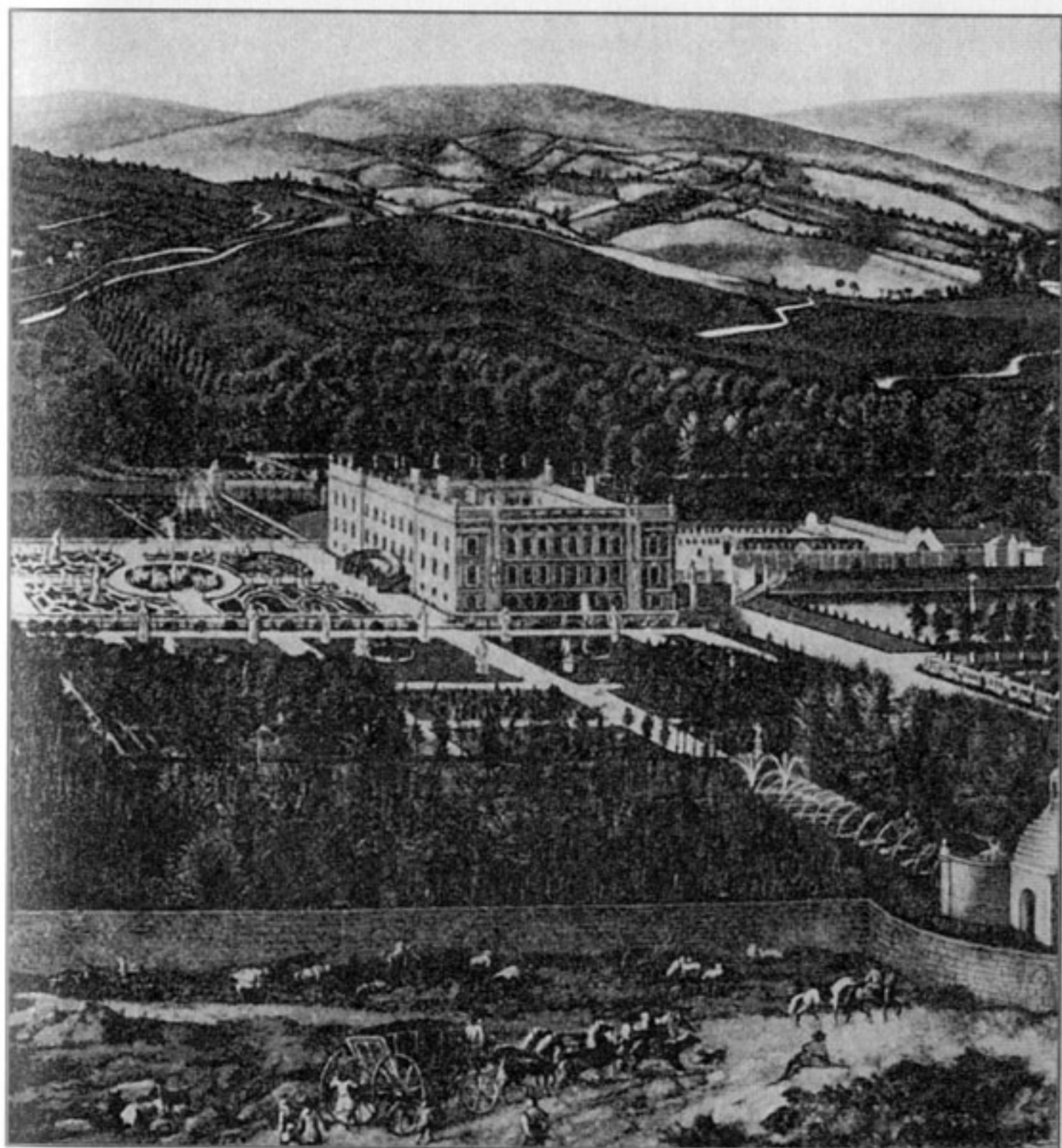
Садоустроитель — Генри Хор.

*В XVIII в. берега не имели кустов.*



**Монрепо**

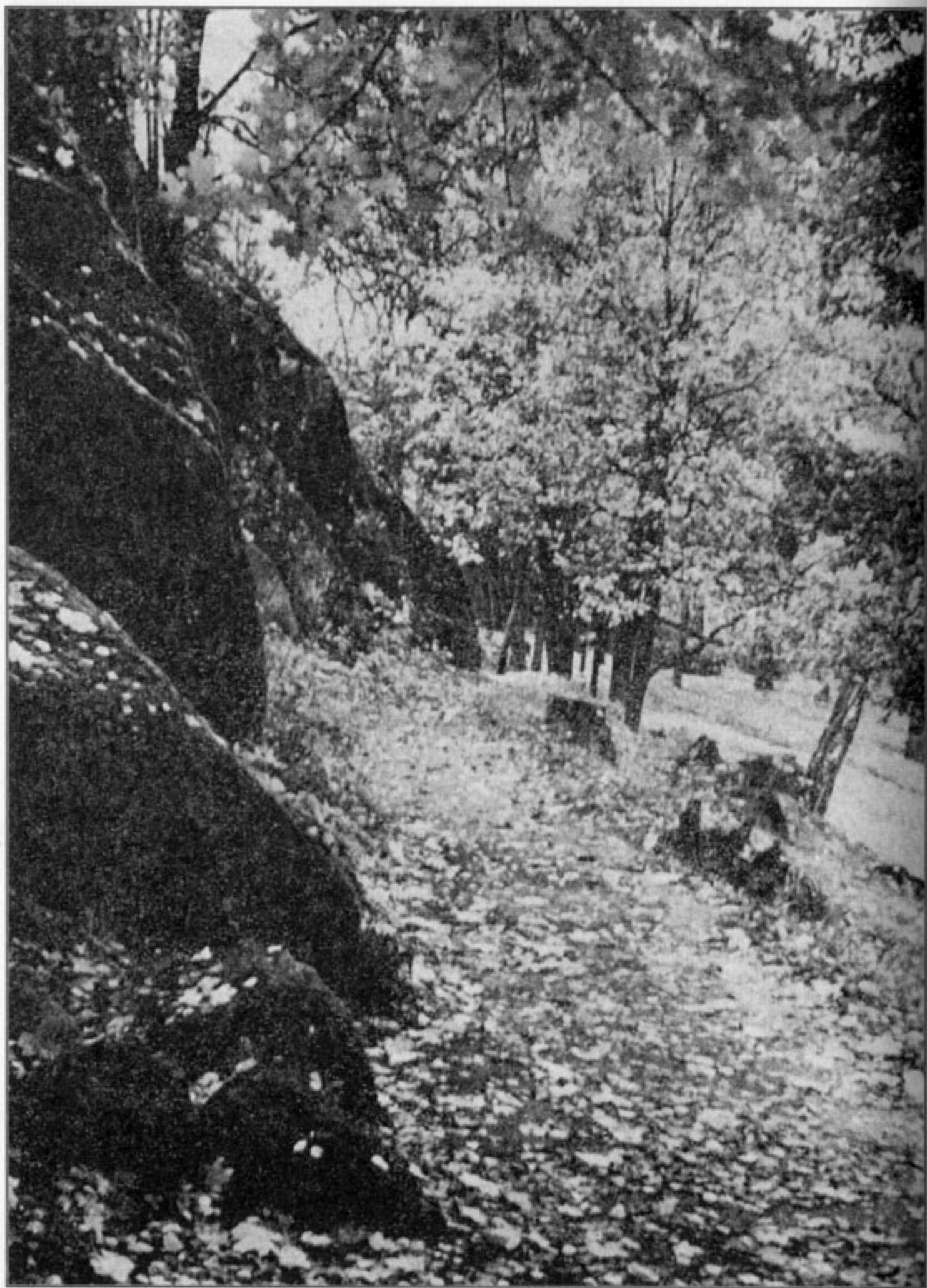
Дом баронов Николаи. Современная фотография.



### **Чатсворт**

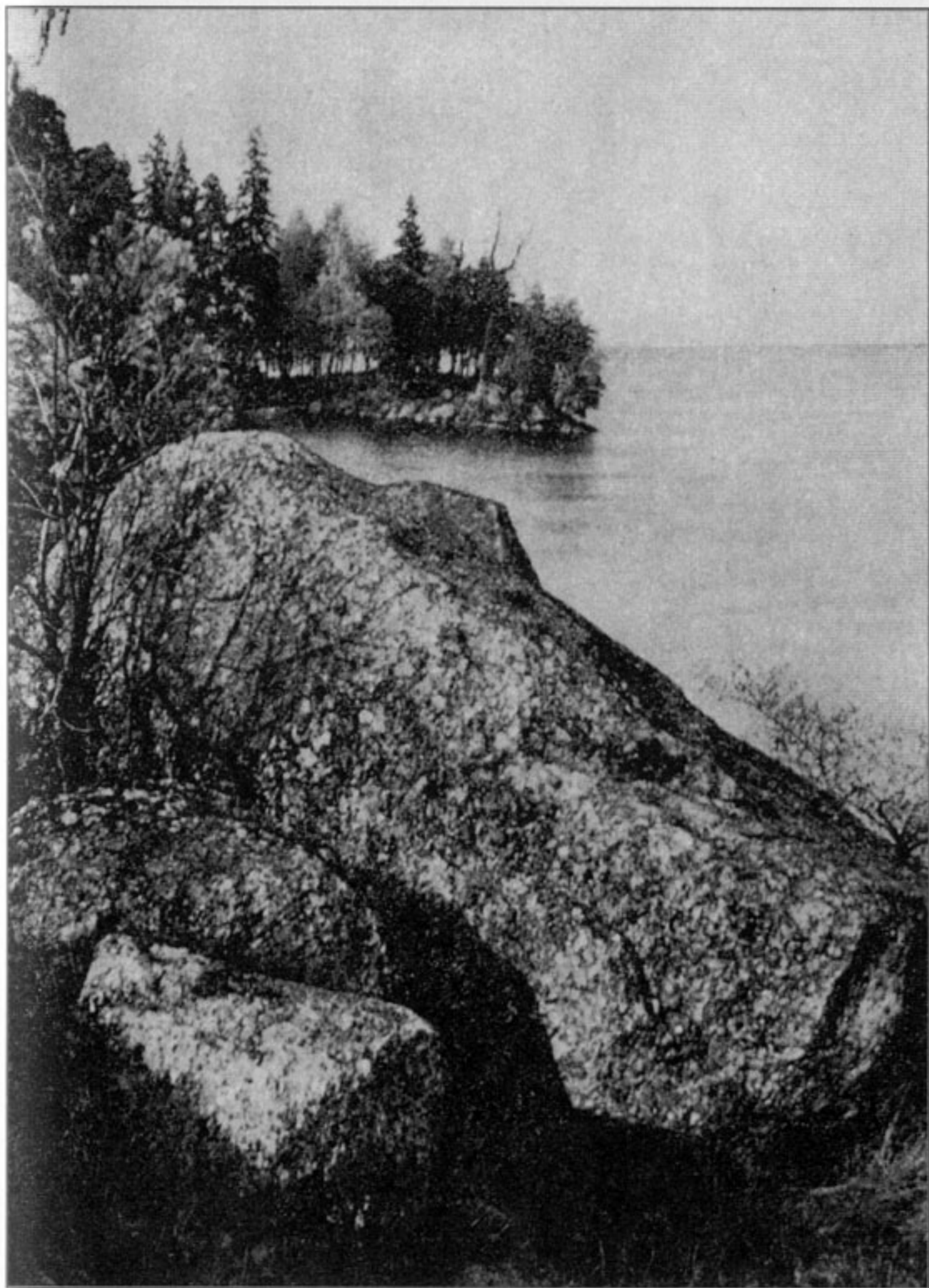
Изображение 1710 г.

*Эрмитаж вынесен за пределы регулярной части сада – в “дикую” лесную местность.*



**Парк в Монрепо**

Современная фотография.



**Парк в Монрепо**

Современная фотография.