



*В.В. Дормидонтова*

*История  
садово-парковых  
стилей*

712  
Д 688

**В.В. Дормидонтова**

# ИСТОРИЯ САДОВО-ПАРКОВЫХ СТИЛЕЙ

Учебное пособие  
для студентов по специальностям «Архитектура»,  
«Ландшафтная архитектура» и «Озеленение городов»

Москва  
Архитектура-С  
2004

УДК 71  
ББК 85.118.7  
Д 69

Рецензент — доктор архитектуры, профессор  
Московского архитектурного института А.П. Вергунов

Д 69 **Дормидонтова В.В.** История садово-парковых стилей: Учеб. пособие  
для вузов — М.: Издательство «Архитектура-С», 2004. — 208 с., ил.

ISBN 5-9647-0016-0

В данном пособии садово-парковые стили рассматриваются в общекультурном контексте, параллельно с другими видами искусства и областями культуры, дополняющими сведения об идеях и приемах оформительских стилей. Каждый садово-парковый стиль характеризуется как единая система мировоззренческих взглядов и композиционных приемов и средств, при помощи которых это мировоззрение реализуется в садово-парковом пространстве.

Представленное учебное пособие является художественным и фактологическим дополнением к учебным курсам по истории архитектуры, градостроительства, садово-паркового искусства, а также по мировой художественной культуре, и предназначено для студентов вузов, будущих архитекторов, ландшафтных архитекторов, инженеров-озеленителей, а также всех интересующихся вопросами садово-паркового искусства.

ББК 85.118.7

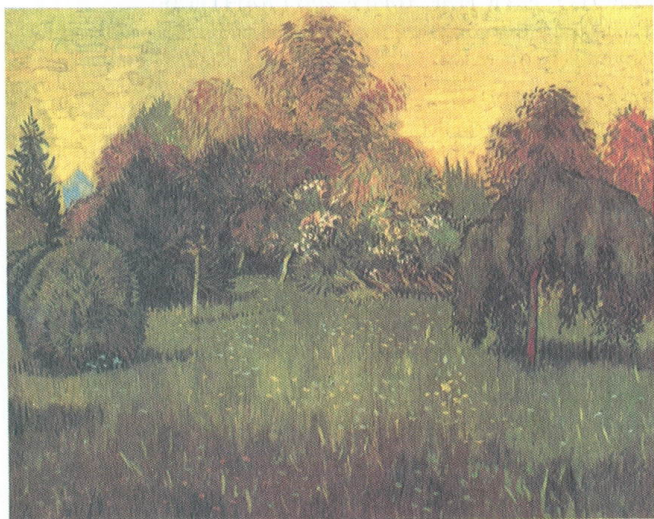
ISBN 5-9647-0016-0

© В.В. Дормидонтова, 2003  
© Издательство «Архитектура-С», 2004

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

ВВЕДЕНИЕ .....	4
О ЛОТОСЕ, ИСИДЕ, ФИГЕ И АТЛАНТИДЕ. Зарождение садоводства в первобытную эпоху. Сады Древнего Египта и Крита .....	12
ЕСЛИ ТЫ ПРОШЕЛ МИМО РОЗЫ ... или SUB ROSA DICITUR. Античные сады Греции и Рима .....	30
САДОВЫЕ МИНИАТЮРЫ РЫЦАРСКИХ ВРЕМЕН. Сады западноевропейского Средневековья .....	58
ЭХО АНТИЧНОСТИ, ИЛИ НОВОЕ ИСКУССТВО «ГОРОДА МАСТЕРОВ». Сады эпохи Возрождения .....	86
«ВЕРСАЛЬСКАЯ ЭКЛОГА» АНДРЭ ЛЕНОТРА. Сады барокко и классицизма .....	126
САДОВЫЙ СПЕКТАКЛЬ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ. Сады сентиментализма в Западной Европе и в России .....	152
РОМАНТИКА ПРИРОДЫ. Сады романтизма и эклектика XIX века: реализм, натурализм, рационализм и символизм .....	172
«ЖАР-ПТИЦА МОДЕРНА». Сады России и Западной Европы конца XIX — начала XX века .....	190
ЛИТЕРАТУРА .....	206

## ВВЕДЕНИЕ



Винсент Ван Гог. Сад поэтов

## ВВЕДЕНИЕ



«Природа представляет самую древнюю в мире лабораторию с постоянной выставкой инженерных, архитектурных и прочих достижений...».

А.М. Леонов

Традиционно историю садово-паркового искусства рассматривают в соответствии с развитием и сменой общественно-экономических формаций (В.Я. Курбатов, С.С. Ожегов, А.Д. Жирнов, Л.С. Залесская, И.Д. Родичкин, Л.И. Стойчев и др.). Такой подход не дает достаточно полной и ясной характеристики стилистических особенностей парковых композиций разных исторических эпох, иногда делая их неотличимыми. Не рассматривается и отношение человека к природе и к растениям, особенное в каждую историческую эпоху. Без учета этого отношения, а также религиозных, философских воззрений и многих других аспектов культурной жизни, индивидуальных и значимых в каждую историческую эпоху, представление о садово-парковом искусстве представляется неполным. Так, например, описание садов Древнего Египта сводится к механическому перечислению элементов композиции. При этом не раскрывается религиозная «литургичность» сада, символика элементов и растений, что лишает композицию смысла, а сад — образности. То же происходит и с садами Средневековья, сведения о которых более чем скупы. Сады Возрождения, барокко и классицизма рассматриваются также в отрыве от философии и мировоззренческих идей, что делает непонятными их композиции, поскольку не выделяются главные различия в построении пространств. Из-за нечеткости в стилистическом определении парков классицизма и барокко, романтизма и сентиментализма разные авторы одни и те же объекты относят к разным стилям. Эпоха

Просвещения и модерн в истории садово-паркового искусства не отражены вовсе, а стилистическое разнообразие эклектики не разобрано.

В данном учебном пособии предпринята попытка систематизации садово-парковых стилей, основанной на том, что содержание стиля не исчерпывается только общественно-экономическими отношениями (или отношением «человек—общество»). Не менее важным является отношение «человек—природа». Именно это отношение представляется определяющим при изучении садово-паркового искусства, поскольку его материалом служит природа.

Отношение «человек—природа» (по мере освоения ее человеком) на протяжении истории менялось, но всегда описывалось религиозными и философскими воззрениями, произведениями живописи, литературы, скульптуры, др. видов искусства, а также отражалось в садово-парковых композициях. Так, зная основные мировоззренческие идеи исторической эпохи, можно проследить, как они интерпретировались в садах. Анализ композиционных приемов исторического стиля в живописи и архитектуре (родственных видах искусства) помогает увидеть аналогичные приемы в организации садово-парковых пространств. Понимание характерных для стиля художественных сюжетов в литературе, скульптуре, музыке объяснит и стилистическую образность парка.

Кроме этого следует учитывать, что садово-парковое искусство — наиболее емкое отражение степени развития человека в каждую историческую эпоху. Сад — это мир, создаваемый человеком соответственно его умениям, достижениям и представлениям на каждом историческом этапе. Именно этим объясняется исключительная «восприимчивость» садово-паркового искусства к новшествам во всех других сферах человеческой деятельности. Великие географические открытия, научные достижения, развитие искусств, наряду с общественными потрясениями, формировали мировоззрение эпохи и отражались в садово-парковых композициях, в особенном для каждого стиля построении пространства.

Все вышесказанное позволяет учесть семантический метод, предложенный академиком Д.С. Лихачевым и использованный в данном учебном пособии. На основе этого метода каждый садово-парковый стиль характеризуется как единая система мировоззрен-

ческих взглядов и композиционных приемов и средств, при помощи которых это мировоззрение реализуется в садово-парковом пространстве. В ходе исторического развития прослеживается изменение отношения «человек—природа», определяется характер этого отношения в каждую историческую эпоху, выявляются факторы, его формировавшие. Изучение взаимосвязи садово-паркового искусства с другими областями культуры позволяет определить иерархию видов искусства и место в их ряду садово-паркового искусства в каждую историческую эпоху. Благодаря этому для каждого стиля выявляется «лидирующий» вид искусства (т.е. наиболее ярко выражающий его идеи), а система его сюжетов и композиционных приемов интерполируется на садово-парковое искусство. Объясняются символика и мировоззренческий смысл системы композиционных приемов и средств, характерных для каждого стиля.

«Природа — творец всех творцов».

И.-В. Гете

Садово-парковое искусство — один из наиболее сложных, многоаспектных видов искусства, своеобразное соединение садоводства, архитектуры, живописи, поэзии, религии и философии. Как пространства, осознанно организованные с учетом психологии восприятия, сады всеми видами воздействия регулируют направление и скорость нашего передвижения, программируют содержание и смену впечатлений и эмоций. Как произведения искусства, подчиняющиеся законам композиции, общим для всех видов искусства, они обладают ассоциативностью восприятия, пробуждающей музыкальные и поэтические образы. Как одухотворенные создания человеческого разума, парки насыщены философско-символическим смыслом. Поэтому сады, изобилующие красивоцветущими, благоухающими, сладкоплодными деревьями и кустарниками, заставляют резонировать все наши чувства и сами как будто откликаются на наше настроение и состояние души.

Насаждение садов всегда было тесно связано с религией. С древних времен сады и растения посвящались богам. Сохранилось множество красивых легенд, рассказывающих об отношении к растениям в Древнем Египте, в античных Греции и Риме, в Средние века и

объясняющих символику растений и религиозный подтекст самого сада. На протяжении всей истории человечества сады и парки ассоциировались с лучшим, божественным, но, являясь произведениями человека, в разные культурные эпохи всегда отражали отношения человека к миру, природе и степень ее освоения. В зависимости от мировосприятия человека, диктуемого эпохой, сады становились то замкнутыми, маленькими, аскетичными и утилитарными (Средневековье), то превращались в сады «наслаждений» (Возрождение), то вырастали в огромные садово-парковые ансамбли, объединявшие все виды искусства (классицизм, барокко). Каждая эпоха выдвигала свои художественные стили, иногда приемы. В садово-парковом искусстве набор приемов и элементов с течением времени оставался почти неизменным, менялись лишь сочетания и расположение в пространстве, а их восприятие всегда соответствовало общественному мировоззрению. «Мотивы садового искусства в большинстве случаев повторяются, и если исчезают, то только на время, чтобы потом вновь появиться. Меняется же эстетическое значение отдельных форм и мотивов в соответствии с «эстетическим климатом» эпохи» [44].

Характеризуя специфичность произведений садово-паркового искусства, академик Д.С. Лихачев писал, что всегда существовало представление о том, что «истинный сад должен удовлетворять всем человеческим чувствам: не только зрению, но и вкусу... слуху... обонянию... ощущениям...» [44]. Кроме того, сады должны были отвечать культурным запросам и эстетическим представлениям, а также обеспечивать соответствующий времени «садовый быт». В разные времена он был разным. Сады создавались для ученых бесед, размышлений, поэтических мечтаний, молитвенного или философского уединения, романтических прогулок, официальных приемов и празднеств. Организация, а затем и «потребление» столь сложной среды требовали квалифицированных знаний, а также художественного воображения. Поэтому садово-парковое искусство было объектом пристального внимания художников, архитекторов, литераторов, музыкантов.

Взаимосвязь садоводства и живописи прослеживается на всем протяжении истории существования этих видов искусства. Одна из традиционных связей выражалась в стремлении живописцев запечатлеть реально существующие сады и парки. Изучение истории

садово-паркового искусства в значительной степени опирается на этот материал. Так о древних садах Египта, Вавилона, Ассирии мы знаем по сохранившимся изображениям.

Многие замечательные художники, скульпторы, архитекторы принимали участие и в создании садов и парков. Так, например, великий Микеланджело — скульптор, художник, поэт — известен и архитектурными сооружениями (купол собора Святого Петра, площадь Капитолия в Риме). Но мало кто знает, что привычный для нас пандус был изобретен Микеланджело для вилл второй половины XVI века. Папа Юлий III привлекал его к украшению своей виллы за воротами Пополо. Ему же приписывают идею создания фонтана Сивиллы на вилле д'Эсте в Тиволи и сооружение грота в Фарнезиане. Рафаэль, работая по заказу кардинала Джулиано Медичи, при разбивке парка виллы Мадама в Риме впервые применил прием «анфиладности», создав ансамбль зеленых кабинетов посредством разделения пространств стеной из стриженной зелени. Браманте ввел в парковую композицию в Ватикане зрелищный амфитеатр. Причем открытое пространство двора Бельведера трактовал как сцену для представлений, а окружающие части сада — как декорации. На примере знаменитой виллы Ротонда близ Виченцы Палладио разработал тип сельскохозяйственной виллы-фермы как высокохудожественного ансамбля, объединяющего хозяйственную и декоративную функции.

Живопись служила садоводству и для «достижения невозможного». Например, когда нужно было обмануть посетителя, «сделав» маленький сад большим, или поразить его воображение неожиданным видом. В этих случаях на границах сада устанавливались живописные росписи, называемые обманками, изображавшие дальние перспективы.

Наконец, живописец Вильям Кент стал родоначальником пейзажного стиля в паркостроении Европы. В этих парках взаимосвязь между живописью и ландшафтным искусством обозначилась наиболее ярко: пейзажные парки «черпали» свои сюжеты из живописных полотен Буше, Пуссена, Фрагонара, иногда создаваемых для парков.

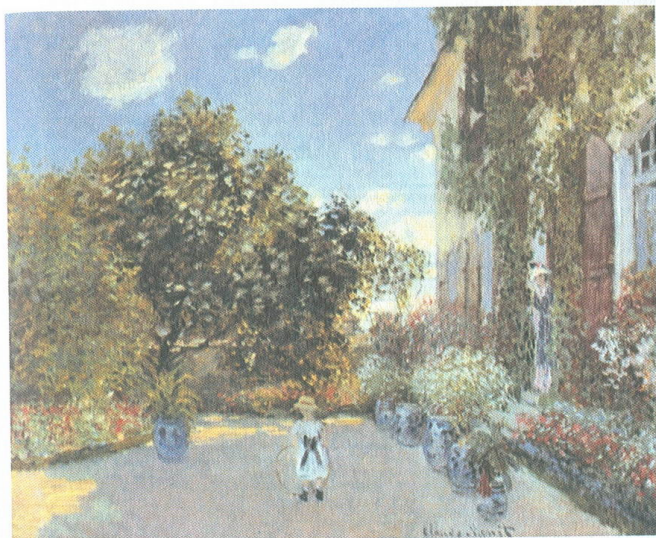
Великолепным садоводом был Клод Оскар Моне. Он создал знаменитые импрессионистические сады в Живерни. А за 10 лет до этого — первый свой сад возле дома в Аржантее.

О связи с театральным искусством свидетельствуют употребляемые в садоводстве термины, такие как: сцена, кулисы, зеленый театр, сюжет, сценарий. Сады содержали пространства, устроенные специально для театральных спектаклей. Да и сам сад рассматривался как «садовый спектакль».

Философия и литература (в большей степени — поэзия) постоянно «вмешивались» в садовые «дела». Философия формировала мировоззрение, насыщала парки философско-символическим смыслом; литература, как и живопись, обостряла восприятие, подсказывая поэтические образы. Иногда литература занимала и более активную позицию. Например, когда пейзажный стиль пробивал себе дорогу, завоевывал сторонников, литература стояла в «боксерской стойке» и «нокаутировала» приверженцев регулярного парка. Александр Поуп, друг и единомышленник В. Кента, поэт, публицист, автор известного сада в Твикенхэме, называемого «конспектом природы», обрушивался на регулярный парк статьями, памфлетами, стихами, всегда остроумными, едкими и талантливыми. Список поэтов, оказавших решительное влияние на садово-парковое искусство, может быть открыт Петраркой, который не только представил в своих произведениях программу садоводства, но и был садовником-практиком. Он писал другу: «Я создал два сада, которые мне нравятся чрезвычайно. Я не думаю, чтобы им были равные в мире». Продолжают список Джозеф Аддисон, Гете — создатель Герцогского сада в Веймаре, Н.В. Гоголь, устроивший свой сад в Васильевке. А Ван Гог на полотне «Сад поэтов» выразил свое представление об идеальном месте, «где человек освобождается от забот, и свет дня будит его воображение».

Давней была и связь садоводства с музыкой. В средневековых садах обязательным было музицирование, ценились инструментальная музыка и человеческое пение. В эпоху барокко и классицизма сочинялась специальная «садовая музыка», строились павильоны для садовых концертов. Сады были любимой темой музыкальной живописи и живописной музыки импрессионистов К. Дебюсси, В.Э. Боррисова-Мусатова и др.

Кроме того, всегда ценились естественное звучание и красота природы. Английский романтический поэт П.-Б. Шелли писал: «В трепете весенних листьев, в синем воздухе мы находим... тайные

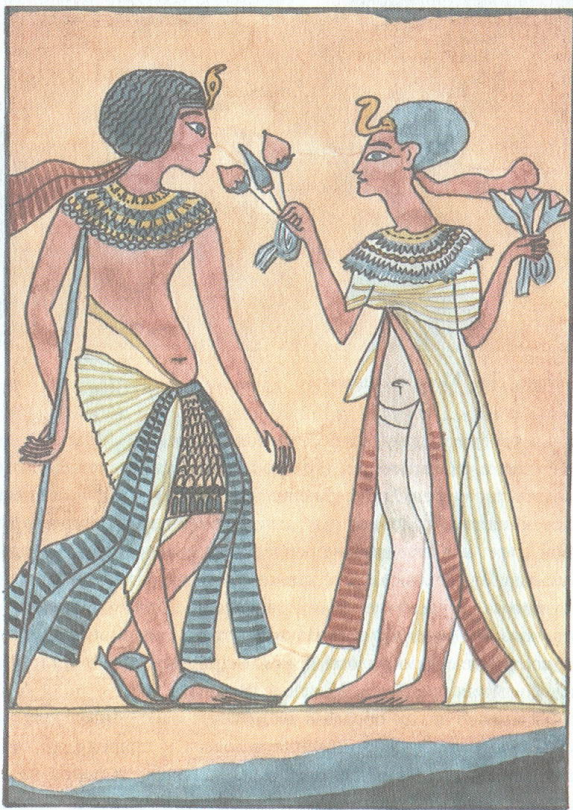


К.О. Моне. Дом Моне в Аржантее

звучания своему сердцу. В безъязыком ветре есть красноречие, в шуме ручья и окаймляющих его тростников есть мелодия... Человек — это инструмент, подверженный действию различных внешних и внутренних сил, подобно тому, как переменчивый ветер играет на золотой арфе, извлекая из нее непрестанно меняющуюся мелодию». А Уильям Лоусон в 1618 году в своей книге «Новый фруктовый сад» упоминал еще об одном «украшении» садов: «...это стан соловьев, которые, оперируя несколькими нотами и тональностями, сильными, восхитительными голосами, исходящими из слабых телец, будут делить с вами компанию и ночью, и днем» [82].

Если именно таким образом представить себе длительную и интереснейшую эволюцию отношения человека к природе, то сады и парки превращаются в ее вехи. И даже перышки и цветы на женских шляпках обретают историческую осмысленность и обнаруживают древние корни.

О ЛОТОСЕ, ИСИДЕ, ФИСЕ И АПЛАННАИДЕ  
Зарождение садоводства в первобытную эпоху  
Сады Древнего Египта и Крита



Аменхотеп IV (Эхнатон) с женой (Нефертити) в саду

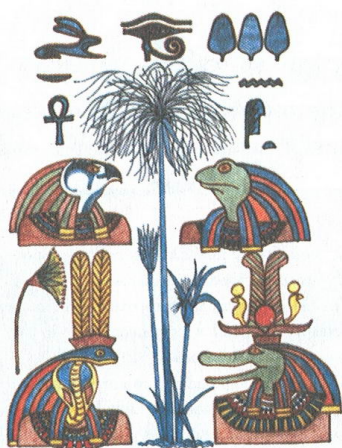


О, мой брат, как сладко спускаться к пруду  
И купаться пред тобой, чтобы ты видел мою красоту  
Сквозь рубашку из тонкого льна, облегающую тело мое.  
Вместе с тобой я спускаюсь в воду  
и снова возвращаюсь к тебе.  
Красная рыба красиво лежит в пальцах моих.  
Приди ко мне, любуйся мной.

*Из любовной лирики Амарнского периода*

Процесс изучения и овладения природой начался в далекой первобытности. Тогда человек воспринимал среду как сильную и враждебную, он обожествлял природу, поклонялся и деревьям, и животным. Из беспомощности человека перед природой и отчаянного желания приблизить ее к себе, закрепиться в мире родился тотемизм — вера в кровнородственные связи между человеком и растением или животным (атавистические формы тотемизма присутствуют и в современной культуре в виде, например, восточного гороскопа и гороскопа друидов). Тотемизм породил магию, магия — мифы, ритуалы и обряды. Так, первая творческая деятельность (наскальный рисунок, натуральный макет, первобытный танец, изображавшие то или иное животное) носила ритуально-магический характер и была попыткой не отразить природу, а завладеть ею. Человек противостоял природе и боролся с ней за себя, в то же время наблюдая и изучая ее и постепенно превращая в свою союзницу.

С первобытных времен человек, перейдя к оседлому образу жизни и устраивая дом, стал огораживать и свой кусочек природы. Его дом удовлетворял элементарные потребности в жилище и защите от непогоды. Сад, огражденный примитивной изгородью от диких жи-



Боги Египта (слева направо, сверху вниз — Ра, Хекет — повитуха, Рененутет — богиня собранного урожая, Себек — бог болот и разлива Нила)

вотных, представлял собой участок земли, где сажали сначала, в основном, лекарственные растения, затем плодовые и декоративные. Оставленные первобытным человеком изображения растений свидетельствуют о понимании им красоты природы. Возможно, жилище украшалось цветами. Но на развитие эстетического вкуса и устройство красоты вокруг себя у наших первобытных предков просто не было времени.

В рабовладельческом обществе развитие производительных сил и эксплуатация рабов сделали возможным строительство грандиозных дворцов, садов и памятников. Сооружение декоративных садов, требовавшее больших материальных и трудовых затрат, приобрело классовый характер и отражало мировоззрение господствующих классов.

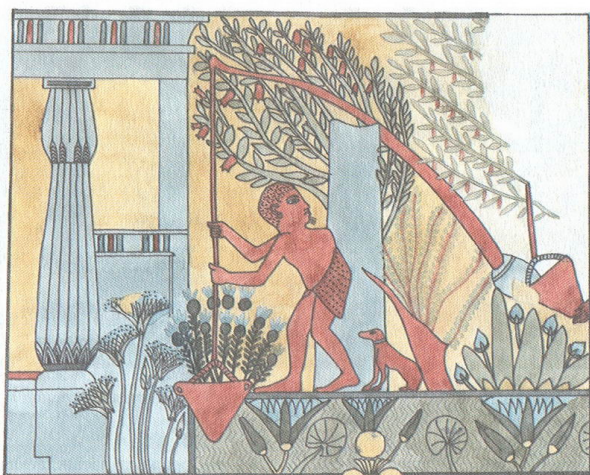
Понятие и содержание декоративного сада сформировались в Древнем Египте. Определилось сочетание декоративной и утилитарной функций сада. Первые ирригационные системы, декоративные аллеи, водоемы, перголы появились в египетских садах. Создание садов в Египте было осложнено засушливым климатом, малым количест-



Аллея львов в Делосе — свидетельство поклонения животным в период критской культуры

вом лесов и плодородных земель. Лишь некоторые из насаждаемых в садах растений росли в естественных условиях на берегу Нила. Поэтому здесь были предприняты первые успешные попытки акклиматизации иноземных растений и создания садов на искусственных основаниях. Сады поливались водами Нила благодаря сложной системе оросительных каналов. Большое количество искусственно созданных садов отчасти возмещало недостаток лесов в Египте.

Египтяне жили в абсолютно обожествленном мире, с тех пор боги всех времен и народов «поселились» в садах. Многообразие и красочность мира в восприятии египтянина отражались многочисленностью богов. Богами были животные, растения, птицы, небо, земля, горы и река. Только богов солнца было пять: Атум (предрассветного, закатного солнца), крылатый Хепри — Возникающий (утреннего солнца в виде жука-скарабея), Ра (дневное светило), Атон (солнечный диск) и Око Ра (бог знойного солнца). Изображения египетских богов с птичьими, звериными, лягушачьими и змеиными головами и сфинксов с человеческими лицами и сегодня потрясают воображение и одновременно напоминают о действительной связи всего живого. Следы поклонения животным остались в виде аллей сфинксов, львов в Делосе, кладбищ священных крокодилов, собак, кошек и т.д., а также в географических названиях египетских городов, описанных древ-

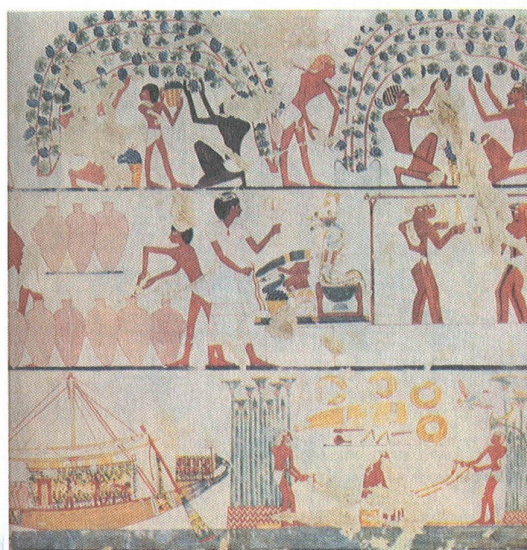


Полив сада с помощью «шадуфа». Фреска гробницы скульптора Апуя в Фивах. Около 1250 г. до н.э.

Из-за ежегодных разливов Нила сады устраивались на холмах. Для полива садов необходимо было поднимать воду специальными устройствами, например, использовался так называемый «шадуф» — подобие «журавля»

ними греками: Крокодилополь, Ликополь (Волкоград), Кинополь, Лентополь (Львоград), Элефантина. Еще больше египтяне поклонялись растениям. Бог Осирис, бывший некогда, по преданиям, царем Египта и научивший людей возделывать землю, изображался зеленоликим в виде проросшего зерна или вьющейся виноградной лозы, считался не только богом подземного царства, но и богом растительности. Множество богов во главе с Исидой — женой Осириса — покровительствовали земледелию.

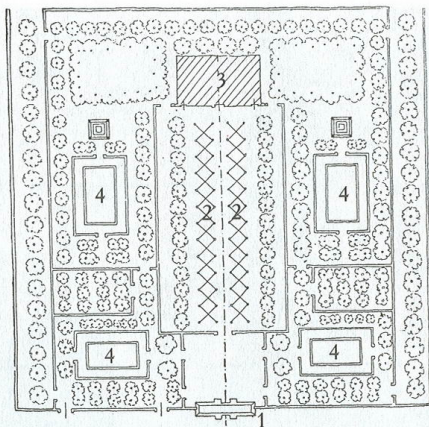
Сооружение садов было не только необходимостью, но и требованием религиозных культов. Например, дворцовый сад царицы Хатшепсут в Дейр-эль-Бахри был посвящен богу солнца Амон-Ра. Разрешение на строительство садов также давал Амон-Ра, причем это было привилегией богатых. Размер сада зависел от социального положения и богатства.



Уход за виноградниками и сбор урожая в Древнем Египте. Фреска из гробницы в Фивах. XII в. до н.э.

Предполагают, что в эпоху Древнего и Среднего царства, в основном, было распространено строительство плодовых садов, виноградников и огородов. Многочисленные изображения и барельефы, изображающие отдельные виды работ в садах — полив, посадка растений, сбор урожая, — подкрепляют это предположение, указывая на то, что сначала были освоены сады утилитарного назначения. Однако в Новое царство деревья и растения стали компоновать в группы по законам красоты.

Сады создавались при храмах, дворцах и жилых домах состоятельных египтян. Вместе со священными рощами и озелененными улицами они составляли зеленое оформление городов, обнесенных валами или стенами. Город, «видимый с внешних валов или стен, производил впечатление цветущего оазиса, из зелени которого выступали обелиски и монументальные пилоны храмов» [12]. Города



План египетской виллы. Барельеф в гробнице в Фивах: 1 — вход, 2 — пергола, 3 — жилище, 4 — бассейны

Фивы и Тель-эль-Амарна описывались как города—сады. Города имели прямолинейную сетку, а широкие улицы (до 40 м) играли роль ритуально-процессионных дорог, поскольку вели к дворцам и храмам. По сторонам улиц археологи обнаружили ямы с остатками растительной земли и корней, а также фрагменты оросительной системы, что свидетельствовало о наличии их озеленения. Предполагают, что в уличных аллейных посадках использовались пальмы.

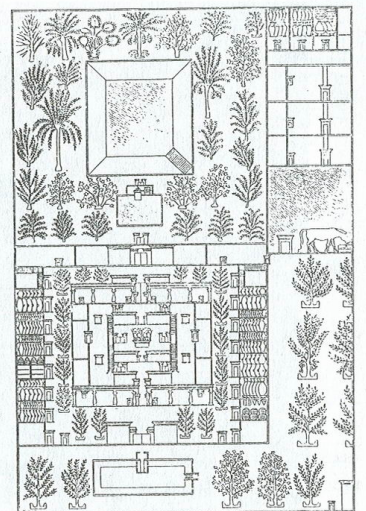
Первое описание частного сада нашли на стене гробницы Метфена, визиря фараона Снофру. Этот сад включал дом, озеро и большое количество фиговых деревьев.

Некоторые изображения садов сохранились в барельефах, но как писал В.Я. Курбатов: «...нет ключа, чтобы своеобразный стиль египетских художников превратить в понятные нам перспективы и планы» [43]. Судя по изображениям, типичный египетский сад имел квадратный или прямоугольный план, почти симметричной планировки, окружался стенами, символизировавшими силу и безопасность. Чем массивнее портал, тем выше статус владельца. Здание находилось на оси садов и вместе с ними поднималось над уровнем реки, часто располагаясь на террасах. Центральную часть сада занимал

обширный виноградник, увивающий перголу, или пруд. По периметру сада вдоль ограды были устроены аллеи. Дорожки в египетских садах всегда были только прямыми, их кривизна была невозможна на протяжении всех трех тысячелетий Древнего Египта, поскольку ассоциировалась с беспорядком. Сады наполнялись скульптурными изображениями львов, богов, сфинксов, аналогичных тем, что организуют аллею сфинксов в Дэйр-эль-Бахри или «Дорогу процессий» между Карнакским и Луксорским храмами. Дом египтянина окружен амбарами с зерном и маслом. За домом в саду растут разнообразные деревья, по изображениям которых можно идентифицировать пальмы, смоковницы, инжир. В центре сада расположен большой пруд. За прудом на оси перспективы от дома посажен сикомор.

Пруды были важными функциональными, декоративными и символическими элементами в композиции древнеегипетских садов, о чем свидетельствует и поэзия, и тексты, высеченные на стенах пирамид. В больших садах водоемов было несколько, а иногда размеры прудов были столь значительны, что там катались на лодках. Очертания прудов были прямоугольными, а иногда в виде буквы «Г», причем вертикальной черточкой служил канал, соединенный с рекой.

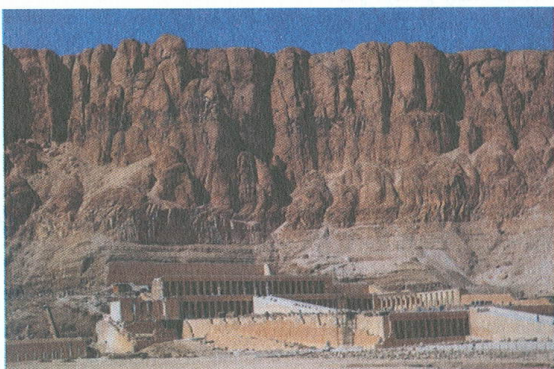
Овощному огороду выделялась лишь некоторая часть площади сада. На квадратных грядках египтяне выращивали лук, чеснок, белокочанную капусту, бобовые, салат-латук и огурцы. Полезность была требованием дня, и поэтому огороды устраивались очень просто. Та-



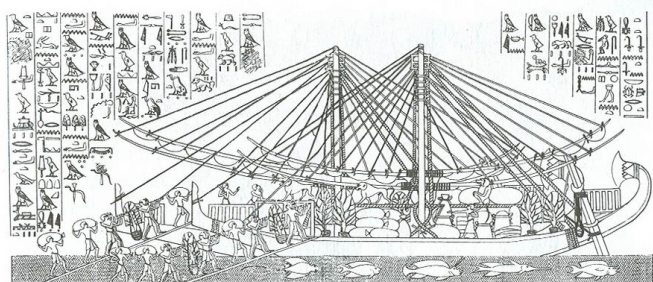
Египетская вилла. Барельеф в гробнице около города Тель-эль-Амарна. Среднее царство



Рыбный пруд, окруженный финиковыми деревьями, в саду Небамуна. Фрагмент фрески из Фив. Около 1400 г. до н.э.



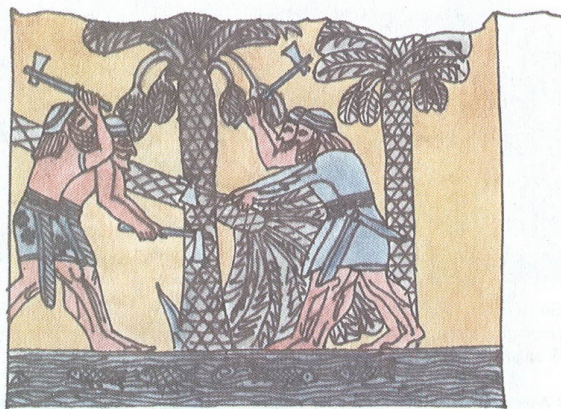
Заупокойный храм царицы Хатшепсут в Дэйр-эль-Бахри  
На террасах дворца были разбиты сады. Позже этот прием устройства «висячих садов» широко применялся в Вавилоне



Экспедиция в «Пунт». Рельеф из Дэйр-эль-Бахри  
Экспедиция завершилась успешно, среди многих привезенных растений было и 31 ладанное дерево

кие декоративные растения, как ландыш, мак, роза, хризантема, василек и др., размещались свободно в группах.

Сады фараонов, также как и их дворцы, были огромны и величественны. Уже упомянутые дворцовые сады царицы Хатшепсут располагались на трех широких террасах с колонными залами, соединенными ступенями с наклонными плоскостями. К дворцовым садам посетителя вела сквозь пилон двойная аллея сфинксов, фланкированных деревьями с обеих сторон. Дорожка, идущая с нижней террасы к верхним, была проложена в углублении стен. Для посадки деревьев в камнях вырубались отверстия, которые заполнялись плодородным нильским илом. Поскольку эти отверстия были связаны с каналами, деревья подпитывались водой постоянно. В колонных залах размещены описания всех деяний царицы. Стены, обращенные к саду, покрыты рельефами с изображением разных растений, среди которых находятся и ладанные деревья. Согласно тексту на стене, по приказу Амон-Ра, повелевшего «создать «Пунт» в его доме», царица Хатшепсут организовала экспедицию глубоко в Южную Африку в сказочную страну Пунт за ладанными деревьями. Экспедиция преследовала и коммерческие интересы, поскольку ладанное масло широко использовалось в религиозных обрядах, для изготовления мумий и медицинских препаратов, но было дорогой редкостью. Экспедиция царицы Хатшепсут была первой попыткой, но не единственной, акклиматизации растений в Древнем Египте.



Инжир и финиковые пальмы преобладали в садах Древнего Востока и представляли огромную ценность для своих владельцев. Как свидетельствует рисунок, завоевательные походы египтян в Переднюю Азию заканчивались вырубкой садов и виноградников, что считалось наивысшей жестокостью

Тутмос III, преемник царицы, привез из похода в Палестину и Сирию «все деревья и цветы, которые растут и цветут в мире, созданном богом» [87]. Рамсес III также занимался интродукцией растений из Пунта.

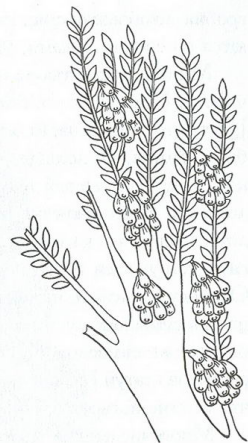
О частых путешествиях египтян рассказывает литература Среднего царства — «Рассказ Синухета», «О потерпевшем кораблекрушение» — иногда реалистически выдержанная, иногда сказочно-фантастическая. В Карнакском храме есть изображения всех растений и животных, которые привезли или видели путешественники. Однако изображения эти не вполне реалистичны, поскольку содержат одновременно виды с разных точек зрения.

Красота цветов в Египте ценилась не меньше, чем в наше время. Стены спальни Аменхотепа IV во дворце в Тель-эль-Амарне сплошь были покрыты фресками, изображавшими цветы. Многие внутренние садики содержали пруды, окруженные красивыми цветами. Раскопки дворца фараона обнажили пол, который демонстрирует, что эти пруды были украшены клумбами, из которых, как стебли

цветов, вырастали колонны. В садах деревья высаживали вдоль наружных стен, вокруг пруда, аллеями и в виде садовых посадок. Египтяне сажали инжир, разновидности пальм, сикоморы, акацию, тамариск, черную шелковицу.

Многие деревья принимали участие в религиозных культах, а более всех сикомор. Он первый появился в садах, а затем и в древних текстах, являясь понятием, обобщающим деревья вообще. Для загробной жизни тень этого дерева была очень важна. Как гласит текст пирамиды, «...чтобы я мог провожать бесконечную череду дней к берегам моего пруда, чтобы моя душа могла отдохнуть на ветвях дерева, посаженного мной, и чтобы я мог освежиться в тени моего сикомора». На листьях священного плодового дерева «ишед», по преданиям, бог мудрости Джхути и богиня счета, письма и строительства Сешат записывали имена и деяния царей.

Вера в загробную жизнь имела огромное значение для египтян. Поскольку они верили, что после смерти у них будут земные потребности, в пирамиду, как в посылку, закладывали предметы, отражающие все аспекты земной жизни. В том числе в гробницы фараонов помещались всевозможные композиции из цветов. Например, в гробнице Тутанхамона (сына Аменхотепа IV и Нефертити) найдены удивительно хорошо сохранившиеся цветочные венки, состоящие из васильков, лотосов, листьев оливы, ивы, дикого сельдерея, ягод паслена и «дьявольских» яблок. А в гробнице фараона Тити венки, возложенные на голову мумии, были сплетены из сливовых листьев, васильков, маков, мальвы, шафрана и чертополоха. Перед гробницами разбивали маленькие садики с пальмами и священными тамарисками с тем, чтобы, подобно Осирису, вросшему, по мифу, в тамариск, душа могла погрузиться в дерево, выйдя из гробницы. Сохранились над-



Древнеегипетское изображение сикомора  
Это растение было широко распространено на Востоке и в Северной Африке, его съедобные плоды внешне напоминают инжир

гробия, изображающие, как умершие, сопровождаемые слугами, прощаются со своими садами, уплывая в лодках.

Многие цветы также наделялись религиозным и ритуальным значением. Прежде всего, священный лотос — символ Верхнего Египта. Цветущий лотос часто изображался на кубках и на др. предметах быта. Лотос, по легенде, считали началом всего. Мир представлялся как огромный черный океан, на поверхности которого возник цветок лотоса, а из его чашечки поднялся бог Амон-Ра. Заметив, что цветок лотоса всплывал на воду и распускался при заходе солнца, а закрывался и погружался в нее при восходе, древние египтяне посвятили его Осирису и считали, что ритм цветения и увядания этого удивительного цветка символизирует смерть и воскрешение их любимого бога. Лотос был также символом богини плодородия Исиды. Во время нильских разливов статуи Исиды украшались венками из лотосов, — считалось, что обилие лотосов в Ниле обещает обилие ила и плодородный год.

Многочисленные изображения иллюстрируют дальнейшее прославление этого цветка. Цари и царицы преподносили цветы друг другу как знак любви. Рабы и рабыни вручали их своим хозяевам, что ценилось выше слоновой кости, ювелирных украшений, винограда и домашней птицы. Цветы использовались для художественного оформления празднеств, праздничных столов и домов. Гости также приветствовались цветами. Женщины украшали цветами головы. Особым искусством было плетение венков.

Лотос широко использовался и в пищу. Корневища лотоса собирали, сушили и ели в отварном виде как картофель. Из зерен лотоса мололи муку и пекли хлеб. Корни и семена шли на изготовление лекарств. Блюдцеобразные листья лотоса использовались как сосуды для напитков. Также широко использовался и папирус. Сочное и мягкое корневище этого растения было любимым лакомством детей. Вареный или жареный стебель считался деликатесом. Из папируса делали обувь, одежду, веревки, он был незаменим при постройке кораблей. По египетской мифологии в папирусной лодке совершал ежедневные плавания по небу бог Ра, а в XX веке в папирусных лодках Ра-1 и Ра-2 провел свои длительные путешествия знаменитый норвежский ученый Тур Хейердал. И, наконец, популярность папируса как сырья для изготовления писчего материала была столь велика, что во многих языках, например в английском, слово «бумага» (paper) созвучно слову «папирус».



Золотая подвеска из гробницы Тутанхамона

Украшение отражает мифическое восприятие природы и мироустройства в Древнем Египте. Все началось с бутона лотоса. Когда он раскрылся, из него возник бог Амон-Ра (бутоны и цветы лотоса формируют нижний ряд украшения). Каждое утро Солнце на небо выкатывают жуки-скарабей (бог утреннего солнца Хепри — Возникающий — в виде священного скарабея занимает центральное место в подвеске). В лапах скарабей держит ладью, в которой бог дневного солнца Ра ежедневно путешествует по Небесному Нилу (Ра присутствует в украшении в виде своего Всевидящего Ока). Ночью плавание по Небесному Нилу совершает бог мудрости, луны и времени — Ях-Джхути (изображен в украшении сверху в виде лунного диска и серпика). Фараон и его власть охраняемы богами: скарабей прикрывает собою тело и голову священной птицы фараонов — кобчика, которая держит в лапах связанные вместе цветы лотоса — символ объединенного Египта. Изображение фараона в окружении бога солнца Ра и бога луны Ях-Джхути помещено и на лунном диске. И бог Ра (в верхнем ярусе), и фараон (в среднем) охраняются священными уреаи — огнедышащими змеями, принадлежащими Ра и переданными фараонам для испепеления врагов

Почтение египтян к лотосу и папирусу проявилось в архитектуре, — капители колонн храмов и дворцов интерпретируют в камне формы цветов этих растений.

Религиозную связь с природой и соответствующее миропонимание отражают и все элементы древнеегипетского костюма. Египтяне (и женщины, и мужчины) носили растительные парики или полотняные шапочки, потому что брили головы, принося свои волосы в жертву священным животным. Одежда египтянина драпировалась только прямыми складками. Головной убор фараона «клафт-ушебти» (своеобразный платок) — один из древнейших символов власти — вырезался особым образом из полосатой ткани, чтобы образовывать прямые складки, символизирующие порядок и закон. Клафт-ушебти закреплялся на голове лентой со священным уреем — змеей, охраняющей фараона. Традиционное плоское многоярдное ожерелье «ускх», которое часто можно видеть на шеях и плечах мужчин и женщин, символизировало солнце. И, наконец, фараон всегда изображался с посохом в руке — древнейшим символом власти — атрибутом скотоводства.

Таким образом, культура Древнего Египта была следующей ступенью в развитии отношений человека и природы. Египетские боги — олицетворение природных явлений. Религиозные обряды и ритуалы — попытки воздействия на природу. Символы власти фараона — знаки успехов в освоении природы и даже власти не столько над людьми, сколько над ней самой.

Почти параллельно и в более благоприятных природных условиях развивалась культура Крита. Высокий уровень материального и духовного развития, наряду с фантастическим природным изобилием, обеспечивали оптимистическую наполненность культуры, обуславливали стремление к роскоши и наслаждению живым миром природы. Очевидных доказательств наличия садово-паркового искусства на Крите нет. Оно и понятно — естественная природа Крита так близка к представлениям о божественной, что нет нужды создавать искусственный «парадиз». Однако Кносский дворец (мифический лабиринт Минотавра), раскопанный А. Эвансом, и фрески на его стенах вполне иллюстрируют отношение критян к природе. На стенах дворца — изображения растений, фантастических птиц-грифонов, гуляющих среди лилий девушек, принцев, срывающих крокусы. Фрески тронного зала представляют целые ландшафты, рассматриваемые некоторыми исследователями как садово-парковые композиции. Природа проникала в интерьеры дворца горшечными растениями, ра-



Окрестности Кносского дворца. Дорога процессий к театру



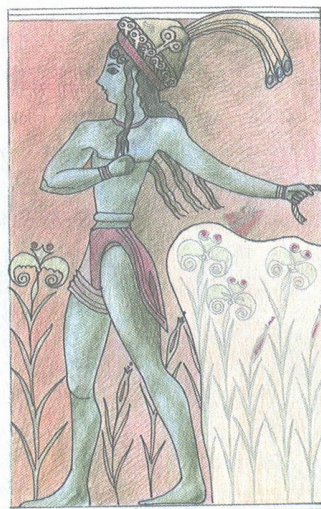
Священные рога святилища Кносского дворца — отражение древнего культа быка на Крите — сегодня воспринимаются как напоминание о минотавре



Грифоны тронного зала в Кносском дворце



Фрески «морского» стиля Кносского дворца



Шагающий принц. Рельеф Кносского дворца

стительными и морскими сюжетами керамики стилей «камарес» и «морской».

Однако доверчивое до расслабленности отношение критян к щедрой природе своего острова оказалось опрометчивым — сильнейшее из известных сегодня землетрясение и извержение вулкана на острове Фера разрушили города и погубили критскую цивилизацию. Часть острова Фера опустилась в море, породив миф об Атлантиде.

ЕСЛИ ТЫ ПРОШЕЛ МИМО РОЗЫ ...  
или SUB ROSA DICITUR  
Античные сады Флоренции и Рима



Ритуальный танец жрицы у оливы  
Фрагмент этрусской фрески из гробницы Триклиния в Тарквиниях



«Два величайших ума мира оставили нам особое изображение сада. Свободно рисуя для своего удовольствия, они дали нам полное представление того, что они ценили».

А. Поуп о *Виргилии* и *Гомере*  
«*Эссе*», «*Гардиан*»

«Когда бы в то место зашел и бессмертный бог — изумился бы и радость в его бы проникнула сердце...» — эти строки Гомер относит к устройству грота «прекраснокудрявой» нимфы Калипсо, пленившей героя Троянской войны Одиссея.

«...Густо разросшись, отсюда пещеру ее окружали  
Тополь, ольхи и сладкий лиющие дух кипарисы; ...  
Сетью зеленою стены глубокого грота окинув,  
Рос виноград, и на ветвях тяжелые гроздья висели;  
Светлой струею четыре источника рядом бежали  
Близко один от другого, туда и сюда извиваясь,  
Вкруг зеленели густые луга и фиалок, и злаков  
Полные сочных...».

Гомер «Одиссея», песнь V

Здесь Гомер описывает «нимфей» — древний прообраз грота — любимого элемента садово-паркового искусства всех времен и стилей, изменявшегося согласно требованиям своего времени. Простое и выразительное описание садов Лаэрта и царя Алкиноя дает представление не только об устройстве и содержании самих садов, но и о особенностях греческой культуры вообще. Сады, «золотыми плодами обильные», «роскошно цветущие», включали в себя плодовые



Сбор урожая маслин. Фрагмент вазы

деревья: яблони, груши, гранаты, смоковницы, маслины, виноградники и овощные гряды, служащие границами сада.

Как в действительности выглядели сады времен микенских царей, доподлинно неизвестно, ведь Гомер описывал не современные себе события, а происходившие несколькими веками ранее. Но при Гомере и в архаический период, когда была полностью сформирована религиозная система греков, подобные нимфеи и сады были широко распространены. Для ритуальных обрядов греки сажали священные рощи, в них возводили алтари и храмы богам. О существовании «орнаментальных» садов в Греции этого времени не осталось никаких свидетельств. Памятники древнегреческой культуры, включая поэмы Гомера, говорят о том, что греки воспринимали природу чувственно-эстетически, в единстве пользы и красоты («красивые гряды, с которых овощ и вкусная зелень весь год собирались обильно»). Естественная красота природы высоко ценилась ими как не нуждающаяся в дополнительных украшениях.

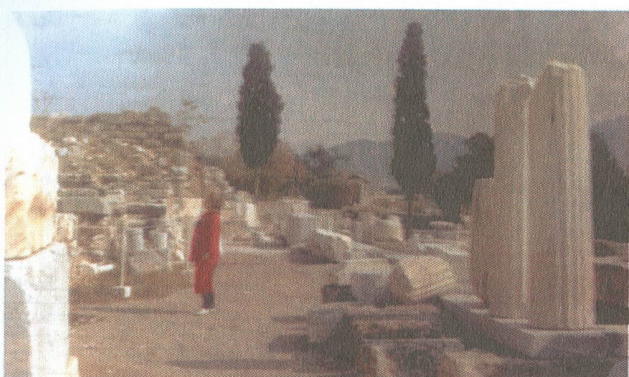
Демократические основы культуры Древней Греции, заложенные в архаический период, пронизывали все сферы и выражались в отношении к богам, друг к другу и к природе. Эстетические и этические проблемы греков сосредотачивались в области достижения гармо-



Фонтан Траяна на городской площади в Эфесе

нии в жизни человека и его отношений с природой. Так в скульптуре были созданы каноны мужской и женской красоты, провозглашалась необходимость пропорционального физического и интеллектуального развития (физически неразвитый не мог стать философом; ярчайший пример — Пифагор — философ, геометр, теоретик музыки, победитель Олимпийских игр по кулачному бою). Эти принципы направили развитие греческого садово-паркового искусства по пути садов общественного характера.

Публичные сады, украшенные фонтанами, гrotтами и скульптурами, были частью греческих городов и поселений. Для спортивных игр строили специальные сооружения — гимнасии, которые окружали рощами: известно, что великие боги соревновались именно в рощах. Гимнасий царя Атгала был расположен на трех террасах, каждая из которых была выше предыдущей на 15 метров. Кроме спортивного зала на средней террасе размещался большой сад, на верхней — перистиль с садиком в центре. Гимнасий также содержал спортивное поле — ксistos, покрытый газоном, окаймленным стриженным акантом, и стадий (ипподром). Сад гимнасия украшался водоемами, алтарями, скульптурой, беседками и храмами, здесь собирались философы. Наконец, весь гимнасий был окружен густой ро-

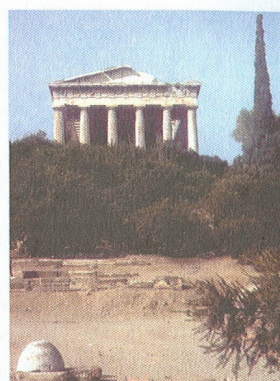


Аллея героев на афинской агоре

щей. Патетика времени и пафос побед в греко-персидских войнах выразились в появлении роцц, посвященных героям — героонон, и аллей героев. Иногда гимнасии и палестры строили рядом с героононами (палестра — школа). Так, знаменитый гимнасий Академия возник в священной роцце героя Жекадемоса, от него и получил свое название, позже превратившись в школу для обучения молодежи. Во времена правления Кимона, когда началось направленное озеленение Афин, сад Академии был снабжен водоемами, прямыми аллеями и обсажен тенистыми деревьями. Тогда же столичная агора (общественная городская площадь) была обсажена платанами. Садами окружались и храмы. Вдоль стен Гефестейона (IV в. до н.э.) на афинской агоре были сформированы регулярные посадки, относящиеся к III в. до н.э. Размеры посадочных ям, обнаруженных учеными в скалистом грунте, заставили предположить, что здесь были высажены: в первом ряду небольшие деревья и кустарники (гранат или айва), во втором — лавр или самшит. Цветочный бордюр состоял из львиного зева — цветка, созданного, согласно мифологии, богиней Флорой в честь победы Геракла над Немейским львом. Улицы, проходившие через площадь, имели рядовую посадку из платанов, полив которых обеспечивался специальными поливными устройствами. Около алтаря, статуи Демосфена, площадок для сбора налогов также были

высажены тополя и платаны. В целом регулярная композиция растительности гармонично сочеталась с архитектурой зданий и с ансамблем агоры. Аллейные посадки вдоль улиц встречаются и в городах эллинистической Греции. В настоящие сады греки превращали и кладбища, щедро озеленяя их посадками платанов, асфоделюса и аканта.

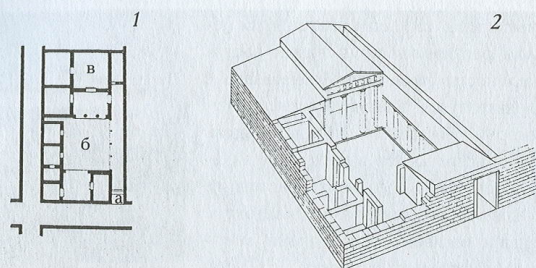
В эпоху эллинизма появились сады философов. Известен сад «Ликей» в окрестностях Афин, где учил Платон, с алтарями Муз, Зевса, служивший местом для прогулок и гимнастических упражнений. Такой же



Гефестейон на афинской агоре

«Ликей» был устроен Аристотелем близ восточных ворот Афин при храме Аполлона, где он прогуливался со своими учениками, прозванным «перипатетиками», т.е. прогуливающимися. Также известен сад ученика Аристотеля, философа Теофраста, написавшего 10-томную «Историю мира растений». В этом саду росли оливы, виноград многих сортов, инжир, мирта, яблони, груши, слива и черешня. Философ — пессимист Эпикур — подарил свои сады Афинам, основав там школу «Сад Эпикура», где читал публичные лекции. Описания этих садов не сохранились, но считается, что роскошь впервые появилась именно там.

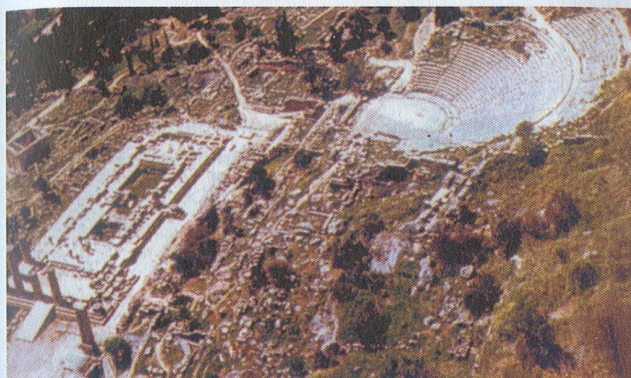
За исключением философских, других частных садов в городах не было, что определялось демократическими принципами государства. Сохранились лишь отрывочные сведения об утилитарных частновладельческих садах, где наряду с овощами выращивали деревья — гранат и инжир, и цветы — фиалки, розы, лилии. Неотъемлемой частью жилого греческого дома перистильного типа был внутренний двор. Греческий дом положил начало дворовому саду, который устраивался в перистиле — внутреннем дворе, окруженном колоннами. В бедных домах перистиль был вымощен каменными плитами и декорирован цветами в вазонах и статуями. Более богатые греки украшали двор цветами, превращая перистиль в роскошный цветущий сад.



Приена. Жилой дом патриция:  
а — вход, б — двор, в — гостиная хозяйина; 1 — первоначальный план, 2 — реконструкция общего вида

Восточные традиции садоводства получили широкое распространение в эпоху Александра Македонского благодаря описаниям философа Ксенофонта персидских садов, названных им «парадизами», пробудившими интерес греков к возможности украшать свои утилитарные сады цветами. Наиболее распространенными растениями, украшавшими сады, стали розы, ирисы, лилии, фиалки, гвоздики. В греческих садах появились тамариски, кусты олеандра, роз, фиалки и гиацинты. Александр основал множество городов и организовал в них парковые территории. Наиболее богатой была Александрия Египетская. Дворцы в ней отделялись золотом и драгоценными камнями. Публичные и царские сады в этом городе занимали четвертую часть всей территории, причем все они были связаны между собой и образовывали единый зеленый пояс. В эту же зеленую систему входил и парк Мусейона — научного центра с ботаническим садом и зоопарком. Панорамой Александрии можно было любоваться с искусственного холма Папейон, на который вела спиральная дорожка.

Еще более Александрии своими садами славилась Антиохия — столица государства Селевкидов. В садах Антиохии, простиравшихся до подножия гор и к реке Оронт, было устроено множество садовых домиков, купален, портиков и фонтанов. Из Антиохии по извилистой дорожке, бегущей через пьянящие своими запахами виноградники и розовые клумбы, можно было попасть в дивный сад удовольствий Дафны со многими прохладными источниками, украшенный



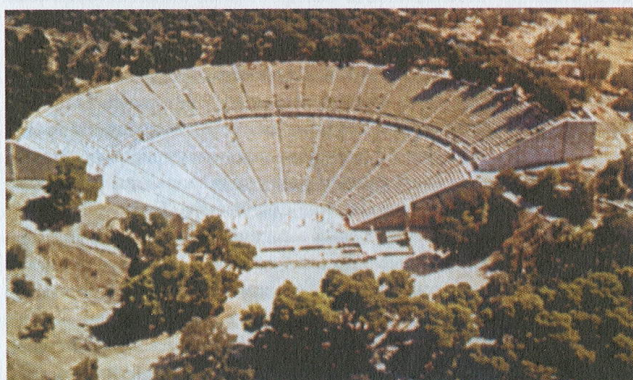
Святылище Аполлона в Дельфах

гротами, фонтанами, скульптурой и крытыми аллеями — перголами, увитыми плющом или виноградом.

Памятники архитектуры Древней Греции являются одновременно памятниками ландшафтного искусства, благодаря исключительно органичному включению в природное окружение. Ошелмляющее впечатление производило знаменитое святилище Аполлона в Дельфах. Горы вокруг храма создавали многократное эхо — удивительное наложение повторяющихся и усиливающихся звуков. Г. Флобер описал свое впечатление следующим образом: «...узкая долина между двух почти отвесных гор, дно покрыто черными оливковыми деревьями, красные и зеленые горы, всюду пропасти, в глубине — море, а на горизонте — снежные вершины... Вот местность, подходящая для религиозных ужасов...». Попадающий сюда человек, даже по прошествии многих веков после возведения святилища, чувствует соприкосновение с божественным величием. Замечательными рукотворно-природными творениями являются выростающий из скалы ансамбль Афинского акрополя, сотворенный из мрамора, неба и воздуха; знаменитые афинские театры Диониса и Герода Аттика, театр в Эпидавре, как бы втягивающие зрителя в огромные воронки амфитеатров — кратеры «вулканических» трагедий и комедий.



Афинский акрополь



Театр Диониса в Афинах

Пониманием красоты природы проникнуты поэтичные, изысканно красивые древнегреческие легенды о происхождении цветов и растений, игравших в жизни древних греков значительную роль. Особое отношение вызывали у них олива и лавр. Много веков афиняне следят



Священная олива у Эрехтейона

В споре с Посейдоном за власть над городом Афина ударила копьем о скалу. На этом месте тотчас же выросла олива. Персы сожгли ее в 480 г. до н.э., но, как рассказывали древние, побег появился снова. Олива, которую можно увидеть сегодня, посажена на том же месте королевой Софией

за тем, чтобы у стен Эрехтейона всегда росла олива. Она и сейчас там, где по мифу об основании города выросла олива, посаженная богиней Афиной, покровительницей города. Оливковыми и лавровыми венками увенчивались головы победителей игр. Ветка лавра олицетворяла «лавроносного» Аполлона, бессмертие, триумф и победу. В дни праздников, посвященных Аполлону, после осеннего сбора урожая, молодежь шла с песнями по улицам Афин, неся в руках «иресноны» — ветки оливы или лавра, перевитые шерстяными лентами. Эти ветки, прикрепленные к дверям дома, обещали изобилие еды и питья и сохранялись до следующего года. Во время праздников в честь бога Адониса, рожденного из дерева, гречанки поднимались на крыши, чтобы выставить там «миниатюрные сады», орошая их слезами в надежде, что Адонис возродится.

Любимейшими цветами греков были розы и фиалки. В чудесную благоухающую фиалку Зевс превратил прекрасную девушку, желавшую укрыться от преследований Аполлона. Фиалка у греков

служила эмблемой весны и Афин, — города, который поэт Пиндар воспел, как увенчанный фиалками. Венками и букетами из фиалок греки украшали себя, свои жилища, домашние изображения богов. Венок из фиалок, надетый на голову трехлетнего ребенка, означал, что его беззащитные годы прошли, и что он вступает в жизнь в качестве маленького гражданина.

Розу греки считали даром богов. Сапфо назвала ее царицей цветов. Анакреонт писал, что роза родилась из пены, покрывавшей тело Афродиты, выходящей из моря. Восхищенные боги обрызгали цветком нектаром, придавшим ему чудный запах. Белая роза окрасилась в красный цвет кровью поранившейся о шипы Афродиты, бежавшей к своему возлюбленному — смертельно раненому Адонису. Роза участвовала и в радостных, и в печальных событиях в Греции. Розами украшали богов, невест, дома, победителей и гробницы дорогих умерших. Существовало гадание при помощи розанного оракула. Роза считалась одновременно символом кратковременности жизни и бесконечности, выражавшейся в круглой форме ее бутона, не имеющего ни начала, ни конца. Именно поэтому изображение розы традиционно помещалось на могильных памятниках.

Лилии, появившиеся еще на минойских фресках, также были любимы греками, приписывавшими им божественное происхождение — по мифу, лилия выросла из капли молока Геры, кормившей маленького Геракла.

Маргаритка получила свое название от греческого слова *margarites*, означающего «жемчужина», и действительно — ее белые цветы, покрывающие зеленые луга, напоминают жемчужинки.

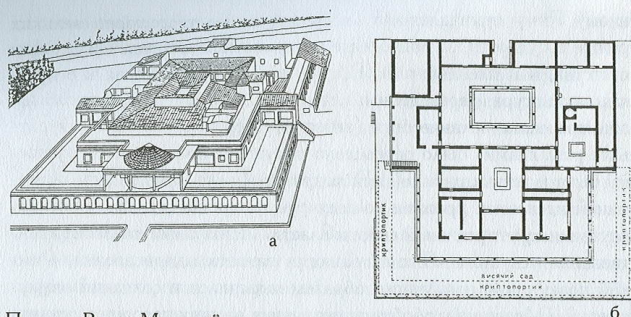
Примулу древние греки считали лекарственным цветком Олимпа и называли цветком двенадцати богов. Они верили, что в примуле, возникшей из тела умершего от любви юноши Паралисуса, которого боги из сострадания превратили в ароматное растение, заключено исцеление от всех болезней. Примулой в древности лечили от паралича. Многие качества и особенности растений были замечены, обыграны в легендах и использованы в обрядах.

Культура Древнего Рима во многом подражала греческой. Из сохранившихся описаний римских вилл Плиния Младшего и Цицерона следует, что на их развитие повлияли греческие общественные сады. Однако мировосприятие римлян было совершенно иным. Ве-

ликому Риму принадлежало «все»: огромные территории великих прежде государств, значительные материальные и интеллектуальные богатства, накопленные ими. Все: перевезенная греческая и египетская скульптура, переведенная литература, драматургия, мифология, даже греческие великие боги (заботливо переименованные аккуратными римлянами) было переведено в ранг милых забавных украшений быта и жизни римской аристократии. Греческому культу гармоничной идеальной красоты во всех сферах жизни римляне противопоставили культ реальной силы и власти. Психология самосовершенствования уступила место психологии захвата и присвоения. Римский практицизм наилучшим образом выразился в создании энциклопедий, собравших и обобщивших знания разных народов в различных областях.

Рациональную организацию хозяйства и целесообразное устройство виллы римляне считали залогом благосостояния. Древнейшие виллы римлян неизвестны, а самые ранние из дошедших датируются III веком до н.э. Некоторые примеры таких вилл обнажили раскопки Помпей и Геркуланума. Катастрофическое извержение вулкана Везувия, считавшегося современниками давно потухшим, произошедшее 4 августа 79 года, оборвало жизнь древних городов Помпеи и Геркуланума, но сохранило не только многие здания, но даже внутреннее убранство, живопись, предметы обихода. Город Помпеи был климатическим курортом Рима, куда аристократия удалялась от дел политических и общественных. Поэтому город отличался высоким благоустройством и благородной изысканностью убранства. В Помпеях преобладали греческие художественные традиции, поскольку его ансамбли сложились в период затухания эллинистических традиций и неуверенности еще молодого римского стиля. Жилые ансамбли Помпеи масштабны человеку. Высокая художественная простота, воздушность и пространственность объемов, пропорции открытых и закрытых пространств, их взаимодействие и интимность соответствуют греческому мышлению и мировосприятию.

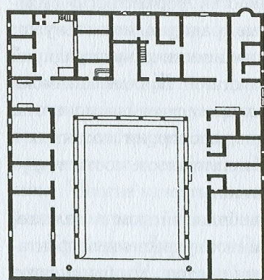
В состав жилого ансамбля входили небольшой дом и зеленый садик «виридарий», окруженный колоннами и украшенный фонтаном или небольшим бассейном и клумбами цветов. Чтобы снизить ощущение замкнутости малого пространства, стены домов покрывали фресками, изображавшими перспективы садов. Вилла Мистерий



Помпеи. Вилла Мистерий:  
а — вид виллы в эпоху империи, б — план виллы в период республики

близ Помпей, известная стенными росписями, состояла из ряда помещений вокруг атрия, окруженного портиками, перистилля, терм с атрием и кухни с двориком. На террасе был разбит висячий сад, украшавший переднюю часть виллы.

Характерным образцом сельской виллы II века до н.э. является вилла Азеллия в Боскореале близ Помпей. Различные помещения виллы расположены по трем сторонам прямоугольного двора. Господский дом находится в глубине двора и отделен от хозяйственных помещений проходом. «Тяготение к природе всегда было присуще римлянам и побуждало их делать внутри городского дома садик,



Боскореале. Вилла Азеллия.  
План

бассейн, источник в нимфее, а стены дома расписывать изображениями пейзажей ..., как бы ни был тесен участок, непременно находилось место для зелени, фонтана или крохотного бассейна» [23].

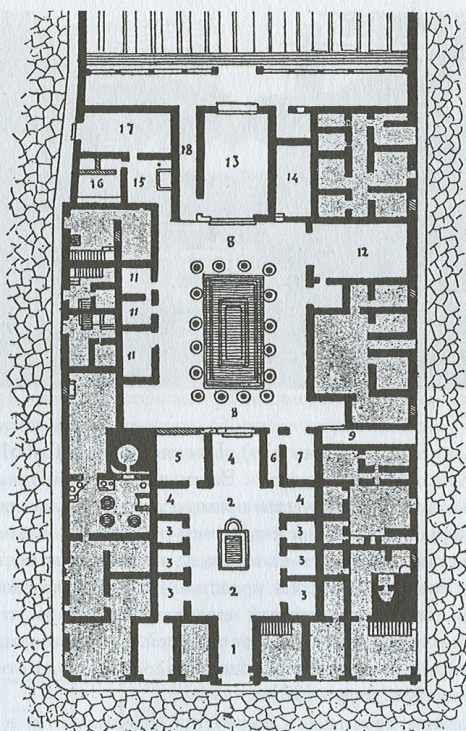
Развитие садов при сельских домах и виллах отражают сочинения по земледелию и садоводству Колумеллы (I в. н.э.), Марка Теренция Варрона (116–27 гг. до н.э.), Катона (234–49 гг. до н.э.), письма Цицерона, Плиния Старше-



Дом Апулея

го (23 г. до н.э. — 79 г. н.э.), Плиния Младшего (61–113 гг. н.э.), а также поэмы Горация и Вергилия. Варрон в трактате «О сельском хозяйстве» в качестве примера рассматривает свою виллу и формулирует требования к архитектуре сельских поместий, которые должны содержать «колоннаду, перголу и вольеру» [цит. по 32]. «Вольера» Варрона представляла собой круглое сооружение — «тюльпан», который «давал приют певчим птицам — дроздам и соловьям — и служил столовой, где были вращающийся стол, краны с горячей и холодной водой, и откуда открывался вид на тенистую рощу» [32].

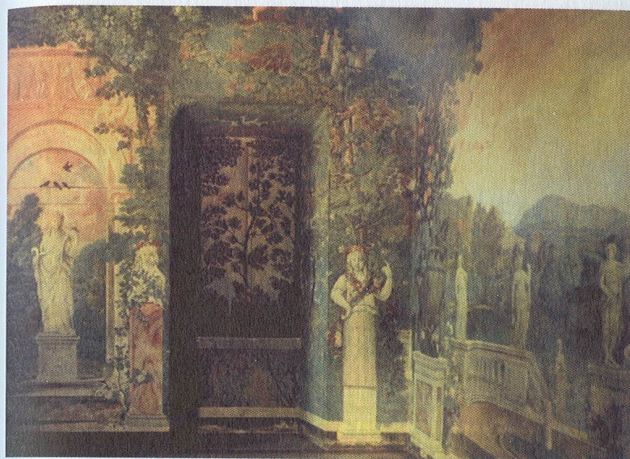
Внутренние небольшие сады всегда содержались и в римских городских домах. Они устраивались в перистилле — обширном открытом пространстве, окруженном со всех сторон портиками и колоннами. Посредине также был виридарий с корзинами цветов, с редкими кустами, с бассейнами, в которых держали дорогую рыбу. Между колоннами натягивались занавеси или шторы, защищавшие эти галереи от солнца. Вокруг колоннады среди множества помещений различного назначения было несколько пиршественных залов, приспособленных к разным временам года. Летние залы не имели потолка и затягивались вьющимися растениями. В глубине перистилля находилось большое парадное помещение — ойкос. Коридор,



Помпеи. План дома Пансы:

1 — прихожая; 2 — атриум; 3 — комнаты; 4 — табlinий; 5 — библиотека; 6 — коридор; 7 — маленькая столовая; 8 — перистиль; 9 — коридор, выходящий на боковую улицу; 11 — спальни; 12 — большая столовая; 13 — ойкас; 15 — кухня; 16 и 17 — конюшня и сарай; 18 — коридор, ведущий в сад

идуший вдоль ойкаса, или дверь в глубине его, вели в сад. Сад окружался стенами, украшенными портиками, верандами, на которых стояли скамейки. Прямые аллеи, обсаженные буксусом, вели к зеленым беседкам. Между аллеями располагались цветочные куртины, лужай-

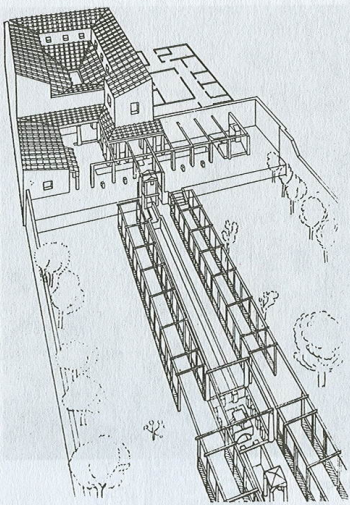


Фреска из дома Ливии близ Примапорта

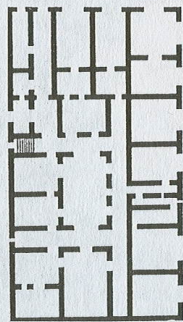
ки со стриженными деревьями. Иногда деревьям придавалась форма животных, птиц или букв, составлявших имя хозяина. Сад содержал также фонтаны и гроты, украшенные раковинами и мозаикой, мраморные скамьи, бронзовые или терракотовые скульптуры. «Сад тянулся до заднего переулка, который служил границей усадьбы; в случае необходимости хозяин мог ускользнуть через скрытую в садовой стене калитку» [23].

Фрески Помпей донесли до нас и сведения о городских садах. Эти сады-огороды первоначально были внутренними, вписанными в планы городских домов и расположенными рядом с атриумами. Архитектурное оформление им придавали решетчатые изгороди.

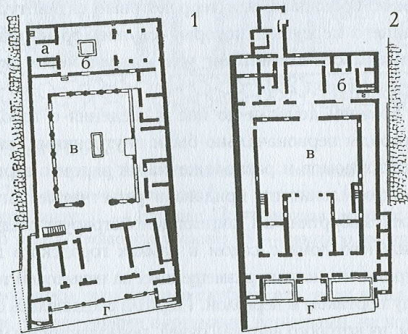
Дом Лорея Тибуртина в Помпеях демонстрирует соединение атриумно-перистильного дома с садом в рамках городского жилища. Он состоял из атрия и перистилья, размещенных на невысокой террасе, обращенной к саду портиком и перголой. Пергола соединялась с нимфеем на краю террасы, из которого вытекал ручей, попадавший в длинный канал. «Обрамленный тенистыми перголами, канал пересекал сад. Его берега украшали гермы и статуэтки муз и зверей, отражавшиеся в воде» [20].



Помпеи. Дом Лорей Тибуртина. Фрагмент реконструкции сада



Остия. Инсула Дианы. План



Геркуланум. Планы домов: 1 — Мозаичного атрия; 2 — Оленей: а — вход; б — атрий; в — сад; г — солярий

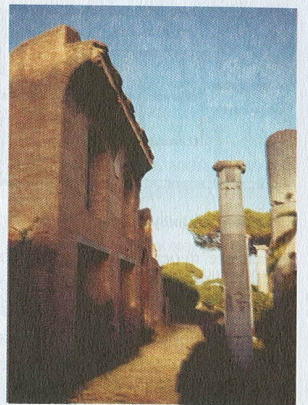
Террасные городские дома этого времени были очень похожи на виллы. Так, например, в доме Мозаичного атрия и в доме Оленей в Геркулануме сразу за парадной атриумной частью расположены обширные сады, окруженные крипто-портиками, включавшими зимние помещения с калориферным отоплением, и летняя часть жилых комнат, обращенная к морю, с солярием — широкой террасой над обрывом.

Сильные традиции атриумно-перистильного дома проявились и в инсулах — основном типе жилища в крупнейших городах в эпоху империи. Инсула была совершенно отлична от старого италийского дома, в отдельных квартирах инсулы полностью исчез характерный атриумный план. Но для обеспеченных слоев населения предназначались инсулы типа «дома в саду». Иногда богатые инсулы имели и внутренний дворик.

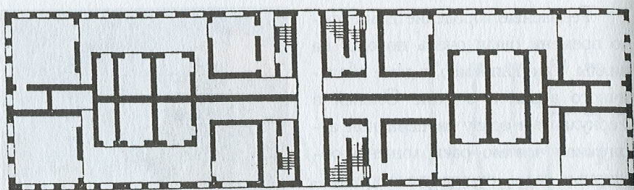
Широкое развитие садово-паркового искусства в Риме началось в период поздней республики. Как правило, знатный римлянин имел несколько вилл за пределами суетливого пыльного Рима, разбросанных по всей стране. Например, у Цицерона их было 17.

С этого времени садово-парковое искусство римлян стало отличаться имперской триумфальностью и роскошеством. Виллы, или летние дачи богатых граждан, строились чаще всего в прохладных долинах, окружающих зеленым поясом Рим, и занимали огромные территории. Так были устроены виллы Мецената, Горация, Цицерона, Лукулла. Например, дворец Лукулла занимал обширные участки над современной Испанской лестницей в Риме. Множество вилл были построены на берегах живописного озера Комо, Сабатинского озера, на склонах Апеннин, в окрестностях Неаполя.

Внутри вилл находились различные помещения, обширные гостиные, несколько атриумов и перистилей. Снаружи устраивались



Остия. Инсула Дианы. Фрагмент фасада



Остия. Тип инсулы «дома в саду»

красивые перспективы, просторные пространства для прогулок, рылись каналы и бассейны, которые украшали сады и в то же время служили садками для рыбы. Сады, окружавшие виллу, были наполнены разнообразными сооружениями, отвечавшими запросам и вкусу хозяина. Там были «греческие палестры», площадки для игры в мяч, высокие видовые башни, разукрашенные птичники, где содержались редкие птицы, крипты или криптопортики — закрытые со всех сторон галереи прямоугольной формы, освещаемые рядами узких окошек, прорезанных в верхней части стен.

В композициях своих вилл римляне использовали греческие формы и названия, однако, утратившие свое первоначальное значение. Части римских вилл назывались Академией, Ликеем — по образцу одноименных греческих гимнасиев, но спортивных устройств там не было. Распространены были и нимфеи в виде грота с источником. Ипподромом называлась часть сада с характерным планировочным рисунком, размещаемая на ровной площадке, имевшая регулярную планировку и оформленная рядами посадками деревьев, кустарников, а также цветами, скульптурой, фонтанами и беседками. В центральной его части разбивался газон с цветниками, а все устройства располагались по периферии. Как правило, сад-ипподром имел значительные размеры (600×160 м, 70×200 м). Сад-ксист представлял собой плоский сад, имевший вид партера, связанного с портиком дома. Если ксист размещался внутри дома, он назывался садом-перистилем.

У римлян существовали три типа вилл: «рустика» — сельскохозяйственная вилла, «урбана» — увеселительный дворцово-парковый комплекс с городским типом планировки, предназначенный для отдыха и развлечений, и вилла «фруктуария», основу которой

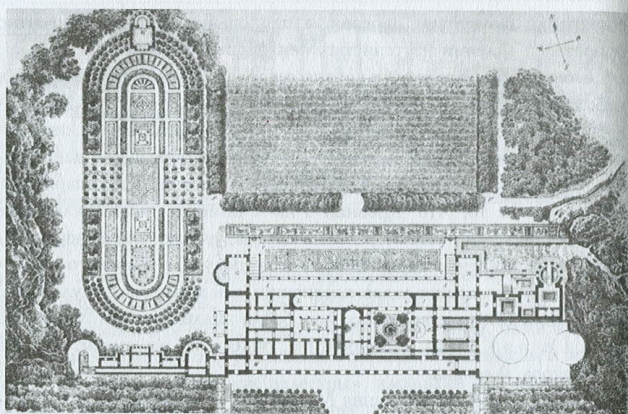
составляли фруктовые деревья, а плодовый сад очень эффектно прорезался аллеями из тенистых неплодовых деревьев.

Обычно римская вилла урбана состояла из входного портика в небольшой дворик с фонтаном, главного здания с ксистом, превращенным римлянами в декоративный партер с фонтанами, и сада-ипподрома. В этом саду применялась фигурная стрижка растений, располагался розарий, закругления ипподрома украшались кипарисами. Несмотря на то, что Древний Рим считается родоначальником стрижки растений, обилие зеленых скульптур уже тогда расценивалось как проявление дурного вкуса и не получило широкого применения. Для украшения садов предпочиталась мраморная скульптура.

Историческую известность приобрели виллы Плиния Младшего (кон. I в. н.э.) Туска и Лаурентина, описанные им самим, и вилла императора Адриана.

Вилла Лаурентина Плиния Младшего представляет тип приморской виллы, соединяющей функции и урбаны, и рустики. Вилла состояла из трех дворов, ограниченных зданиями: полукруглого атриума, перистилия и сада-ипподрома, выдвинутого к берегу моря. Ксист представлял собой цветочный партер, состоящий из поля фиалок. Заканчивался сад-ипподром традиционным парковым павильоном — беседкой, о которой Плиний упоминал как о месте своих наслаждений. Украшением виллы была столовая, через ее двери и окна (равные по величине дверям) с трех сторон открывался великолепный вид на море. С четвертой стороны виднелись двор, атриум, портики на фоне леса и гор. В составе виллы были библиотека, спальни, кабинеты, криптопортик, купальни, бани, отопляемые при помощи труб. Площадка для игры в мяч примыкала к двухэтажной башне, с вышки которой были видны море и деревья.

Тосканская вилла Туска была расположена среди обширного имения, окруженного горами. Множество источников и прудов обеспечивали роскошную растительность. Дом состоял из нескольких частей, объединенных атриумом, перистилия, внутри которого находились цветники, лужайки и тенистая роща с группами причудливо подстриженных деревьев. Внутри были парадная столовая, где Плиний обедал с близкими, выходящая на маленький дворик с мраморным бассейном и четырьмя платанами, и другие комнаты, стены которых были покрыты живописью, а также многочисленные крытые и

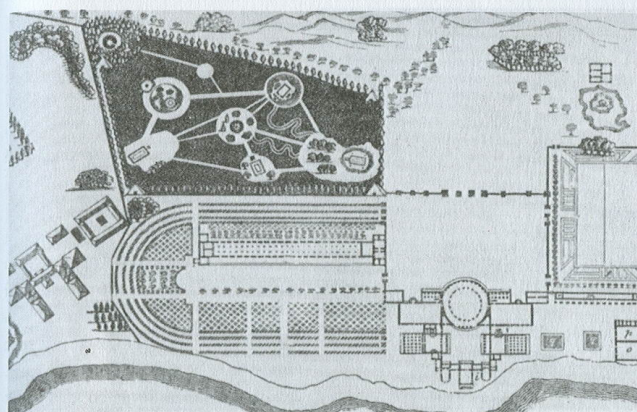


План виллы Лаурентина

открытые галереи, столовые, портики и другие помещения. «В садах на каждом шагу попадались мраморные скамейки, мраморные бассейны со всеми приспособлениями около них для ужина под открытым небом, домики и беседки, блестящие мрамором; снаружи они были окутаны листвою и ползучими растениями, внутри воздух освежался неиссякаемыми фонтанами» [23].

В розарии виллы Туска Плиния Младшего находилась мраморная беседка, увитая виноградом. В числе водяных устройств был водоем, в котором во время празднеств плавали корабли-блюда с изысканнейшими угощениями. За беседкой располагался павильон для отдыха. Ипподром окружался сплошной стеной из кипарисов и платанов, увитых плющом. Из ксиса дорожка вела в сад, главным украшением которого были деревья, стриженные в виде животных. Именно здесь впервые появилось «топиарное» искусство, названное так по имени искусного садовника Топиариуса.

Ностальгически подражательной была вила императора Адриана, бывшего наместника Афин, в Тибуре (ныне Тиволи). В Афинах в его правление были построены знаменитый храм Олимпейон, арка Адриана; одна из улиц Плаки, исторического центра Афин, и сегодня

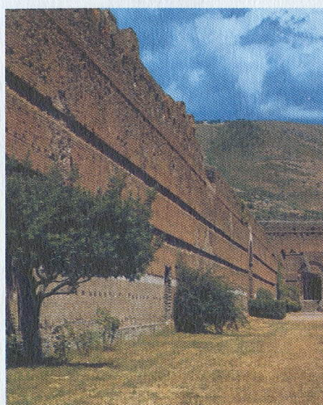


План виллы Туска

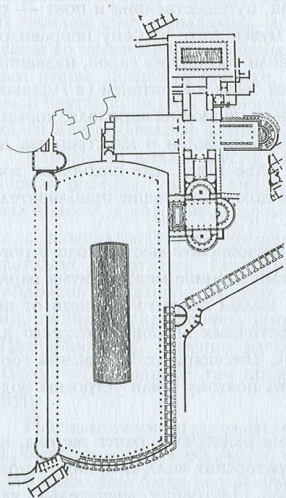
носит его имя. Адриан — художник, путешественник и поэт — создал на своей вилле своеобразный музей того, что ему понравилось во время путешествий. Вила в Тиволи состоит из садов, названных Академия, Ликей, сад Перикла. Там были и Пританей (в Афинах в Притании — здании, расположенном у подножия акрополя, кормили за государственный счет заслуженных граждан и иностранных послов), Каноп (египетский город в устье Нила, где находился храм Сераписа с оракулом) и Темпейская долина, имевшие приблизительное сходство с оригиналами.

Вила Адриана расположена в живописном месте около отрогов Апеннин на возвышающейся уступами равнине между двумя параллельными долинами. Пространство виллы закрыто холмами от выжигающих сухих южных и юго-восточных ветров и открыто для благотворных восточных. Два ручья, сбегаящие с Сабинских гор к подножию виллы, летом пересыхают, поэтому были устроены водопроводы, доставлявшие воду с гор.

Вила и сегодня поражает своими размерами, ранее же она, названная Р. Ланчани «царицей императорских vill античного мира», занимала территорию в 10 километров. Постройки, значительно удаленные друг от друга, соединялись подземными ходами. В разной



Портик Пойкиле



Пойкиле. Фрагмент плана

степени разрушенные портики, перистили, большие купольные залы, круглые своды экседр, фронтоны храмов, башни и террасы с беседками дают представление о широком размахе садово-паркового строительства римлян.

Темпейская долина была расположена вдоль одного из источников с северо-западной стороны. Здесь было устроено множество приятных тенистых мест для отдыха и прогулок. Напротив равнины со стороны виллы еще заметны террасы с портиками и мраморными бассейнами. Над всей долиной, в которую можно было спуститься по отлогому спуску, возвышалась обширная экседра.

Портик Пойкиле, расположенный с западной стороны, обращенной к Риму, оформлял сад-ипподром, использовавшийся как площадка для атлетических упражнений. Под греческим портиком Пойкиле (в переводе «расписным»), украшавшим афинскую стую, собирались философы, прозванные за это стоиками. В центре четырехугольного портика высотой 10 метров был прямоугольный бассейн. Сохранилась часть стены, вдоль которой идут два ряда колонн, поддерживавших кры-

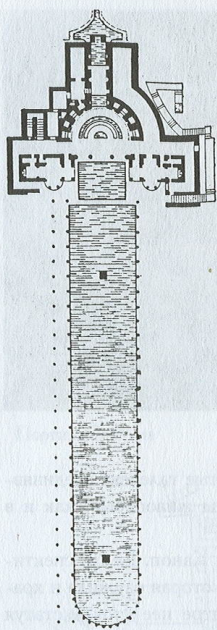


Каноп

шу. Таким образом были устроены две крытые галереи, соединявшиеся дверью. Стены внутри были украшены живописью, как и в афинском «первосточнике».

Далее простиралась равнина, называемая Каноп. Ее перспективу замыкала значительного размера абсида, которая служила и храмом, и водоемом. Предполагают, что в центре нее стояла статуя Сераписа, а в нишах боковых стен находились изображения других египетских богов. Из разных мест этого сооружения по мраморным ступеням лилась вода, протекала через ряд бассейнов, расположенных один под другим, и попадала в полукруглый водоем. «Через этот водоем был перекинут мостик, украшенный колоннами, которые поддерживали свод; по этому мостику можно было перейти с одного края бассейна на другой и вблизи любоваться водопадами. Вода текла под мостом и выливалась в канал, занимающий всю середину долины; он имел двести двадцать метров в длину и восемьдесят — в ширину. Здесь стояли изящные суда, сделанные, без сомнения, по образцу александрийских гондол и предназначенные для императора и его друзей...» [23].

Недалеко от Темпейской долины располагались жилище императора и термы. Вдоль одного из ручейков была устроена круглая гале-



Каноп. Фрагмент плана

рея. Русло ручья было выложено белым мрамором. Ручей своим течением образовывал остров, на который можно было перейти по мраморным мостикам. В центре этого острова был сооружен четырехугольный дворик. Между ним и окруженностью острова были построены маленькие круглые комнаты с фонтанами в нишах, обращенных к ручью. Найденные здесь куски колонн и барельефов, изображавших морских чудовищ, тритонов, nereid, позволили предположить, что это сооружение служило рыбным садком.

На территории виллы располагались несколько нимфеев и театров, в том числе «морской» греческий для представления греческих пьес, с колоннадой и греческой скульптурой, и латинский, а также зал философов и два здания библиотеки. Над одним из них возвышалась трехэтажная башня, предположительно, — обсерватория Адриана, любившего занятия астрологией.

Общественные сады в Риме, такие как портик Ливии, портик Випсании, портик Октавии, также устраивались по образцу греческих.

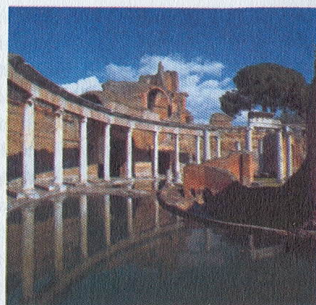
Это были небольшие сады с углубленными партерами, куда вели лестницы. Партеры разделялись на прямоугольные участки, окружались галереей с колоннами, в центре партера находился бассейн. По периметру садов в стенах вырубались прямоугольные и полукруглые ниши. Аллеи, как в садах Дафны, устраивались в виде пергол. Подобные сады сажались вокруг театров, терм, на площадях. Строительство водопровода способствовало устройству в Риме большого количества фонтанов, бассейнов и резервуаров, многие из которых озеленялись. При термах Агриппы был разбит большой парк с искусственным прудом и каналом, украшенный мраморной скульптурой. В этом саду, как и в других садах при термах,

были своеобразные терренкуры — аллеи для оздоровительной ходьбы.

В Древнем Риме прокладывались аллеи для пешеходов, для экипажей и прогулок на носилках. Аллеи, достигавшие ширины 5 метров, были не только садовыми элементами, но и соединяли различные сооружения городского пространства. К храму Венеры вела аллея, обсаженная платанами, чередующимися со стриженными лаврами. К священной роще нимфы Адрастеи также вела платановая аллея, вдоль которой протекал ручей. Перспектива аллеи завершалась искусственным гротом — нимфеем. Священные рощи пришли в Рим из Греции и считались жилищами богов. Под сенью священных деревьев устраивался источник и устанавливался небольшой храм или алтарь.

Отмечая заимствованность элементов и отсутствие композиционного единства в римских садах, теоретик ландшафтного искусства Сильвия Кроу пишет, что сады Древнего Рима подобны более поздним эклектичным европейским садам XIX века, поскольку «римляне заимствовали слишком много элементов от слишком многих стран и не отыскивали секрета организации их в единое целое» [76].

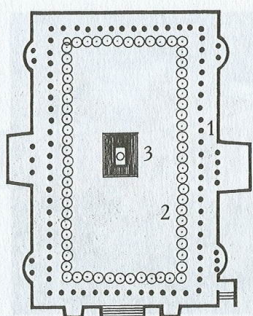
Стремление к близкому общению с природой выразилось и в популярности садово-парковых сюжетов при отделке интерьеров. С конца 1 века до н.э. стены даже небогатых лавочников украшала пейзажная живопись. В I—III веках н.э., когда архитектура отличалась особым римским величием, сложился неправдоподобно роскошный стиль, по нарочитости напоминающий театральные декорации. В этом стиле было постро-



Морской театр



Зал философов



Городской сад возле театра:  
1 — колоннада портика; 2 —  
радовые посадки; 3 — бассейн

роено поместье Нерона, которое находилось на холмах Палатин и Эсквилин и включало дворец, несколько садов с беседками, статуями, озеро с лебедями, виноградники, акведуки, фонтаны, коровники, птичий двор, увеселительные павильоны. Интерьеры дворца включали пейзажные панорамы с фантастическими дворцами, нимфеями, амурами, обрамленные гирляндами и лентами. Обилие вызолоченных деталей, видимо, и дало дворцу название «Золотой дом».

Римский диктат силы, власти и триумфа был утвержден Вергилием: «Римлянин, помни: властно народами править — вот искусства твои...». И действительно, искусству поэзии римляне предпочитали прозу энциклопедий, высокой трагедии — комедию и фарс, общенародным праздникам — состязания в ловкости, силе, Олимпийским играм — кровавые бои гладиаторов. Греки благодарно принимали «божественные» дары природы, не пытаясь ее украшать. Римляне ввели фигурную стрижку растений, отделили «полезное» от «красивого» и саму природу «обложили данью». В этом плане показательно отношение к цветам.

Любимыми цветами римлян были также фиалки и розы, поэтому окрестности Рима были превращены в плантации этих цветов. Фиалка использовалась как целебная трава, как ароматизатор вин, фиалки были необходимы на всех торжествах. Отношение к розе на протяжении существования Древнего Рима менялось. В период республики роза была символом нравственности, служила наградой за мужество. Римские воины, отправляясь в военный поход, надевали на головы розовые венки, чтобы вселить в себя отвагу. Победившие в сражении выбивали розу на своих щитах. Во времена падения Рима роза стала символом порока и расточительства. Она превратилась в цветок забавы, которым злоупотребляли как украшением. Знатные римляне прогуливались по городу в носилках, подушки и матрацы которых были набиты розовыми лепестками. Невероятное количество цветов роз истреблял Нерон. В его обеденном зале, где враща-

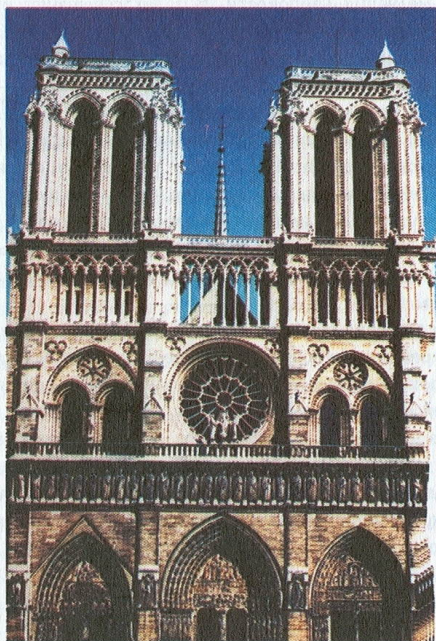
лись стены и потолок, изображая времена года, вместо дождя на гостей падали розовые лепестки. На всех праздниках розами украшали дома, гостей, стол, блюда, сосуды и даже пол. Во время прогулок на галерах поверхность моря усыпалась розовыми лепестками. Для удовлетворения римских потребностей в розах разводились обширные розаные сады в ущерб хлебным полям, кроме этого розы привозили кораблями из Александрии и Карфагена. В Риме существовала даже специальная биржа роз.

Но роза служила и символом молчания, поскольку была посвящена богу молчания Гарпократу. В залах совещаний к потолкам вешали искусственную белую розу. Это означало, что все «Sub rosa dictum» (сказанное под розой) — строго конфиденциально.

«Если ты прошел мимо розы, то не ищи ее более», — говорили древние греки, подразумевая конечность и неповторимость всего сущего. И были правы. Погибли античные цивилизации. На бывших площадях прежде великого Рима уже в VI веке н.э. сеяли хлеб или пасли скот. Были утрачены достижения науки, техники и искусства. На развалинах римской империи началось формирование современных европейских государств, новой европейской культуры. Однако фундамент европейского художественного творчества был заложен античностью.

Забыты значения розы под потолком и нимфея... Но в оформлении интерьеров прочно вошли лепные розы потолочных плафонов, а в садово-парковые композиции — романтические гроты. Настенные живописные картины с дальними перспективами, напротив, «вышли» из интерьеров и «разместились» на границах садов барокко и романтизма, превратившись в «шутихи» — «обманки», дразнящие неожиданным превращением реальности в иллюзию. И даже существующие многочисленные академии, лицеи, гимназии и музеи обязаны своим существованием именно садово-парковому искусству античности.

САДОВЫЕ МИНИАТЮРЫ  
РЫЦАРСКИХ ВРЕМЕН  
Сады Западнойвропейского Средневековья



«Роза» собора Парижской богородицы



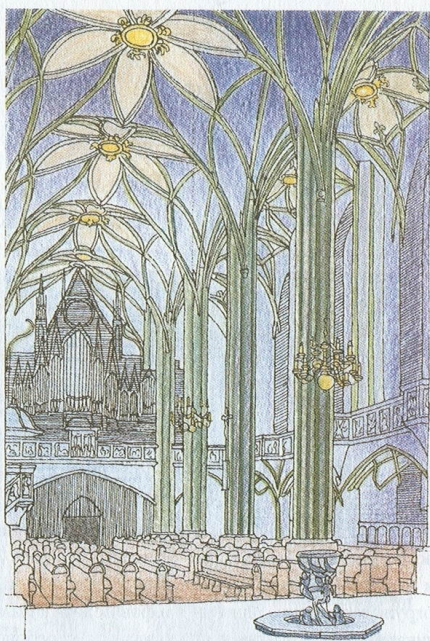
«Чередой плывут картины с множеством воскресших лиц —  
Рыцари Златого руна, дамы с поступью цариц».

«Я искусства мир богатый вижу в обликах живых:  
Над бассейном мрамор статуй в шуме рынков городских...  
Где строенья тесно стали, крыши низко опустив,  
Мейстерзингеры слагали свой бесхитростный мотив...».

из стихотворений «Башня в Брюгге»  
и «Нюрнберг» Г. Лонгфелло

«В каждой лилии живет крошечное сказочное создание — эльф», — говорится в одном из древнегерманских сказаний, «...он вместе с нею рождается и вместе с нею умирает. Венчики лилий служат эльфам колокольчиками. Ежевечерне в поздний час, когда в садах все погружается в сон, один из эльфов бежит к лилии и начинает раскачивать ее гибкий стебель. Раздается серебристый звон, который будит сладко спящих эльфов. Маленькие существа просыпаются, вылезают из своих мягких постелек и молча, с важностью отправляются в венчики лилий, которые служат им в то же время как бы молельнями. Помолвившись, они также молча спешат назад в свои цветочные люлечки и вскоре опять засыпают в них глубоким, беспечным сном...» [31].

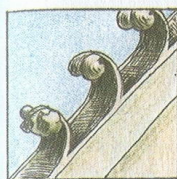
Может быть подобное растение и послужило прообразом готического собора, тянущегося вверх пучком стройных стеблей — нервюр, и прорастающего листьями краббов и цветами фиалов и крестоцветов на шпилях и вимпергах? Вполне вероятно. Ведь слово «готический» изначально было синонимом слова «варварский». А искусство варваров — готтов — отличалось тотемизмом, ощущением слитности с животным и растительным миром. Древние германцы и



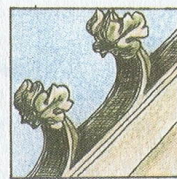
Интерьер готического собора — сказочный сад

скандинавы считали, например, что страна богов имеет вид необыкновенно большого ясеня. Из ясеня же был сделан первый мужчина, а первая женщина — из ольхи. Тотемизм выразился в «зверином стиле» декоративно-прикладного искусства варварских племен и проявился в обилии невиданных чудищ-химер на стенах христианских соборов и замков Средневековья.

Необыкновенная притягательность искусства Средних веков объясняется переплетением противоречивых, порой отрицающих друг друга трех культур: языческой античной, языческой варварской и христианской. Христианство, сломав античную цивилизацию, начало создавать свое миропонимание на основе взаимоприспособления, переработки и объединения античного наследия и культуры варварских племен.



а



б



в

Крabbы — декоративные листья из камня, украшавшие ребра вимпергов и спилей:

а) ранняя готика — «лопнувшая почка», б) XIV в. — «распускающийся листок», в) поздняя готика — «распустившийся лист», г) фиал — декоративное завершение шпиля или вимперга



г

Процесс создания новой христианской культуры, ставшей общеевропейской, сопровождался образованием новых государств, народов, языков и продолжался почти тысячу лет — от распада Римской империи вплоть до эпохи Возрождения. Христианство возглавляло этот процесс, а динамичность, сложность и значимость эпохи с неизбежностью отразились в искусстве.

Для введения в «храм средневековой культуры» античность была одета в «христианские одежды» в Византии и переработана согласно основам христианского мировоззрения.

Варварские племена — англосаксы, германцы и т.д., — даже после принятия христианства сохранили свой мир языческих богов и героев. Их фольклор вошел в европейскую литературу: цикл о короле



«Звериный» стиль на стенах готических соборов и замков присутствует и в виде химер-гаргуль (водосбросов)



Возделывание почвы в средневековом саду. Иллюстрация к немецкому переводу Эзопа, 1489 г.

Виноградная лоза — Христос, побеги — его ученики, виноградные гроздья — вино и хлеб причастия, тело и кровь Христа.

Артуре, «Поэма о Беовульфе», исландские саги «Старшая Эдда», «Младшая Эдда», карело-финский эпос «Калевала». Представление о могучих германских и кельтских богах и героях, их борьба со злыми силами породили причудливые орнаменты «звериного стиля», где фантастические животные вплетались в замысловатый растительный узор.

Христианство разделило мир на видимый (грешный) и потусторонний (идеальный), переосмыслив место в нем человека. Теперь он — грешный, «раб божий», должен испытывать вечный страх перед загробными карами. В качестве главной добродетели был провозглашен аскетизм. Христианство внесло в средневековое искусство символизм и аллегоричность, развившиеся в систему в I—IV веках в период гонения ранних христиан и ставшие христианской традицией. Поскольку образование было монополией церкви, произведения искусства, говорящие символами, должны были играть роль проповеди. Все искусство Средних веков отражало образы не реального, а потустороннего, идеального мира. Характер-

ным явлением средневекового искусства является миниатюра, отражающая стремление создать образ необъятного и «все объяснить», приведя к маленькому масштабу». Символ — религия в миниатюре, собор — «божественная вселенная» в миниатюре, сады монастырей и замков — «райские» сады в миниатюре.

На протяжении рассматриваемого тысячелетия (!) менялись времена, менялись люди. Менялись и сады...

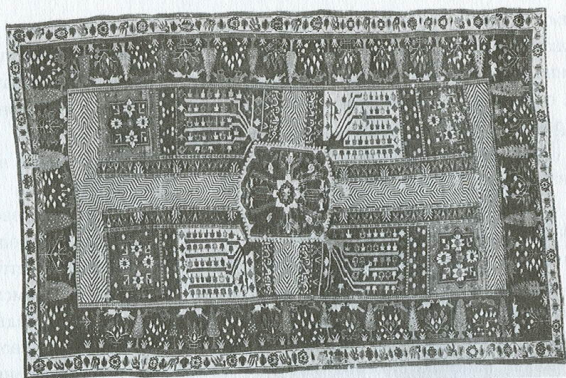
После распада Римской империи в 476 году развитие садоводства на время прекратилось. Началось Великое переселение народов, дележ, разрушение и разграбление наследия Древнего мира. Остготы, основав в 493 году свое королевство в Италии, заняли римские дворцы и виллы. Теодорих Великий значительно перестроил сады в Равенне, а король остготов Тотила жил на вилле Адриана в Тиволи. Осталось описание римской виллы в Оверне Сидония Аполлинария — галло-римского аристократа, ставшего епископом Клермона (V в. н.э.). Эта вилла, построенная на берегу озера, была намного скромнее описанных ранее.

Античные традиции «эвакуировались» в Восточную Римскую империю, где сохранялись до завоевания Византии турками в 1453 году. Из Византии пришли принципы планировки монастырей, заключающиеся, в продолжение античных традиций, в группировании помещений вокруг садовых дворишков — атриумов или перистилей.

Раннехристианская культура нашла убежище в Ирландии. Ирландские монахи, основывая монастыри, распространяли эту культуру на всю Западную и Центральную Европу. Например, основателем известного монастыря Сент-Галлен в Швейцарии был монах Галлус.

В период раннего Средневековья именно монастыри оказали благотворное влияние на развитие садоводства. Монахи сами разбивали и возделывали сады, поскольку считалось, что, работая в саду, «они очищали свои души земным видением потерянного рая» [32]. При монастырях, как правило, устраивались сады-«парадизы». Термин «парадиз» получил распространение в Византийскую эпоху и происходил от охотничьих парков персов.

В древнеперсидских садах были заимствованы принципы устройства мусульманского сада, которые получили развитие в Азии, Африке и, частично, в Европе с VIII века, после завоевания арабами персидской империи. Их основные особенности описаны еще Ксе-



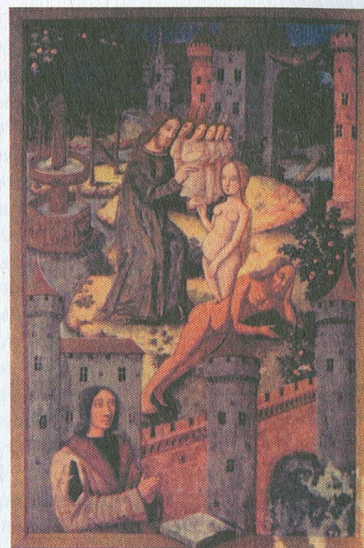
Кавказский ковер, представляющий сад «чор-бак». Сад украшен цветами и деревьями и пересечен четырьмя каналами

нофонтном на примере садов Сируса Молодого (V в. до н.э.), которые насаждались по его личным чертежам. Сады планировались по строго геометрическому плану, окружались стенами, имели каналы, отделанные тесаным камнем, и небольшие квадратные площадки невысоких деревьев, кустарников и травянистых растений. При этом цветники были удалены друг от друга так, чтобы ароматы плавно переходили один в другой. Для засушливого Среднего Востока зеленый, «щедро тенистый» сад, изобилующий водой и плодовыми деревьями, был символом жизни и удовольствия. Основу мусульманского сада составлял так называемый «шахар баг», или «чор-бак», — сад, разделенный каналами с водой на четыре части, в центре которого был фонтан или бассейн. Символика числа четыре достаточно древняя и означает четыре священных элемента — огонь, воздух, воду и землю. В Библии сад Эдема описывается следующим образом: «Река вытекала из Эдема, чтобы орошать сад; там она делилась на четыре рукава». Древние персы делили вселенную на четыре части, а в центре находился источник. Этот тип сада был широко распространен — сады «чор-бак» украшали дворцовые постройки халифата, простые жилища, постоялые дворы, базары, мечети и богословские школы. Сады городов Багдад и Самара славились боль-

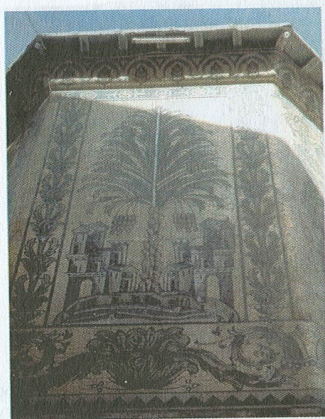
шим количеством водных устройств, наличием площадок для различных игр и «кьошками» — павильонами для развлечений. В садах выращивались виноград, финиковая пальма, кипарисы и платаны. Деревья в исламских садах имели свою символику: кипарисы означали вечность и женскую красоту, платаны — покой. Преобладающим видом и в садах, и в украшении стен сооружений была пальма.

В Византии разбивались большие охотничьи парки, где строились и летние резиденции. Сады гармонировали с дворцовыми постройками. Иногда сооружались сады на террасах. Влияние востока проявилось в бережном отношении к воде и в искусстве оформления водных устройств. Мотивами для украшения фонтанов служили изображения шишек пинии, животных, растительный орнамент. Садовый характер жилищам придавали садовые «тепихи» (ковры) — прямоугольники с бассейном посередине. По периметру прокладывались узкие каналы, между которыми располагались цветники. Такие садовые ковры должны были создавать иллюзию сада.

Первые мусульманские сады появились в Европе в VIII веке, во время завоевания арабами юга и северо-востока Испании. «В Европу арабы пришли со своей культурой, на которую оказали влияние римляне и западные готы. Особенного расцвета культура арабов достигла в Испании, где ее следы видны до сих пор» [65]. В VIII веке арабы, переплыв Средиземное море, через Малую Азию и



Сад «парадиз». Миниатюра из «Жизнеописания Людовика Орлеанского»



Дамаск. Рельеф, изображающий пальму

Южную Европу достигли Испании. Здесь они вошли в состав великого мусульманского государства — халифата. Обосновавшись на Пиренейском полуострове, они организовали свои городские, торговые и политические центры в Кордове, Севилье, Толедо, Гранаде. Используя опыт Египта и Рима по устройству водопровода для переброски талой воды с горных вершин, арабы создали мощную поливную систему и превратили засушливую Испанию в цветущую страну. Абдаррахман I в 756 году оформил свою резиденцию в Кордове в восточном стиле. Его вилла была копией виллы в Дамаске, в саду росли сирийские растения, преобладающей породой была пальма, которая не слишком распространена здесь в естественных природных условиях. Финиковая пальма, посаженная им, отлично прижилась в мягком климате Андалузии и стала родоначальницей всех остальных пальм того же вида, растущих в Европе. Халиф покровительствовал поэтам, и сам посвятил своей пальме следующие строки:

*«О, пальма стройная моя!  
Себя ты чувствуешь чужою  
В стране заката; ты, как я,  
Разлучена с родной страной».*

Сравнительно продолжительный мир позволил Кордове и всей южной Испании расцвести так, что ее слава была сопоставима с находившейся в зените славы Багдада. Очевидное влияние персидских «парадизов» на эти сады проявилось в их насыщении парковыми павильонами, фонтанами, отделанными глазурованной плиткой. Террасированность садов была особенно благоприятна для обильного использования воды, которая устремлялась через залы и патио, перекатывалась в каскадах с террасы на террасу, плескалась в фонта-

нах и наполняла весь сад. Небольшие садовые павильоны, как бы поднимающиеся из воды, были необходимым и очень эффективным украшением арабских садов. В X веке вокруг Кордовы было множество садов, в которых ассимилировались приемы персидских, эллинистических и римских садовых композиций.

Около трех веков мусульмане, иудеи и христиане вместе жили в Испании, создавая свою особенную культуру, впитавшую различные традиции. Однако мощь Кордовского халифата постепенно ослабела, и в 1034 году северные христианские рыцари захватили Кордову и заняли города один за другим. Вскоре былое великолепие было уничтожено. От 50.000 цветущих садов, предположительно существовавших там, не осталось и следа. Фанатичное духовенство беспощадно уничтожило и сады, и гидротехнические сооружения, превратив страну в безводный и пустынный край.

Остатки мусульманского государства с исламской культурой нашли убежище в живописной плодородной долине недалеко от Гранады. Частичная защищенность долины горами от внешнего мира позволила маврам еще какое-то время сопротивляться. Восточное великолепие расцвело еще раз на этой небольшой территории, подарив Испании после изгнания арабов на прощание прекрасные сады Альгамбры и Генералифа.

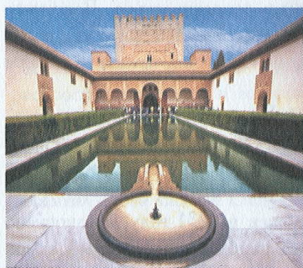
Сады Альгамбры и Генералифа в Гранаде, самые старые из реально существующих, были созданы при халифе Абдаррахмане III и являются блестящим образцом мавританского искусства, сочетающего черты разных цивилизаций.

Фундамент Альгамбры был заложен в 1231 году, а закончено сооружение было в 1274 году. Это наиболее знаменитый замок мавров, несмотря на то, что сады и фонтаны Генералифа превзошли своей красотой даже его. Дворцовый ансамбль Альгамбры расположен на вершине холма, занимает участок неправильной формы размерами 600×200 метров и состоит из четырех декоративных дворов — патио и малого дворца для развлечений — Генералифа, расположенного несколько в стороне на холме.

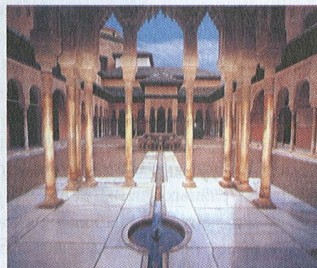
Вход в ансамбль оформлен порталом, за которым на участке размером 47×33 метров находится «Двор мирт». Он окружен зданиями, главным из которых является Башня Комарес с изящной восточной орнаментированной аркадой. Центром композиции является большой,



Дворцовый комплекс Альгамбра



«Двор мирт»



«Двор львов»

вытянутый вдоль оси двора прямоугольный бассейн, занимающий почти все пространство и окаймленный по длинным сторонам полосами стриженных мирт. Главным украшением двора является утопающее в бассейне отражение ажурной аркады.

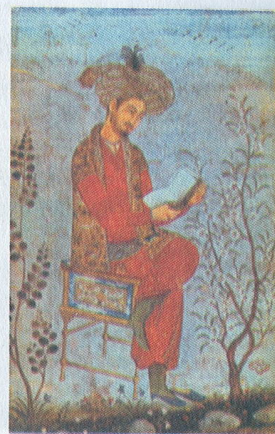
Далее открывается пространство «Двора львов», лишенное деревьев вовсе, но украшенное клумбами, покрытое плитами и пересеченное перпендикулярными каналами с водой. Вода по четырем узким каналам, проложенным между стройными колоннами залов дворца,

вытекает во двор к центру пересечения, где находится традиционный фонтан, украшенный скульптурами 12 львов. Двор окружен стенами зданий с аркадами, связующими малоосвещенные покои дворца со светлым пространством патио. Предполагают, что клумбы раньше были заглублены на 60 см ниже дорожек, так что головки цветов находились на уровне мощения из глазурованной бело-зеленой плитки, напоминая знаменитые персидские ковры цветов.

«Двор Королевы», или «Двор решетки», представляет собой квадратное в плане пространство, оформленное четырьмя кипарисами по углам и фонтаном в центре. Этот двор демонстрирует эстетические достоинства и композиционную эффективность декоративного покрытия, в геометрический узор которого вплетены и бассейн, и места посадки кипарисов.

«Двор «Даракса» — сад, в котором росли розы, олеандры, кипарисы и апельсиновые деревья. Композиционным центром этого двора являлся изящный чашевидный фонтан. Отсюда аллея с двойными рядами кипарисов вела к летнему дворцу Генералиф.

Генералиф — летняя увеселительная резиденция арабских правителей, расположенная на склоне напротив Альгамбры, но выше нее на 100 метров. Сады Генералифа, создававшиеся в течение нескольких веков на узких террасах склона, занимают площадь в 0,5 га. Самые нижние террасы имеют мавританское происхождение, а верхние относятся к XIX веку. Раскопки, проведенные в 1958 году, обнаружили остатки настоящего арабского сада, имевшего четырехчастное деление и изобиловавшего водой и тенью. Но наиболее известен «Двор с каналом». Его вытянутое пространство окружено аркадой. По центру двора проложен узкий канал длиной 40 метров. Вдоль его длинных сторон устроены ряды фонтанов, создающие тонкими струями «арочный водяной свод» над каналом. Несколько дво-



Бабур в саду



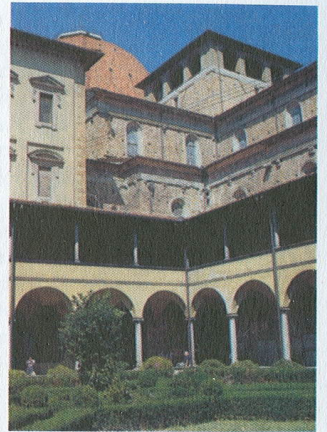
Генералиф

риков расположены выше на террасах склона. Один из них решен в виде водяного партера. Бассейн шириной 2 метра в форме буквы П образует в центре полуостров, на котором находится фонтан. Струи перекрещиваются над бассейном, а темные кипарисы, посаженные вдоль стен, придают композиции строгий вид. Верхняя часть сада состоит из ряда террас, соединенных лестницами. В целом их композиции также замкнуты и изолированы друг от друга. Стены и ограды садов и стволы деревьев оплетены вьющимися розами, глицинией, плющом; цветники огорожены камнями. С террас Генералифа между деревьями и сводами открывался вид на Альгамбру и город.



Альгамбра. Главный вид

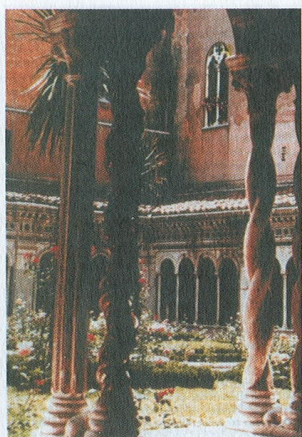
Выразительность замкнутых, небольших пространств рассмотренных садов достигалась благодаря деликатному применению цвета, тщательно подобранному сочетанию фактуры и ограниченному количеству композиционных средств и приемов, что свидетельствует о высоком художественном вкусе арабских мастеров. Стены белого цвета, бледных оттенков холодных или теплых абрикосовых, медовых или персиковых тонов создавали прекрасный нейтральный фон, на котором выделялись графичные стволы и темная зелень листья деревьев. Покрытия патио, облицовка скамеек, подпорных стен террас выполнялись из разноцветной майолики. В качестве материала для декоративного мощения использовалась также черная и белая галька.



Клуатр церкви Сан Лоренцо во Флоренции

В арабских манускриптах приводится перечень растений, выращиваемых в садах и особенно ценимых за аромат: жасмин, фиалки, нарциссы, красные розы, белые лилии, голубые ирисы, водяные лилии, мальва, маргаритки, маки, лаванда, люпин, тимьян и мята. Олеандры, очаровывающие своим цветением, высаживались в кадках, привлекающих внимание на индивидуальность растения. Мирт и лавр также часто росли в кадках, подстриженные в виде сферы или колонны. Груши, сливы, яблони, черешни, инжир, шелковица, айва, мушмула, виноград были важными элементами в испанских садах не только потому, что давали деликатесные плоды, но и потому, что обеспечивали тенью. Кипарисы были при этом преобладающей и организующей садовое пространство породой.

На территории Западной Европы, преломившись под влиянием христианского мировоззрения, сады «парадизы» превратились в аскетичные, крошечные утилитарные сады при монастырях, а иногда и



Клуатр базилики Сан Джованни в Риме

просто замощенные дворы-клуатры с фонтаном или апельсиновым (чаще всего) деревом в центре. Как писал Св. Августин, там он, как некогда Платон, Эпикур и Феофраст, собирал братьев для интеллектуальных бесед. Присутствовала и другая сторона религиозного видения природы. Архитектура, тяжелая, мощностенная и простая, ассоциировалась с надежностью и крепостью веры. Природа — изменчивая, грешная, тающая опасности и искушения, но необходимая и неизбежная, нуждалась в сдерживании и очищении от скверны. Архитектура, безусловно, доминировала и выступала в роли «блостителя и защитника» маленьких аскетичных садиков-клуатров — «стерильных» участков природы, буквально держа их в своих каменных «кулаках».

Монастырские территории не ограничивались только клуатрами и «парадизами». Сады трав также были неотъемлемой частью монастырей уже в VI веке. Основатель Бенедиктинского Ордена Св. Бенедикт (480—547 гг.), благодаря которому монастырский образ жизни распространился в Европе, считал, что все необходимое для жизни, особенно вода и сады, должны быть внутри монастырских стен. Поскольку монастыри были единственными центрами медицины, большое значение имело выращивание лекарственных растений. В «аптекарских» садах росли лилии, гладиолусы, розмарин, мята, шалфей, рута, так что они обладали и эстетической ценностью. Кроме того, эстетическим признавалось не только отвлеченно-красивое, но и просто полезное. Поэтому рядом с «аптекарским» садом, аналогично ему, разбивался огород, где росли овощи, красиво организованные в прямоугольные грядки.

Значительный подъем садоводство испытало в правление Карла Великого. В это время издавались приказы о посадке публичных

садов для развлечений. Огромное значение имел «Капитулярый» — указ о поместьях в империи Карла, вышедший в 795 году. Одна из глав «Капитулярия» содержала 73 наименования растений, которые следовало сажать непременно. Этот указ стал практическим руководством для монастырей не только в империи Карла, но и за ее пределами, поскольку воодушевлял на приятное и полезное занятие и способствовал расширению монастырских территорий. Указанные растения росли в саду самого Карла, а также в садах крестьян. Список растений, предложенный мудрым королем, был неоднократно воспет в литературе позднего Средневековья и эпохи Возрождения. Франсиско де Кеведо, автор известных «плутовских романов», написал столь шутовское и изящное стихотворение «Огородная свадьба», что его очень сложно приводить в сокращении:

«Дон Редис и донья Редька —  
 Не кролеы, не цветные,  
 Вроде там Цветной Капусты,  
 Но испанцы коренные, —  
 Пожились. И на свадьбу  
 Их высокогородья, ...  
 Всю свою родню созвали, ...  
 Прикатила донья Тыква,  
 И дородна, и спесива, —  
 Оттого, что всех дородней  
 И спесива особливо.  
 А за нею — донья Свекла,  
 Неопрятная уродка,  
 Все лицо в буграх и ямах,  
 Бахрома вокруг подбородка.  
 Вон дон Лук, франт в белой шляпе,  
 Зелены на шляпе перья;  
 Скольких дам довел до слез он,  
 Обманувши их доверье! ...  
 Вот обсыпаная пудрой  
 Куртизанка донья Слива;  
 Смугловата, наголовата,  
 Но округлости — на диво.  
 Вот капризная и злая

Низкорослая Горчица:  
 Всякий, кто не вышел ростом,  
 Свыше меры горячится.  
 Вот изящная Черешня;  
 Молодая — скулы сводит,  
 Но зато, когда созреет,  
 Тьму поклонников находит.  
 Вот ее сестрица Вишня —  
 Покусилей, темней оттенок,  
 Смолоду в цене, а позже  
 Продается за бесценок.  
 Вот обманщица Капуста:  
 С виду — сдобенькая пышка,  
 Но под массой белых юбок —  
 Лишь сухая кочерыжка...  
 Вот дон Огурец — сутулый,  
 Прыщеватый, малокровный,  
 Сразу виден в нем идалго  
 С безупречной родословной.  
 Вот дон Кабачок. Он бледен,  
 Давней одержим любовью:  
 Даст в куски себя разрезать,  
 Спечь, стушить, —  
 но лишь с Морковью...».



Иллюстрация к книге «Сад здоровья».

В позднее Средневековье вышло множество книг-травников, в которых рассказывалось о лекарственных растениях и растениях-символах. «Сад здоровья», наиболее известная из них, представляет 382 растения. Именно в этой книге были даны изображения корня мондрагоры (в правом и левом углах иллюстрации)

Не менее интересные строки посвящены маслине, апельсину, каштану, дыне, баклажану, персику, лимону, хрену, перцу и брюкве.

Рядом с огородами обычно находились кладбища, которые монахи совмещали с плодовыми садами. Здесь ровными рядами росли декоративные и плодовые деревья, также упомянутые в «Капитулярии». Могилы монахов находились между деревьями (средневековый обычай хоронить в плодовом саду будет очень распространен позже в романтических парках).

Раннесредневековое описание монастырского сада в стихотворении «Hortulus» (маленький садик) Уолфрида Страбо дополняет список Карла Великого ароматическими растениями. Автор, будучи молодым монахом, увлеченно занимался своим садом и подробно описал многие растения. Терпкий аромат его саду придавали кустарниковая полынь, кервель, фенхель, мята, сельдерей, шалфей мускатный, репейник, редис, гладиолус, мак, лилия и роза. Предполагают, что роза, лилия и гладиолус, сегодня воспринимаемые как только декоратив-



Символическое изображение корня мондрагоры.

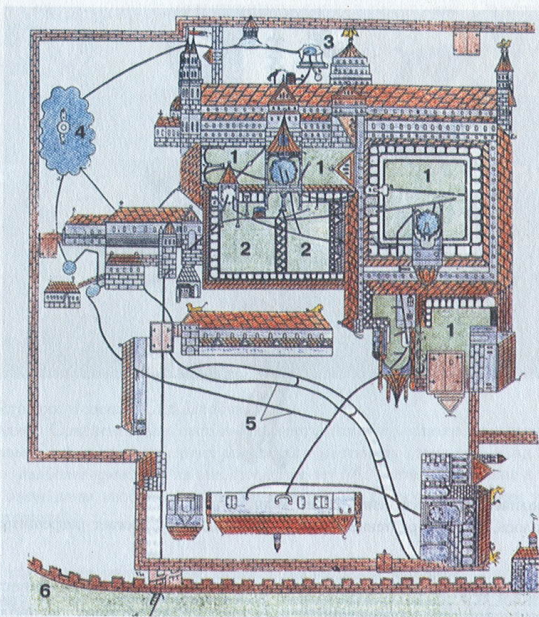
Считалось, что это растение лечит от бесплодия и помогает разрешиться от бремени

ные растения, в те времена почитались как обладающие известной медицинской или кулинарной ценностью. И эту сторону садоводства остроумный поэт также отразил в своем творчестве:

«Был садовником Белардо	Был и сельдерей для чахлах,
И, в садах валенсийских	И миндаль был для кормящих,
Разводя цветы и травы,	Вместе с мятой для холодных
Прилежаньем отличался.	И горчицей для горячих.
Маргаритки и ромашки	И красавка — для пригожих,
Для девиц сажал Белардо:	И полынь — для некрасивых,
Любит ли, не любит милый, —	И репейник — для жеманниц,
Лишь цветы откроют правду...	И для старых дев — крапива».

Лопе де Вега

Надо сказать, что целебность растений в раннее Средневековье определялась очень просто: считалось, что растение само своей формой подсказывает, какие органы или части тела оно исцеляет. На-



План Кентерберийского монастыря:  
1 — клуатр; 2 — аптекарский сад; 3 — колодезь; 4 — пруд; 5 — подземный водопровод; 6 — луга и виноградники

пример, думали, что полынь, похожая на завиток — средство против головных болей; волосовидные укроп и спаржа помогают укреплять волосы; роза и маргаритка, несколько напоминающие глаз — излечивают глазные болезни; щавель, похожий на язык, именно его и лечит, а ландыш, с цветками, напоминающими каплю, — прекрасное средство от паралича (по-немецки эта болезнь звучит как «разливающийся удар»).

Как ни забавно, но, опровергая тезис об обманчивости внешности, в наше время ландышевые капли оказались довольно сильным средством против сердцебиения.



Символическое изображение Райского дерева и нарцисса

Конечно же, такое доверительное отношение к растениям и обращение к ним за помощью в ранний период Средневековья основывалось не только на «научных данных», но и на тотемизме варваров, считавших, что земля, порождающая болезни, выращивает и средства против них, что, впрочем, тоже подтвердилось наукой.

Символизм всех элементов сада и растений в эпоху Средних веков также имел «раздвоенный корень»: один — уходящий в варварскую культуру, другой — питающийся на христианской почве. «Полезность, красота и наставительность были в средневековых представлениях часто прочно соединены» [44]. Крест, расположенный на пересечении дорожек сада, должен был напоминать о мученической смерти Христа. Лабиринт, ставший с этого времени любимым элементом садово-паркового искусства, символизировал запутанные противоречия, к которым приходит ум человека, не озаренный святым Писанием. Сады полагалось читать. Характерно описывает Г. Лонгфелло зарождение любви между дочерью Карла Великого Эммой и его писцом Эгинхардом:

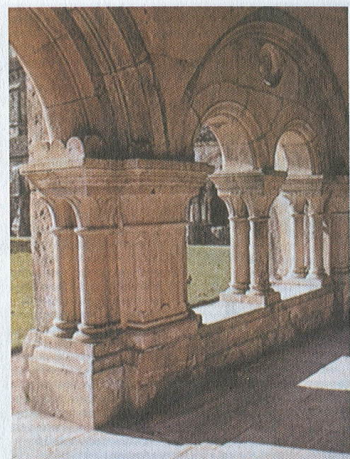
*«Он как-то встретил Эмму, выйдя в сад.  
На юношу подняв лучистый взгляд,  
Она невинный задала вопрос:  
«Скажи, в чем тайный смысл прекрасных роз?».  
Прихлынула к его ланитам кровь,  
И он шепнул: «Их тайный смысл — любовь!».*



Замок Каркассон

Почти обо всех любимых растениях сохранились языческие и христианские предания. В древнегерманских сагах роза посвящалась царице неба Фригге и росла на местах капищ и кровавых жертвоприношений. А христиане посвятили розу Пресвятой богородице. По преданию роза росла в раю без шипов, но обрела их после грехопадения человека в качестве напоминания. Дева Мария называлась «Волшебной Розой», «Розой Небес», а поскольку она была безгрешной — «Розой без шипов». Белые розы выросли на кусте, на котором Дева Мария вывесила просушить пеленки младенца Христа, поэтому считалось, что роза защищала от ведьм и оборотней. «Розой» называлось круглое окно с фигурными переплетами и витражами над входом в готический храм. Позже роза становится знаком тайных обществ. Рыцарь с букетом роз изображался на топорах членов средневековых вестфальских судилищ, одним из ритуалов которых было целование каждой увиденной розы.

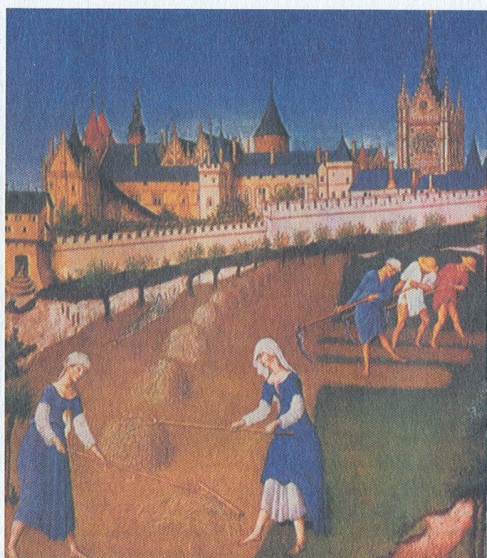
Фиалка у древних галлов служила эмблемой невинности, а французы, их потомки, назначили Золотую фиалку наградой за победу в поэтических состязаниях.



Аркада клуатра аббатства цистерцианцев в Фонтенбло (1139 г.)

Ландыш у древних германцев был посвящен Остаре — богине восходящего солнца, предвестнице весны. Христиане переадресовали его деве Марии и считали символом победы над язычеством. Христиане говорили, что ландыш вырос из слез Богородицы, когда она плакала у креста распятия. Поэтому, после осыпания цветов, ландыши оставляют красные плоды, похожие на капли крови. Отголоском средневековых традиций остались «Праздники ландышей», которые отмечались в деревнях Франции в первое майское воскресенье.

Особенным было отношение к лилии. О ее значении еще в древнегерманской мифологии говорилось выше. Кроме уже сказанного, бог грома Тор на изображениях всегда держал в одной руке молнию, а в другой — скипетр, увенчанный лилией. Цветок лилии служил волшебным жезлом Оберону. Этот скипетр «унаследовал» король Хлодвиг — основатель французской монархии — как символ власти и принятия христианства (496 г.). При Людовике VII три золотые лилии становятся эмблемой французских королей, Франция называется королевством лилий, а король — королем лилий.



Братья Лимбург. Июнь. Миниатюра в часослове герцога Беррийского (1416 г.)

Нежные маргаритки были любимыми цветами Девы Марии и появились из отражений звезд в каплях росы. В северных сагах маргаритка посвящалась богине весны и любви и считалась «невестой солнца». Ну а во времена трубадуров, рыцарей и прекрасных дам появилась игра в «откровенную маргаритку» — гадание «любит — не любит».

В целом в Средние века роскошных декоративных садов не было. Непокойные времена вынуждали строить высокие стены и башни и сокращать внутризамковые пространства. Крепости строились на неприступных вершинах или окружались широкими рвами, поэтому в замках можно было соорудить лишь крошечные садики, которые были любимы всеми и трактовались, как «оазисы спокойствия». Вокруг замков устраивались луга для турниров и светских развлечений.

Сады замков сначала были в большей степени утилитарными — обеспечивали нужды стола и лечения. Аптекарские сады дополнялись фруктовыми деревьями и кустарниками, а также овощными участками. Выращивались «сладко пахнущие» растения: розы, лилии, примулы, фиалки, васильки, которые использовались в ритуалах, украшениях и кушаньях. Из цветов приготавливались духи и специи. Фиалки добавляли в салаты. Примула, фиалка, розовые лепестки и боярышник в смеси с медом и сахаром составляли любимое лакомство. Девушки и женщины носили цветы в волосах и венки на головах. Во Франции венки из цветов получили название «шапейрон-де-флер», а из роз — «шапель». Людей, занимающихся вязанием венков, стали называть «шапелье», как и сегодня называют изготовителей шляп. Очевидно, от этих венков произошло и французское слово «шапо» — шляпа.

Первое упоминание о цветочном саде роз и фиалок относится, примерно, к 1000 году. С этого времени плодовый сад уже часто содержал декоративные участки. Любимым деревом была липа, которая часто высаживалась рядом с колодезем.

В начале второго тысячелетия образовались централизованные государства в Европе, выросли города, распространились крестовые походы, культуру стал пронизывать мирской дух, повысился уровень образования населения. Пробудился интерес к человеку и земной жизни. Теперь уже можно было показывать красоту человеческого тела и выражать любовь к земному. Роль центров культуры монастыри уступают городам.

Важной частью культуры зрелого Средневековья была рыцарская культура. Понятие «рыцарь» стало синонимом знатности и благородства. Сложился «кодекс рыцарской чести» и «правила куртуазии». Отражением рыцарской культуры была поэзия трубадуров, труверов и миннезингеров, «рыцарские романы», а также «сад удовольствий» рыцарского общества. Эти сады служили молитвенному или философскому уединению. Обязательными занятиями были чтение, музицирование, пение и танцы.

Устройство такого сада описано доминиканским монахом Альбертом Великим (1193—1280 гг.), известным натуралистом Средневековья. Он писал, что для «сада удовольствий» «всегда на любой территории найдется место, непригодное для выращивания урожая. «Сады удовольствий» служат, в основном, для удовлетворения двух



Танцы в саду. Миниатюра. Нач. XV в.

чувств — зрения и обоняния, и они не требуют большого ухода, поскольку ничто так не радует глаз, как чудесный травяной покров средней высоты». Эти сады устраивались на выровненных, очищенных от старых корней площадках (для уничтожения старых семян в земле Альберт Великий предлагал хорошо поливать кипятком весь участок). Сад включал прямоугольник клумб для ароматных растений. Центром сада была дивная поляна, где можно было посидеть, отдохнуть и восстановить душевное равновесие. Между поляной и клумбами на возвышении росли красивоцветущие растения.

Он сформулировал и практические рекомендации: «Деревья и виноградники должны высаживаться на солнечной стороне поляны; их листва защитит поляну и обеспечит освежающей тенью». Для этого плодовые деревья не годятся, поскольку не дают много тени и требуют удобрений, что может повредить поляне. «Сад удовольствий» должен быть открыт северным и восточным ветрам, так как эти ветры несут здоровье и чистоту. Но закрыт для ветров противоположных направлений (южных и западных) потому, что штормовая природа этих ветров и нечистота оказывают ослабляющий эффект. Северный ветер может помешать созреванию плодов, но очень благотворен для здоровья человека. «Сад удовольствий» предоставляет наслаждение — не плоды» [87].

В это же время в городах распространялась антифеодалная и антицерковная культура, оппозиционная рыцарской. Появились про-

изведения городского сатирического эпоса. Таков знаменитый «Роман о Розе» в двух частях, первая из которых написана Гильомом де Лоррисом в 1220—1230 годах. Автор описывает «сад — земной рай»:

*«... Я увидал во сне тот сад;  
Цветущий май узрел во сне.  
Когда все радо так весне,  
Когда в восторге все и вся:  
И все пичужки, пух нося,  
С листвою новою дубравы,  
И все сады, кусты и травы».*

В этот сад его ведет сама Госпожа Праздность в восхитительном венке и с гирляндой из роз. По тропинке среди свежих ароматных трав он выходит на поляну, где резвится господин Мирт (хозяин сада) с друзьями; и семь девушек, украшенные венками и гирляндами из роз, танцуют вместе с ними. Лоррис видит множество деревьев из теплых и дальних стран (родом из «Александрии»): финиковую пальму, инжир, миндаль, гранатовое дерево, кипарисы, пинии, оливы и лавры. Некоторые деревья соединены ветками вместе и образуют арки. Воздух пьянит пряным ароматом имбиря, кардамона, гвоздики и корицы. Картина оживает присутствием животных — коз, оленей, кроликов, белок и птиц, а водяные струи, бьющие из чистого прозрачного источника, окропляют цветы и травы искрящейся на солнце влажной пылью. Однако на садовой стене автор видит галерею живописных и скульптурных портретов: Ненависти, Предательства, Жадности, Скупости, Зависти, Печали и Старости.

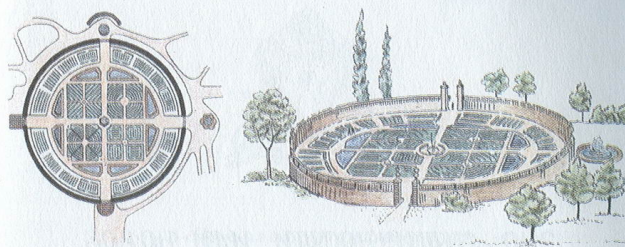
Это талантливое произведение переводилось на многие языки и неоднократно переиздавалось. Подлинные сады при замках не сохранились, но яркие миниатюры, иллюстрирующие «Роман о Розе», донесли до нас атмосферу средневекового рыцарского «сада удовольствий», сгладив сатирическую и назидательную остроту литературы.

Сады зрелого Средневековья приобрели декоративность. Развитие ремесел сказалось на искусстве украшения фонтанов, скамей, беседок, мозаичных мощений. Входы в сад оформлялись орнаментальными деревянными воротами с крышами из драки. Части сада тоже разделялись легкими плетнями с калитками. Распространены были перголы и трельяжи, восходящие к античному Риму.



Сад удовольствий. Миниатюра из «Романа о Розе»

Еще одним достижением Средних веков было появление ботанических садов, имевших исламское происхождение. Арабы перевели и сохранили научное наследие античности, дополнили знания в области ботаники и садоводства, собрали описания многих растений. Гарун-аль-Рашид и его преемники привозили из Азии и Африки растения и их семена. Великий ботаник Ибн-аль-Байтар из Малаги дал классификацию, примерно, 14.000 растений. Участники крестовых походов привозили сведения о разных странах и растениях, развивая интерес к естественным наукам. Арабский прием сеять семена разных растений на газон был также перенят европейцами, а подобный газон получил название мавританского. В



Ботанический сад в Падуе. План, аксонометрия

1250 году в Монпелье уже был ботанический сад, входивший в состав медицинской школы, созданной арабскими врачами в Испании. Образование перестало быть монополией монастырей, а садоводство стало делом купцов и школяров, интересующихся ботаникой. Создание университетов также подтолкнуло собирание ботанических коллекций. В начале XIV века появились ботанические сады в Салерно, Падуе, Пизе, Болоньи, Венеции, Праге. Эта страсть к коллекционированию редких и иноземных растений сохранилась до наших дней.

В XII—XIII веках стали появляться общественные открытые сады представительного характера для отдыха граждан. Сначала их устраивали в городах Италии и Франции. Они занимали сравнительно большие территории и использовались для городских ярмарок. Пространство формировалось газонами лугового типа и тенистыми аллеями с декоративными садовыми элементами. В позднее Средневековье, когда города достигли экономического процветания и относительного спокойствия, их окружили периферийные зеленые пояса с лугами и рощицами. Эти луга были названы по латыни: «*pratium commune*», откуда произошли названия «Прадо» в Мадриде и «Праттер» в Вене.

Однажды сын Карла Великого принц Пипин спросил своего учителя: «Что такое дождь?». И ученый англосакс Алкуин — один из почитаемых «энциклопедистов» Средневековья, ответил: «Зачатие земли, кончающееся рождением плодов». Пожалуй, на этом можно закончить рассказ о Средних веках — «непогоде», в которую была зачата и рождена социально-культурная общность Европы.

ЭХО АНТИЧНОСТИ, ИЛИ НОВОЕ  
ИСКУССТВО «ГОРОДА МАСТЕРОВ»  
Сады эпохи Возрождения



Рим. Ватикан. Фрагмент сада эпохи Возрождения. Реконструкция



«На крыльях своих я уверенно лечу воздушными путями, хрустальный свод мне не ставит преград, рассекая небо, лечу я в бесконечность, и в то время, как сквозь бесчисленные регионы влекут меня к себе мириады звезд, я оставляю за собой прах земли».

Дж. Бруно

«...Взорам путников на холме, возвышавшемся над долиной, открылся великолепный, роскошный дворец... Уже при входе они были поражены тем дивной красоты зрелищем, какое являл собой сад... Боковые дорожки, широкие и прямые, как стрелы, пересекали сад в разных направлениях, а под сводом виноградных лоз, суливших изрядный урожай, тянулась главная аллея. Лозы столь сильный источали аромат, сливавшийся с запахом множества других растений, благоухавших в саду, что вошедшим показалось, что они дышат всеми благовониями Востока. Дорожки были обсажены белыми и алыми розами и жасмином — вот почему не только по утрам, но и когда солнце стояло высоко, здесь можно было всюду гулять в приятной и душистой тени, не опасаясь солнечных лучей... Посреди сада находилась лужайка, издали казавшаяся черной — такой темно-зеленой заросла она травкой, — пестревшая великим множеством цветов, обсаженная апельсиновыми и лимонными деревьями, сгибающимися под тяжестью и спелых, и еще незрелых плодов, обсыпанными цветом, отбрасывавшими приятную для глаз тень и радовавшими обоняние. Посреди лужайки стоял бело-мраморный фонтан, украшенный чудными изваяниями. Из его чаши поднималась колонна, а на колонне висилась статуя, бившая прямо в небо то ли естественной, то ли искусственной мощной струей, которая затем с приятным для слуха плеском низвергалась в прозрачную чашу фонтана... Зрелище, кото-



Портрет молодого человека среди роз. С миниатюры Николауса Хиллиарда, 1588 г. (Розовый шиповник — символ любви и молодости)

стихическая идеология, предложившая новые представления о земле, о небе и о человеке, отразила эти изменения и знаменовала наступление новой эпохи.

Новые импульсы пришли из Тосканы. Флоренция, расположенная в центральной Италии в изумительном ландшафте, стала культурным центром и в то же время приобрела огромное политическое значение. Ее торговля и экономика процветали. Возросло количество банков, появилась возможность осуществления крупномасштабных экономических операций. Богатые представители возвышающегося среднего класса стали покровителями нового искусства. Так

рое представлял собой сад; ласкавший глаз порядок, в каком он был рассажен; растения, здесь произраставшие; водомет и растекавшиеся от него ручейки, — все это восхитило дам и молодых людей, и они сошлись на том, что если возможен рай на земле, то его надобно было устроить по образу этого сада, прекрасней которого они ничего не могут себе представить» (Дж. Боккаччо «Декамерон»).

Так изображен сад раннего Возрождения, устроенный по типу «садов наслаждений».

Эпоха Возрождения, начавшаяся в XIV веке, была логическим завершением всего наработанного Средневековьем. Материально-культурные накопления Средних веков были столь значительны, что в обществе неизбежно произошли качественные изменения, а зародившаяся новая гумани-

стическая идеология, предложившая новые представления о земле, о

небе и о человеке, отразила эти изменения и знаменовала наступление новой эпохи.

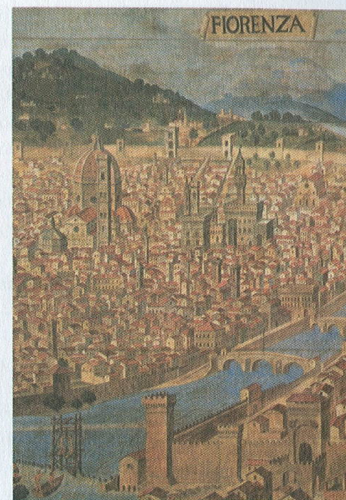
Новые импульсы пришли из Тосканы. Флоренция, расположенная в центральной Италии в изумительном ландшафте, стала культурным центром и в то же время приобрела огромное политическое значение. Ее торговля и экономика процветали. Возросло количество банков, появилась возможность осуществления крупномасштабных экономических операций. Богатые представители возвышающегося среднего класса стали покровителями нового искусства. Так

история Возрождения тесно связана с семьей Медичи (первоначально аптекарей, затем потомков богатого банкира Джованни Медичи 1360—1464 г.). Эта семья заняла ключевые позиции в политике и экономике и покровительствовала художникам, скульпторам и архитекторам.

Произошли изменения и в религии. Новое мировоззрение стало проповедовать Франциск Ассизский. В его гимнах, которые назывались «фьори» — цветочки — воспевалась природа, а христианство объяснялось как религия любви ко всему миру. Эти гимны заставили людей увидеть красоту земную, в противовес красоте небесной.

Петрарка первым выдвинул гуманистические цели, которые идеалом утверждали образ универсального человека, создающего самого себя. Боккаччо пробудил интерес к классической истории и мифологии. Кроме того, на исходе XIV века из Византии, хранительницы античных ценностей, стали приезжать ученые, художники, образованные люди, бежавшие от давления турок-османов. Итальянские библиотеки обогатились греческими рукописями, что способствовало более близкому знакомству с греческой литературой и философией. Термин «гуманизм», собственно, и произошел от нового направления мысли и знания — изучения творений рук человеческих — «humana studia».

Буквального возрождения древности не было. Возрождение возвращало к жизни только те культурные традиции, которые были созвучны устремлениям времени. Оно соединило новое прочтение античности с новым прочтением христианства. Коренным образом изменилось мироощущение человека. В античности человек прекло-



Вид Флоренции. Фрагмент карты XV в.

нялся перед природой, в Средние века боялся, стыдился и отвергал ее как греховную. В эпоху Возрождения человек ощутил себя одновременно как часть природы и как надприродное, духовное существо, наделенное способностью познавать и творить. Если в античности человекоподобными представлялись боги, то в эпоху Возрождения богоподобным стал человек. Так с помощью искусства Рафаэля римская булочница Фарнарина превратилась в Сикстинскую мадонну.

Понятия «бог», «природа» и «человек» сблизилась, что стимулировало научные исследования и географические открытия. Коперник, Кеплер, Галилей открыли место Земли во Вселенной, были совершенны путешествия Колумба, Васко да Гамы, Магеллана, Америго Веспуччи, составлены первые карты мира, где земля имела форму шара. Справедливо отметить, что путешествие Колумба в поисках Индии было вдохновлено предположением Эратосфена (греческого ученого эпохи эллинизма) о том, что достичь берегов этой страны можно, плывя на запад от Гибралтара. А за 1800 лет до Коперника ученый Аристарх Самосский (тоже эпохи эллинизма) выдвинул гипотезу о вращении Земли и других планет вокруг Солнца, и, так же как и его последователь, был обвинен в безбожии.

Значительными открытиями эпохи Возрождения были красота природы и величие труда. В живописи появились пейзажный и портретный жанры, а культ труда, впервые воспетый в барельефах колокольни Джотто во Флоренции, был столь велик, что в 1266 году родовитая знать, патриции были отстранены от власти. Флоренция, ставшая действительно «городом мастеров», гордилась своей свободой, заработанной трудом и талантами, и охраняла ее. По закону 1292 года членом городского совета мог быть только член профессионального цеха. Так, обедневший патриций Данте должен был вступить в цех врачей, чтобы иметь возможность сделать политическую карьеру. А веселого монаха — выдающегося живописца Филиппо Липпи — из уважения к мастерству не наказали даже за похищение из монастыря послушницы, служившей ему моделью мадонны.

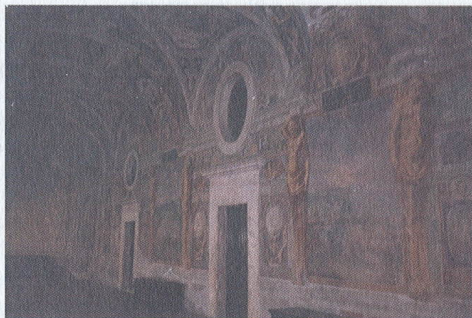
Гуманизм, объявив человека самоценным, достойным, возвышенным и свободным существом, выдвинул в качестве одной из значительных идей эпохи важность полноты жизненных ощущений, которые могут быть ограничены лишь соображениями пользы и чувством самосохранения. Т.о. гуманизм, поставив в центр ценностей человека, сформули-



Филиппо Липпи. Мадонна с младенцем и два ангела. Около 1465 г.

ровал основные жизненные принципы — труд и наслаждение. Наслаждаться следовало не только художественными образами, но и одеждой, пищей, бытом, искусством войн. Даже в изощреннейших преступлениях видели «интеллектуальную прелесть злодейства».

Зрелищные развлечения и празднества стали самыми любимыми в эту эпоху. Улица стала местом чудесных парадов щеголей и жеманниц в роскошных драгоценных украшениях, в модных одеждах, шелках и бархате. Дворец Возрождения предназначался для веселой жизни. Интерьер был легким, стены обтягивали шелковыми, ткаными золотом обоями, украшали фресками модных художников. Мебель, посуда становились более изящными и изысканными. Разнообразие в питании — также завоевание Возрождения. У флорентийских гурманов принято было подавать на стол шедевры кулинарии разных городов Италии: «сыр из Пармы, колбасу из Болоньи, вет-



Интерьер зала  
виллы д'Эсте в  
г. Тиволи

чину из Модены, торт из Феррары, хлеб из Падуи, дополняя их венгерской говядиной и скандинавской сельдью» [46]. Пили за столом лучшие местные вина и вина дальних стран. Украшением быта занимались лучшие художники эпохи. Боттичелли разрабатывал рисунок узора золотой парчи для обивки трона короля Буды Матяша. Архитектор Бенедетто да Майано (автор палаццо Строцци во Флоренции) создал и сам привез королю Буды два сундука с дивными инкрустациями. Солонка, сделанная Бенвенуто Челлини для французского короля Франциска I, пользовалась большей славой, чем «Мона Лиза» Леонардо да Винчи. Сам же Леонардо для миланского герцога Лодовико Сфорца сделал замысловатую лютию из... конского черепа с прикрепленными к нему бараными рогами, а также создавал карнавальные маски и устраивал театральные праздники с декорациями.

Кульť свободного творческого труда породил «титанов», творивших в разных видах искусства, науки и техники. Почти все шедевры искусства и архитектуры Возрождения были одновременно и шедеврами инженерной мысли. Слияние науки и практики, воплощение научной и инженерной идеи в эстетическом образе — характерная черта эпохи Возрождения, также унаследованная от эллинизма античности. Ювелир, инженер и архитектор Филиппо Брунеллески открыл перспективу, создал великолепный купол собора Санта Марии дель Фьоре — шедевр инженерного искусства. В его постройках периода раннего Возрождения архитектура «заговорила» язы-

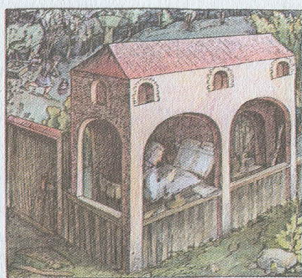
Клуатр Воспитательного  
дома для детей-подкидышей  
во Флоренции. Архит.  
Ф. Брунеллески



ком гуманизма. Капелла Пацци, Воспитательный дом для детей-подкидышей, работа над церквями Сан Лоренцо, Санто Spirito, Санта Мария дельи Анджели, а также палаццо ди Порте Гвельфа во Флоренции явились основополагающими для формирования стиля эпохи Возрождения в архитектуре. Художники Леонардо да Винчи и Ян ван Эйк прекрасно музицировали и сочиняли музыку. Леон Баттиста Альберти равноуспешно занимался архитектурой, музыкой, математикой и садово-парковым искусством. Франческо Петрарка был замечательным поэтом, дипломатом, признанным знатоком античности, переводчиком и садовником-практиком. Он писал другу: «Я создал два сада, которые нравятся мне чрезвычайно. Я не думаю, чтобы им были равные в мире».

В садово-парковом искусстве идеи гуманизма проявились наиболее ярко и наглядно, хотя изменения происходили постепенно. Сначала усложнился садовый быт. В садах знати устраивались приемы и дружеские собеседования. Обязательным было музицирование в садах (с изобретением нотопечатного станка домашние концерты стали популярным развлечением), танцы, игры в мяч, шашки. В садах устраивались вечера с шарадами. Костюмированный танец-шарада назывался балет, откуда и произошел одноименный вид искусства.

Развитию искусства оформления садов немало способствовал провозглашенный Возрождением культ наслаждения. Сад должен был и в полной мере мог обеспечивать «полноту жизненных ощущение-



Петрарка в садовой беседке изучает античных авторов (с гравюры XV в.)

ний». Огромную популярность приобрели книги по устройству и украшению садов, особенно книга «О сельском хозяйстве» болонского ученого Пьера де Крешенци. Сад, согласно его рекомендациям, должен был включать цветники, рыбный пруд, птичий вольер, в нем следовало содержать безобидных животных: зайцев, косуль, оленей, кроликов. Рекомендовалось устраивать зеленые беседки с комнатами из деревьев. В качестве стен следовало сажать бы-

строрастущие плодоносящие деревья — вишни, яблони. Подобные беседки сооружались и из сухого дерева, а вокруг сажали виноград, быстро затягивавший все сооружение лозами.

Удовольствие можно было получить, создав удивительные эффектные сочетания растений. Сохранилось, например, описание дивной аллеи, устроенной в виде перголы, увитой виноградом, темно-синие гроздья которого спускались до самой земли, а им навстречу поднимали свои царственные головы два ряда белых лилий. Английский садовод Вильям Лоусон в собственном саду устроил приятную аллею — живую изгородь. Эта аллея обрамляла наполненный водой ров вокруг плодового сада. Внешняя сторона аллен была засажена колючим боярышником, а внутренняя — черешней, сливой, терном. В. Лоусон на основании своего 48-летнего опыта разведения садов писал, что плодовый сад должен разбиваться с широкими аллеями, украшенными ромашками и другими приятно пахнущими цветами: «Что может быть приятнее, чем бесконечное разнообразие сладко пахнущих цветов, расцветивающих различными красками зеленую мантию земли...» [82]. Другой английский садовод Д. Маркхэм также настаивал на том, что «кухонный сад не должен представлять собой унылые заросли овощей, но должен иметь свои стриженные аллен, обсаженные лавандой или розами, колодец и фонтан, и даже беседки, затянутые растительностью, или решетчатые башенки, как в саду удовольствий» [83]. Ярчайшим примером такого сада



Фрагменты сада трав в замке Вилландри

является сад замка Вилландри во Франции, относящийся к эпохе Возрождения. Отражая общие эстетические взгляды эпохи Возрождения, Лоусон писал: «Почему бы в плодovém саду в полном изобилии и красоте не быть всему тому, что хотелось бы увидеть вашим глазам, услышать ушам, попробовать рту или вдохнуть носу?» [82].

Практические рекомендации по устройству вилл содержали «Десять книг о зодчестве» Леона Баттиста Альберти (1485 г.). Альберти, ссылаясь на Ксенофонта, советовал строить виллу недалеко от города, чтобы доходить до нее можно было для моциона пешком, а возвращаться — на лошади. Дом следовало строить не на самом плодородном месте, а на «самом достойном», откуда бы открывался прекрасный вид на окрестности. Перед воротами необходимо было оставлять обширные пространства для состязаний колесниц и всадников. Внутри ворот должны были быть «галереи, места для прогулок, бассейны для плавания и площадки — как поросшие зеленью, так и песчаные, портики, полукруглые сиденья, где зимой на приятном солнце старцы будут беседовать» [1].

Множество забавных затей содержал сад, устроенный по проекту самого Альберти для семьи Ручеллаи в Куаракки. Франческо Ручеллаи в семейном дневнике пишет об изгороди из буксуса, над



Вилла Медичи во Фьезоле. Вид на окрестности

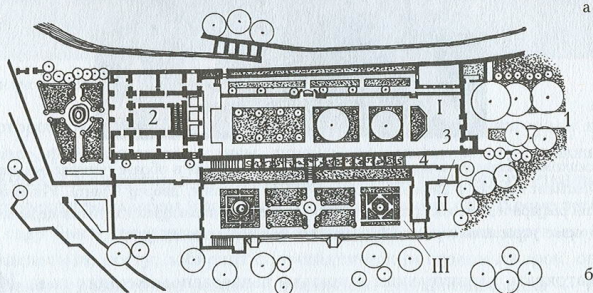
которой располагалась гирлянда с гербами семьи, об изгороди из лавра, фигового дерева, сливы, дикой лозы, вьюнка, кизила, можжевельника и ежевики, в которой были устроены сиденья, оплетенные и перекрытые лавром и вьюнком, а также садик из роз. Кроме того, в саду были сооружены круглая часовня из лавровых деревьев, с сиденьем по кругу, лабиринт с цилиндрическим сводом из арок, оплетенных дамасскими розами и жасмином, две хижины: одна — из ели и лавра с сиденьем вокруг, а другая из можжевельника. Сад украшали пергола со стрельчатым перекрытием из орешника и высокий трельяж с красивыми ползучими растениями разных видов. Под ними кусты белых, красных и пурпуровых роз соединялись в изгородь, которая в пору их цветения выглядела так хорошо, «что пером не передать всю отраду, которую она дарует глазу». В саду также была обязательная «приятная поляна», окруженная скамьями, буксовыми кустами, стриженными в виде гигантов, кентавров, украшенная множеством горшков с дамасскими фиалками, майораном, базиликом и другими «душистыми и усладительными для человека растениями». За пределами сада у подъездной дороги была предусмотрена тополевая рощица, из тени которой можно было рас-



Джакомо Жакеро. Рыцари и рыцарские добродетели в образе прекрасных дам. Фрагмент фрески в Баронском зале. XV в. Пьемонт, дворец Манга. Итальянский рыцарь и дама изображены в саду под сенью свивающихся ветвями деревьев, которые украшены гербами. На голове у рыцаря шапо-де-флер

смаивать удивительные приманки вышерасположенного сада. Из самшита были выстрижены галеры, корабли, храмы, сосуды, птицы, гиганты, львы с флагом коммуны, обезьяны, драконы, кентавры, верблюды, амуры с луком, лошади, ослы, быки, дельфины, воины и даже кардиналы и папа Римский.

Некоторые сады Возрождения использовались как античные сады Ликей и Академии, где собирались ученые и художники. Этому способствовали увлечение античностью и переводы греческих авторов Петrarки, Боккаччо и Альберти. Так в саду около монастыря Сан Марко во Флоренции, где Лоренцо Медичи собрал коллекцию античных мраморных скульптур, много времени проводил юный Микеланджело в обществе гуманистов — друзей Лоренцо Великолепного — Джованни Пико дела Мирандола и Марсилио Фичино,



Фьезоле: а) вид дома; б) план виллы Медичи; 1 — вход; 2 — здание виллы; 3 — лоджия Микелоццо; 4 — пергола; I—III — террасы

а на вилле Медичи во Фьезоле Лоренцо проводил собрания возглавляемого им Платоновского общества.

Вилла Медичи во Фьезоле близ Флоренции по времени создания и характерным приемам организации пространства относится к Раннему Возрождению. В 1458 году вилла, известная тогда как Бельканто, была приобретена Козимо Медичи у семьи Барди. Козимо Старший нанял Микелоццо перестроить ее и разбить сад. Процесс строительства был долгим и трудным, поскольку фундаменты надо было закладывать на очень крутом склоне, буквально



Вилла Медичи. Лоджия Вилла Медичи. Нижняя терраса. Вид из перголы средней террасы

на обрыве холма. Когда подпорные стены террас и здание были сооружены, Микелоццо приступил к детальной разработке композиции и декоративных элементов сада. Для семейства Медичи им были устроены виллы в Кафаджиоло и Кареджи, но во Фьезоле он применил новые композиционные приемы организации садового пространства.

Несмотря на непопулярность в учебной литературе, эта вилла едва ли не наилучшим образом демонстрирует, как претворились философские идеи гуманизма в построении архитектурного пространства. Пространственная организация была призвана подчеркнуть значение и величие человека. Расположив виллу на террасах холма, подняв и дом, и сад над окружающей природой, Микелоццо как будто утвердил человека в положении «надприродного» существа, создав при этом эффективное «парение» принадлежащего ему пространства. Ощущение усиливалось еще и тем, что привычный и традиционный прием отделения внутреннего сада при доме от его окружения стенами был уничтожен. Композиции террас не только открыты во внешнее пространство, но и существующие физические границы — не стены, а ограждения, столь низки, что удовлетворяют только соображениям безопасности, но ни в какой мере не закрывают чудесный окружающий ландшафт. Таким образом горизонтальные композиции террас включаются в панораму окружающего пространства. Здесь дом и, в философском смысле, человек «контролировал» не только партерный сад, разбитый перед ним, но ему «принадлежала» и панорама окрестных пейзажей. Расположе-



Пьеро делла Франческа. Портрет Федерико да Монтефельтро. Около 1465 г.

ние виллы на холме создало чрезвычайно эффектную оторванность пространства сада и отдаленность окружающего ландшафта, окутанного голубовато-молочной дымкой недавно открытой воздушной перспективы. Это превратило сад в материализованную копию шедевров живописи, где воздушная перспектива служила (так же, как и в этом саду) не только изобразительным техническим приемом для контрастного противопоставления планов, но и гиперболизировала величие человека в природе. Контраст планов усиливался применением ярких, сочных, крупно цветущих растений в саду и в вазах на парапете на голубоватом фоне тосканского пейзажа.

Сад располагался на трех узких, спускающихся сверху вниз по холму террасах. Композиция каждой из них была самостоятельна, связывающие их лестницы не играли заметной роли в композиции, а были лишь функциональными связями. Геометрическая простота формы и декора дома диктовала простоту и ясность регулярных форм партерного сада, который был своеобразным горизонтальным отражением пластики фасада. Преобладание человека подчеркивалось тем, что в пространственной организации террас сада участвовали низкие стри-



Вилла Медичи. Парапет с геранью в вазах на фоне тосканского пейзажа



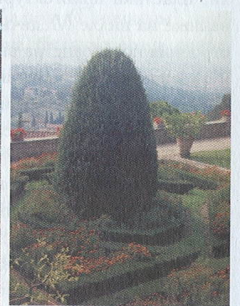
Вилла Медичи. Пергола на средней террасе

женные кустарники и цветочные клумбы; были здесь и вертикальные элементы, например, солитеры, но совершенно отсутствовали вертикальные членения пространства. В целом сад отличали легкость пропорций и изящная простота форм. Его пространства были воздушны, открыты, соразмерны человеку и спокойно, беспрепятственно перетекали по террасам склона. Комфортные, продольно-осевые композиции террас не разрезались поперек узкими перспективами, направленными вниз по холму. Взгляд не обрывался вниз, а легко скользил вдоль горизонтальных линий, воспаряя за границы сада и создавая ощущение стабильности, покоя и гармоничного единства мира и человека, составлявшего основу мировоззренческих устремлений эпохи Возрождения.

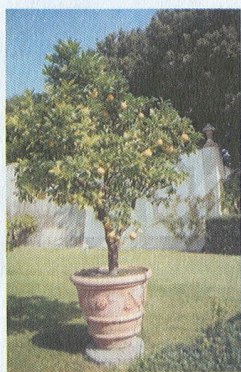
Этот сад, по характеру построения композиции, был совершенно непохож на средневековые сады на виллах в Кафаджиоло и Кареджи. Наверное, поэтому он не слишком нравился самому Козимо Медичи. Чудесный вид на типичный пейзаж Тосканы не доставлял ему удовольствия, он предпочитал виллу в Кафаджиоло, где все, что было видно из окон дома, не только визуально, но и реально принадлежало ему. Строительство виллы и сада было завершено к 1461 году. Через два года сын Козимо Джованни, которому предназначалась вилла, умер от сердечного приступа, и Козимо потерял интерес к этому месту. Вилла нашла своего поклонника в лице Лоренцо Медичи Великолепного, которому она казалась идеальным пристани-



Вилла Медичи. Боковая лестница, связывающая террасы



Вилла Медичи. Фрагмент нижней террасы



Кадка с лимонным деревом — типичное украшение садов Возрождения

щем для лидера гуманистов, члена Платоновской Академии. Он наслаждался садом, оказавшимся пространственным выражением мировоззренческих идей гуманистов эпохи Возрождения, что лишь подчеркивала скромность его композиции, не отвлекавшая от ученых дискуссий и поэтических чтений.

Террасный сад не является особенностью эпохи Возрождения, он — следствие рельефа местности. В холмистой Италии сады строились на террасах и в античности, и в последующие после Возрождения эпохи. Однако композиция террасного сада в разные эпохи решалась различно. Менялись размеры террас и пропорции их просторств, частота и высота вертикальных членений; менялась связь с окружением, степень открытости и способ включения окружающего ландшафта в садовую композицию; менялось композиционное отношение к склону, подчиненное природной основе построение по горизонталям или противопоставленное ей развитие композиции поперек рельефа; наконец, менялась, в соответствии со стилем эпохи, пластика архитектурных форм. Описанные выше и использованные на вилле Медичи во Фьезоле композиционные приемы построения пространства выражают идеалы, выдвинутые гуманизмом, и характерны в совокупности только для эпохи Возрождения. Их применение и развитие можно проследить как на рядовых, так и на лучших произведениях садово-паркового искусства Раннего и Высокого Возрождения.

В большинстве садов до конца XVI века применялись те же приемы, но с разной степенью выразительности. Сады были невелики, часто огораживались забором, дворцы имели полукрепостной вид, однако садовый фасад украшался открытыми галереями — лоджиями. Перед фасадом располагался партер с симметрично разбитыми клумбами и стройным фонтаном в виде чаши со скульптурой в центре. Остальная часть делилась на квадратные боскеты, вдоль аллей и

Вилла Пинчиана.  
Уличный фасад



заборов тянулись высокие стройные ряды кипарисов. В сады переносили обломки мраморов, сооружали гроты. Вокруг фонтана и вдоль аллей обычно выставляли кадки с лимонными деревьями. Именно так выглядели старейшие виллы Флоренции: Кареджи (архит. Микелоццо, владелец Козимо Медичи), Поджио а Кайано (архит. Дж. да Сангалло, владелец Лоренцо Медичи), Петрайя (владелец Брунеллески). Внутри самого города при всех дворцах были сады, украшенные тuffовыми нишами с фонтанами, статуями, кустами олеандров и кадками с лимонными деревьями. Все это ясно напоминает сады, описанные античными авторами.

Подобную планировку и пространственную организацию можно рассмотреть на примере типичной виллы Медичи (Пинчианы), расположенной на холме Пинчю в Риме. Она была устроена archit. Аннибалом Липпи около 1550 года для кардинала Риччи да Монтепульчано. В 1605 году вилла была приобретена кардиналом Алессандро Медичи, затем ею владели тосканские герцоги, вплоть до 1803 года, когда ее купил Наполеон Бонапарт для Франции, собственностью которой она является и сегодня.

Фасад дворца, выходящий на улицу Тринита деи Монти, лаконичный и малорасчлененный, носит следы крепостного зодчества Средних веков и резко контрастирует с трехчастным дворовым фасадом казино с башнями, отличающимися кружевной изрезанностью и обилием декора. Казино украшено лоджией и перроном, в центре которого изящный фонтан со скульптурой Меркурия работы Джо-



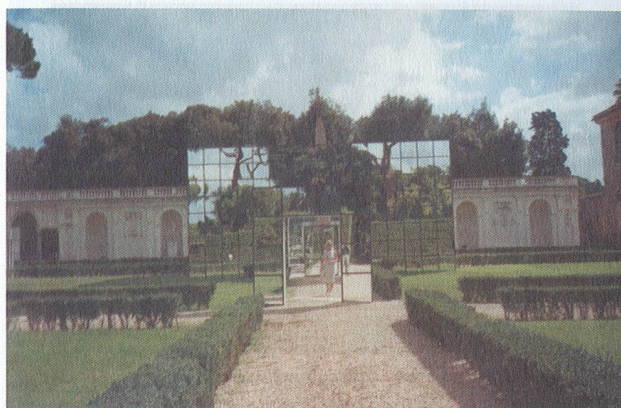
Вилла Пинчиана. Дворовой фасад казино



Вилла Пинчиана. Лоджия с перроном и фонтаном

ванни да Болонья. Все стены дворового фасада украшены скульптурами, в том числе фрагментами со знаменитого Алтаря мира.

Перед казино расположена центральная часть садов — пьядцале (песчаная площадка для праздничных представлений) и небольшой партер из четырех симметрично расположенных боскетов. Каждый



Вилла Пинчиана. Пьядцале и партер, огражденные стеной с нишами и скульптурами

боскет представляет собой зеленый газон с цветочными клумбами, пальмами, магнолиями и окаймлен стриженным бордюром. В центре между боскетами находится круглый бассейн с египетским обелиском. Степень расчлененности фасада гармонично сочетается с пропорциями боскетов, пьядцале и всей центральной части. С южной стороны партер ограничен невысокой стеной с нишами, украшенными скульптурой и вьющимися растениями. За стеной расположена менее регулярная и более заросшая часть парка — Боско — рошцда, в которую можно войти сквозь легкую арочку в стене или по пологой лестнице. В этой части находится Бельведер, воздвигнутый Фердинандом Медичи на месте древнего храма Фортуны. Короткая перспектива от казино завершается старыми пиниями, составившими славу этой виллы, и низким парапетом, отделяющим Пинчиану от более поздней виллы Боргезе. С северной стороны за палисадами расположены 16 боскетов, окруженные буксусом и лавром.

Итальянский сад Высокого Возрождения в значительной степени сформировался под влиянием Микеланджело, Рафаэля и Браманте. Вклад Микеланджело в садово-парковое искусство не ограничивается изобретением им пандуса для вилл. Огромное значение име-



Площадь Капитолия в Риме. Архит. Микеланджело

ли принципы пространственной организации ансамбля площади Капитолия в Риме. Создание этой площади впервые велось по заранее обдуманному плану. Причем расположение зданий, лестница Сенаторов с нишами и скульптурами, украшениями балюстрады и статуя Марка Аврелия — все было взаимосвязано. Это было открытием, которое использовали затем при строительстве вилл. Микеланджело не создал ни одного сада, но принимал участие в украшении виллы папы Юлия III. Ему же приписывают идею фонтана Сивиллы в саду виллы д'Эсте в Тиволи и устройство гота на вилле Фарнезина в Риме.

Рафаэль, работая по заказу кардинала Джулиано Медичи, при разбивке парка виллы Мадама в Риме впервые применил прием «анфиладности», создав череду зеленых кабинетов, разделенных стенами из стриженной зелени.

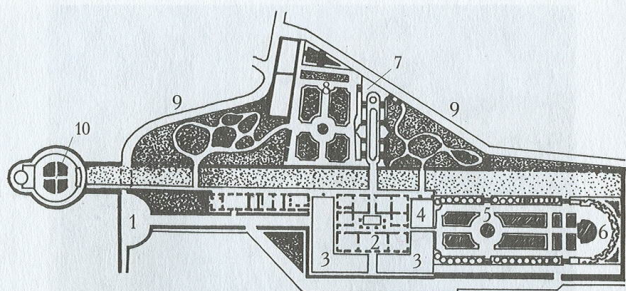
Обогатил садово-парковое строительство новыми приемами и Донато Браманте, создав первый настоящий ренессансный сад в Ватикане. Ватиканские сады упоминались уже в XI веке. При переустройстве их в 1503 году Браманте применил совершенно новый прием, связав Ватиканский дворец, построенный на плоской площадке, и маленький дворец Бельведер, возведенный на холме, обширным двором-садом. Браманте мастерски соединил архитектуру и садово-парковое искусство. Новшеством было то, что он связал различные



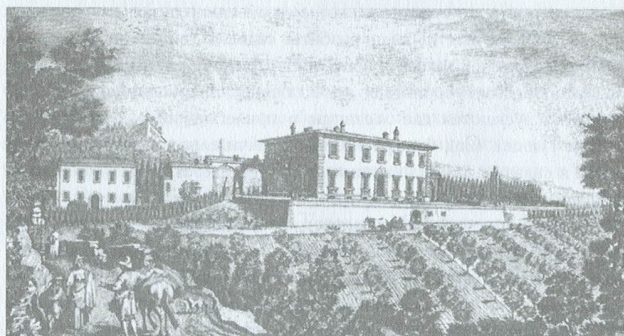
Сад Пинии в Ватикане. Архит. Д. Браманте

уровни территории ступенями, которые объединили три плоские площадки, на которых и были разбиты сады. К вилле он пристроил здание с огромной нишей в центре. Внутри ниши находится терраса, на которой стоит бронзовая колоссальная шишка пинии. От этой террасы спускаются две лестницы в прилегающий сад, названный Садам Пинии. Сад был расположен значительно выше остального двора и связан с двумя нижними террасами широкой лестницей, опирающейся на гrotты с мраморными статуями и фонтанами. С противоположной стороны у Ватиканского дворца Браманте предлагал построить амфитеатр так, чтобы лестница, террасы, ниша казались театральными декорациями. Кроме того, поднимаясь или спускаясь по лестницам, посетителю открывались сменяющиеся перспективы, искусно усиливающие значение зданий и красоту садов. Т.о. в планировке парков произошли изменения. Здания получили связь с парком, а садоводство открыло для себя значение прекрасных открытых садовых лестниц. В дальнейшем идеи и приемы Браманте, Рафаэля и Микеланджело были блестяще развиты Виньолай, Лигорио и другими их учениками.

Впечатляющую картину Высокого Возрождения представляют вилла Гамберайя в Сеттиньяно близ Флоренции (1550 г.), вилла Ланте в Баньяйе близ Витербо (1566 г.), сады Боболи при palazzo Питти (1549 г.) и вилла д'Эсте в Тиволи (1555 г.).



План виллы Гамберайя в Сеттиньяно:  
1 — вход; 2 — вилла; 3 — террасы; 4 — лоджия; 5 — водный партер;  
6 — стриженная аркада; 7 — висячий сад; 8 — лимонная терраса; 9 — боско; 10 — нимфей



Дж. Зоччи. Вид виллы Гамберайя. Гравюра

Вилла Гамберайя получила свое название по имени первого ее владельца. Маттео Гамберелли, для которого она была построена как простой загородный дом в начале XV века, был каменщиком. Его сыновья Джованни и Бернардо (ученик Альберти) работали архитекторами и скульпторами под фамилией Росселино. К сожалению, не осталось изображений сада того времени, но известно, что он неоднократно подвергался изменениям. Водоснабжение и фонтаны вил-

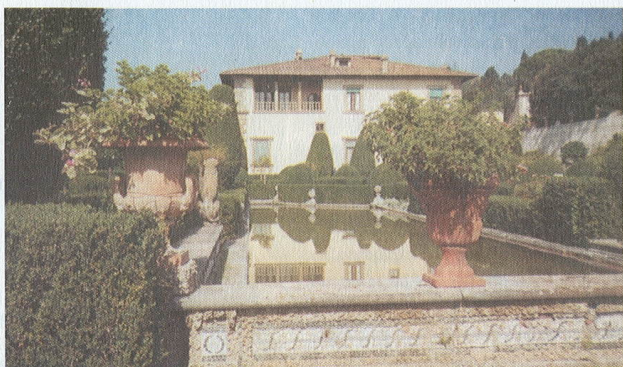
лы были устроены в начале XVII века, а водный партер приобрел современный вид в XIX веке. Наконец, во время Второй мировой войны она была разбомблена и поднята из руин в послевоенное время. Однако расположение на террасах основных планировочных элементов — партерного сада, висячего сада и боско, характер их взаимосвязи между собой и внешним окружением делают возможным предположение, что планировочная структура сохранилась с эпохи Возрождения. Это же, в основном, подтверждает гравюра, сделанная Джузеппе Зоччи между 1735 и 1750 годами.



Вилла Гамберайя. Общий вид водного партера

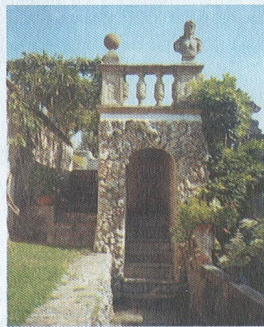
Вилла Гамберайя считается одним из наиболее совершенных образцов садово-паркового искусства. На территории в 1,2 га она содержит, по словам Эдит Уортон, «почти все типические совершенства старого итальянского сада: свободную циркуляцию воздуха вокруг дома, изобилие воды, разнообразие эффектов благодаря умелому использованию различных уровней, и, наконец, отличается широтой и простотой композиции» [88].

Одна из красивейших особенностей Гамберайи заключается в том, что здание виллы стоит посередине нижней террасы, являющейся главным композиционным пространством. С одной стороны терраса почти на всем протяжении фланкируется постройками, с другой стороны закрыта высокой подпорной стеной, на которой расположены верхние террасы с «висячим садом» и лимонным садом. Вдоль подпорной стены устроена аллея, замыкающаяся с севера нимфеем, затененным древними кипарисами. Фонтан внутри охраняется двумя львами и сатиром. С противоположной стороны аллея завершается статуей Дианы, силуэтно выделяющейся на отдаленном фоне оливковых рощ и виноградников в долине реки Арно. Напротив здания виллы подпорная стена прерывается двумя створками кованых же-



Жилой дом виллы Гамберайя

лезных ворот, украшенных флорентийской лилией, открывающих вход в «висячий сад», закрытый с трех сторон подпорной стеной верхней террасы. Четыре пролета ступеней, обрамленных балюстрадой, украшенной вазами с цветами и скульптурными бюстами, связывают «висячий сад» с лимонным садом с одной стороны и боско — с другой. Тенистый боско засажен кипарисами, украшен статуями и каменными скамьями.



Вилла Гамберайя. Лестница, соединяющая «висячий сад» с лимонной террасой

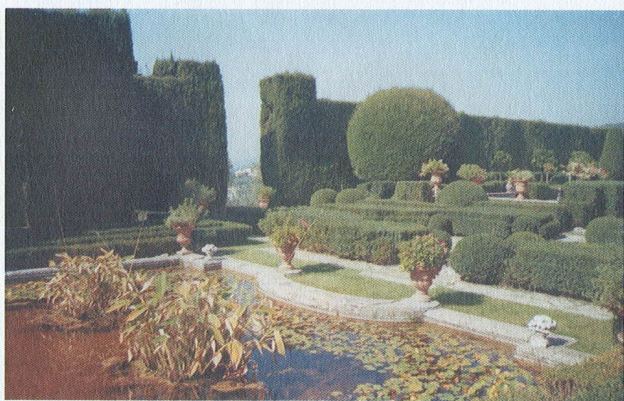
Перед домом расположена партерная часть, огражденная низким парапетом с юга и запада, которая вполне выражает «программу» Возрождения. Построение этой главной части всего сада подчинено продольной оси, вдоль которой проложена узкая дорожка, выявленная расположением на ней последовательности фонтанов. По обе стороны от нее простираются 4 прямоугольных водоема, составляющие центр осевой композиции — водный партер, обрамленный стриженным бордюром и клумбами с цветами. Композиционная ось завершается полу-



Вилла Гамберайя. «Висячий сад» и лимонная терраса



Вилла Гамберайя. Декоративное оформление балюстрады лимонной террасы круглым водоемом и стриженной зеленой полукруглой аркадой, объединяющими композицию партера. Западная часть парапета украшена небольшими скульптурами собак и львов; отсюда открываются вид на сельскохозяйственный ландшафт и великолепная панорама Флоренции с куполом собора Санта Мария дель Фьоре.



Вилла Гамберайя. Полукруглый водоем, завершающий композицию водного партера

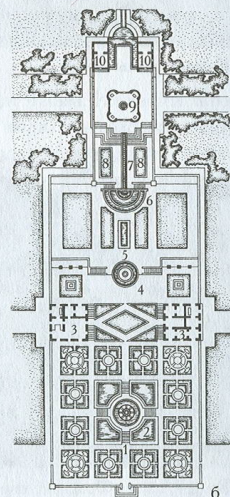


Вилла Гамберайя. Стриженная аркада

Вилла Ланте в Баньяйе близ Витербо — один из сохранных шедевров садово-паркового искусства, разработанный в 1564 году архит. Джакомо Бароцци да Виньола. Сад расположен на узком и прямоугольном террасированном лесном склоне. Вилла состоит из



Вилла Гамберайя. Вид на Флоренцию



Вилла Ланте в г. Баньяйе: а) общий вид; б) план; 1 — партер плоского сада; 2 — водный партер; 3 — казино; 4 — круглый фонтан; 5 — водяной поток; 6 — фонтан «Морских божеств»; 7 — фонтан «Омар»; 8 — стены, обрамляющие водоток; 9 — фонтан; 10 — вольеры

двух одинаковых зданий (казино), расположенных по обе стороны от оси. Казино сочетаются со всем ансамблем; их фасады просты, что позволяет доминировать саду.



Казино виллы Ланте



Вилла Ланте. Фрагмент партера

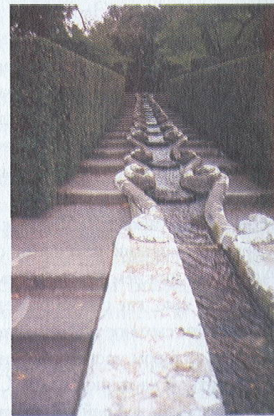
Подпорная стена нижней террасы поднимает ее над городом на уровень крыш. Терраса представляет собой парадный партер, включающий цветники, расположенные по периметру, и окруженный балюстрадой фонтан. Композиция фонтана состоит из 4 квадратных водоемов со скругленными внутренними углами, описывающих круглую площадку в центре, где на пьедестале 4 юноши держат герб кардинала Монгальто (одного из владельцев виллы) с изображением гор и золо-



Вилла Ланте. Фонтан в центре партера

той звездой наверху. Между юношами сидят 4 льва. Из пасть львов, из центра пьедестала и из звезды льется вода. На водоемах вокруг центрального фонтана расположены кораблики со стрелками, пускающими струи воды из своих арбалетов в центральную группу. Изящество водоема подчеркивается установленными на балюстраде вазами с цветами, отражающимися в воде.

5 расположенных выше террас связаны в композиционную последовательность главной перспективой, построенной вдоль оси поперек рельефа. Ось проходит между двумя казино, организует композиционные центры поднимающихся террас и заканчивается на верхней террасе замшелой туфовой нишей — гротом. Из грота льется вода «навстречу» перспективной оси. Сначала она попадает в большой бассейн, затем исчезает и появляется в фонтане «Дельфин», находящемся на следующей террасе. Из этого фонтана она по желобу, устроенному в лестнице в виде гигантского омара, спускается на террасу следующего



Вилла Ланте. Фонтан «Омар»



Вилла Ланте. Фонтан «Морских божеств»

уровня, подпираемую балюстрадой. К центру стены пристроен сложный каскад из каменных ваз, расположенных одна над другой, а по бокам лежат фигуры морских божеств. Отсюда вода тихо струится к последней террасе, в подпорную стенку которой встроена полукруглая ступенчатая ниша. Здесь вода тонкими струйками сбегает по ступенькам и стекает в нижний бассейн, где прячется в подземных трубах, доставляющих ее к фонтану партера. Террасы окружены густым парком, знаменитым красотой и разнообразием пород деревьев.

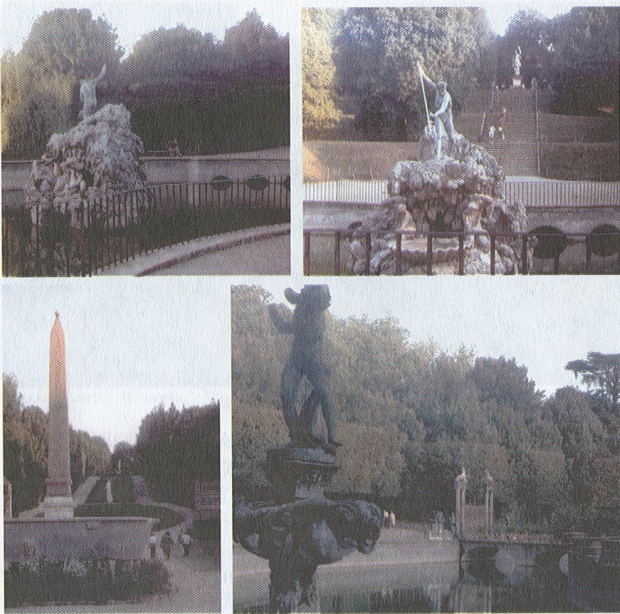
Работа по сооружению садов Боболи во Флоренции была начата в 1550 году по проекту и эскизам флорентинского архитектора и скульптора Никколо Броччини. Бартоломео Амманати разработал фасады палаццо Питти и значительную часть садовой архитектуры и фонтанов. Работа была закончена в середине XVII века. Дворец боковыми крыльями опирается на каменные берега реки Арно. На нижнем уровне Амманати создал грот, куда провел часть воды из Арно, где она из расщелины в стене вырывается потоком, производящим сильное впечатление. Сад начинается над гротом. На этом нижнем садовом уровне сооружен чудесный фонтан, являющийся как бы визитной карточкой сада. От дворца открывается вид на амфитеатр, предназначенный для проведения турниров и торжеств. За верхней балюстрадой и нишами, украшающими амфитеатр, поднимаются



Вид на палаццо Питти из садов Боболи во Флоренции

сплошные стены зелени. Пропорции амфитеатра, балюстрады и верхних ниш исключительно изысканны. От площадки амфитеатра выше поднимаются зеленые террасы. На одной из них находится полуовальный пруд со статуей Нептуна, а на другой — статуя Изобилия. Аллея кипарисов приводит к округлому озеру, созданному в 1570 году итальянским художником, архитектором и писателем Джорджо Вазари. Посреди озера, украшенного балюстрадой, декоративными вазами с цветами и скульптурой расположен «остров», заросший «диким» кустарником. На этот остров можно попасть по одному из двух мостов и полюбоваться цветочными клумбами и фонтаном «Океан». Из бассейнов по обе стороны островка поднимаются статуи Андромеды и Чудовища. Вся эта часть сада прорезана заросшими аллеями с нишами, украшенными мраморными группами, а «... фонтанчики на балюстраде озера льются так тихо, убранство лимонными деревьями и благородными скульптурами Джованни да Болонья так по-флорентийски спокойно, что это место должно отнести к числу совершеннейших украшений счастливого города» [44].

Рассмотренные сады Высокого Возрождения отделены столетием от виллы Медичи во Фьезоле. Накопленные за это время знания и умения выразились в садах вилл Ланте, Боболи и Гамберайя в большей связности и декоративности форм и планировочных элементов.



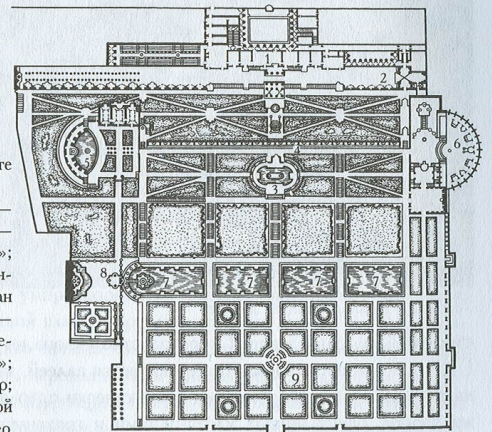
Фонтаны садов Боболи

Эстетическое значение и оформление получили лестницы. Увеличилось декоративное насыщение пространств скульптурой. Но формальные изменения еще не нарушали «программного» содержания эпохи.

Содержательно новые тенденции в садово-парковом искусстве появились в период Позднего Возрождения. Вилла д'Эсте в Тиволи — замечательный тому пример. Сооружение сада на вилле было завершено в 1580 году по проекту Пирро Лигорио. Вилла расположена на крутом рельефе, и в ее пространстве явно отразились принципы мировосприятия зарождавшегося барокко. Здание виллы находится высоко вверху, доминирует над садом и венчает напряженную пружину садовых террас и каскадных лестниц. Вся грандиозная композиция связана в единый ансамбль сильной перспективной осью,

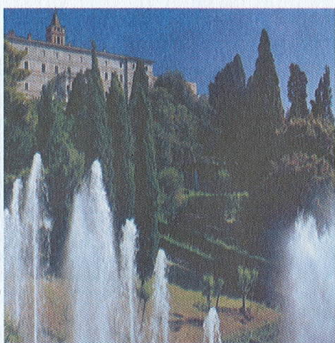


Пристинный фонтан в «висячем саду» виллы Гамберайя



План виллы д'Эсте в Тиволи:

- 1 — дворец; 2 — верхняя терраса; 3 — фонтан «Дракон»;
- 4 — «аллея ста фонтанов»; 5 — фонтан «Сивилла»; 6 — площадка «Торжествующий Рим»;
- 7 — водяной партер; 8 — «Водяной орган»; 9 — партер



Здание виллы д'Эсте

Перспектива сада от здания виллы д'Эсте  
→



Лестница Боллори виллы д'Эсте

стремительно разрезающей пространство склона по вертикали вниз. Глубокая «линия разреза» подчеркивается аллеей, засаженной высокими кипарисами, и временами драматически прерывается перепадами террас, оформленных клокочущими и грохочущими фонтанами.



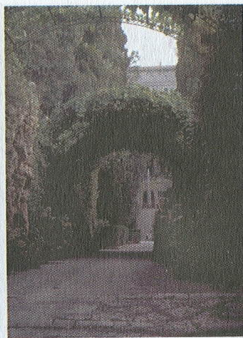
Терраса над фонтаном «Дракона» виллы д'Эсте

Главная перспектива, направленная поперек рельефа, пересекается множеством второстепенных перспектив вдоль горизонталей, создавая разносюжетное, насыщенное зрелищами пространство, рассчитанное на восприятие в движении. В саду мастерски используются вертикальные членения (стриженные стенки, плотно засаженные аллеи), обеспечивающие чередование открытых и закрытых пространств, чтобы постепенно открывать посетителю красоты сада: лабиринты, «площадку Древнего Рима» и многочисленные водные устройства, принесшие этому саду славу.

Возможность водных устройств обеспечивалась тем, что один из рукавов реки Арно течет вдоль западной границы сада и затем пересекает его. Вода в этом саду при множестве форм создает множество звуков. Она показывает изящество и капризность струи, лирическую меланхолию капель, забавность ручейка, таинственность и мистицизм грота, умиротворенную, застывшую «опрокинутость в небо» ровной водной глади, нарушаемую лишь иногда мелким ознобом волн. Стаккато капель сменяется журчанием тонкой струи в фонтане «Дракон», переходящим в ровный шум дождя струй на аллее 100 фонтанов. Журчащая, шипящая, пенящаяся и брызгающая, она предстает в «Овальном фонтане», затем бурлящим потоком стре-



Вилла д'Эсте. Фонтан «Биккьероне» («Большая рюмка»)

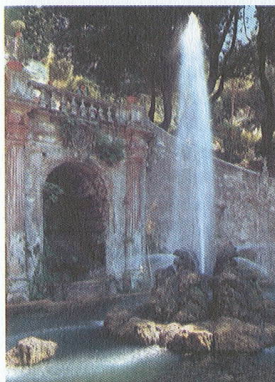


Вилла д'Эсте. Аллея — виноградная пергола



Вилла д'Эсте. Площадка Древнего Рима

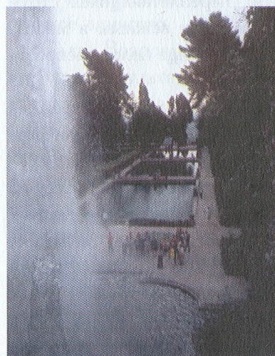
мится вниз по широкому каскаду, оглашая окрестности монотонным шумом, и, наконец, застывает широким зеркалом водного партера. Кульминацию составляет фонтан «Нептун», в верхней части которого расположен «Гидравлический орган». Это лишь одно из бесчис-



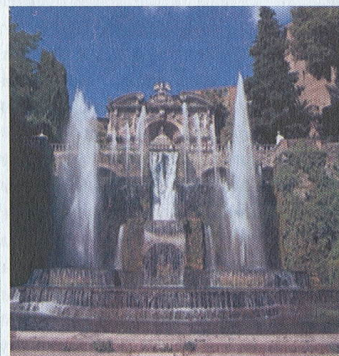
Фонтан «Дракон» виллы д'Эсте



Вилла д'Эсте. Аллея 100 фонтанов



Вилла д'Эсте. Вид от «Гидравлического органа»



Вилла д'Эсте. Фонтан «Нептун» с «Гидравлическим органом»

ленных водяных устройств замечательной виллы — шедевра гидравлической инженерии. Орган был изобретен Клаудио Вернардом и представлял собой механизм, благодаря которому простым механическим действием воды, текущей по специально спроектированным

трубам, приводился в движение воздух, производящий, в свою очередь, мелодичные звуки в органных трубах.

Многие, видевшие этот сад в пору расцвета, писали о своих впечатлениях. Один из них — французский писатель Мишель Монтень. На него большое впечатление произвело обилие разных звуков, производимых водой (то «грохот артиллерийских орудий», то «беглый огонь»). Эти звуковые эффекты производил специальный механизм (автором был Томмазо да Сьена), которым был снабжен фонтан «Дракон», известный также как фонтан «Вертушка». Фонтан «Сова и птицы» был оснащен гидравлическими механизмами, подражающими пению птиц. Казалось, что мелодические звуки исходят из бронзовых статуй птиц. Кроме этого можно было наблюдать внезапное появление и исчезновение птиц на бронзовых ветвях, украшавших фонтан. Более всего Монтеня восхитили водяные «шутихи» — автоматы, целью которых было промочить насквозь ничего не подозревающего посетителя. Вступавший на террасу с фонтаном Венеры попадал в плен многочисленных переплетающихся струй фонтанов — «шутих». Водяные «шутихи» были важным и многочисленным элементом в садах Возрождения, но еще более распространенными стали в эпоху Просвещения.

Обилие водных устройств — характерная черта садов Возрождения, уходящая корнями в античность. В эпоху эллинизма были распространены механические игрушки, некоторые из них описаны Героном Александрийским: автоматический театр, показывающий пьесу из 5 актов; фонтаны с поющими птицами; храм, в котором человеческие фигурки под воздействием теплого воздуха, согретого огнем на алтаре, танцевали и лили вино на жертвенники. А в III веке до н.э. греческий механик Ктесибий изобрел водяной музыкальный инструмент «гидравлос», ставший прародителем современного органа.

В эпоху Возрождения, родственную именно эллинизму, степень освоения мира и природы, интерес к инженерии и изобретательству в соединении с уверенностью во всемогуществе знаний и человека сделали возможным практическое использование изобретений. Так сады Позднего Возрождения кажутся практическим воплощением механических игрушечных фонтанов, описанных ученым греком. А «гидравлический орган» виллы д'Эсте — просто прямой потомок изобретения Ктесибия.

Итак, эпоха Возрождения сформировала сад, поднятый на террасах из окружающего ландшафта, доверчиво открытый во внешнее пространство, украшенный балюстрадами, лестницами, скульптурами и множеством водяных устройств. При этом все элементы композиции: здания, лестницы, балюстрады, фонтаны, гроты, цветники разрабатывались взаимосвязанно, как детали одной постройки. Пространство сада и по горизонтали, и по вертикали «связалось» системными линиями в цельное единство.

Сады Возрождения, безусловно, результат и одна из

лучших иллюстраций идей гуманизма, понимания того, что человек может не только пассивно приравниваться к природе, но и украшать ее своими произведениями, осознанно используя те или иные ее качества, заставляя служить выражению его идей. Сады триумфально утверждают, что труд человеческих рук, вдохновленный знанием и эстетическим видением, гармонически вписывается в природу, даря высочайшее наслаждение. Кроме того, смелость, новаторство их композиций, наряду с другими явлениями культурной жизни, свидетельствуют о переходе мышления от средневековой миниатюрности к космическому вселенскому масштабу.

А в «человеческом масштабе» замечательно выразил отношение к виллам Л.-Б. Альберти: «Пусть в городе остаются мастерские, в которых вырабатываются великие призраки, именуемые государствами, правительствами и славой; а в виллах да будут нам уготованы покой, душевное удовлетворение, свобода жизни и прочное здоровье... Какое блаженство жить в своей вилле! Какое неведомое счастье!» [1].



Вилла д'Эсте. «Гидравлический орган»

«ВЕРСАЛЬСКАЯ ЭКЛОЗА»  
АНДРЕ ЛЕНОИРА  
Сады барокко и классицизма



Кружевные партеры Версальского парка



«Непостижимо, что Бог есть,  
непостижимо, что его нет;  
что у нас есть душа, что ее нет;  
что мир сотворен,  
что он нерукотворен...».

Блез Паскаль

«Ну, кому нужны были эти микроскопы и телескопы! Как все было спокойно и уютно устроено: человек всемогущ, и он же — венец творения. Живи, твори и наслаждайся! А теперь-то как быть человеку между двумя открывшимися безднами — «бесконечностью и ничтожеством»? Как хрупок человек! Как трагичен!».

Примерно так можно было бы выразить эмоциональный климат стиля барокко, зародившегося на исходе великой эпохи Возрождения в Италии и просуществовавшего в странах Европы и России до середины XVIII века.

Бурное развитие науки в XVI веке произвело мировоззренческую революцию. С изобретением микроскопов и телескопов природа открыла свои микро- и макромиры, ошеломив человека своей бесконечностью, изменчивостью и быстротечностью. «Весь мир — это вечные качели, — писал М. Монтень, — даже устойчивость — и она не что иное, как ослабленное и замедленное качание». И человек тоже изменяется «от одного дня к другому, от минуты к минуте». Была разрушена иллюзия Возрождения об антропоцентризме и стабильности мира, а человек был испуган и уязвлен осознанием того, что он лишь зависимая частица этого изменчивого многообразия. Человек — «мыслящий тростник», — писал французский математик, физик, философ Блез Паскаль, — «...человек не ангел и не жи-

вотное, и несчастье его в том, что чем больше он стремится уподобиться ангелу, тем больше превращается в животное». Ощущение нестабильности, контрастности, быстротечности мира нашло отражение в вычурности, неожиданности и ироничности барокко.\*

В отличие от искусства Возрождения, основанного на чувстве меры, ясности и изяществе, главными чертами барокко были зрелищность, пышность, аллегоричность. «Искусство барокко, родившееся в Риме, является, скорее, искусством зрелища, нежели созерцания, скорее искусством иллюзии, нежели реальности» [32]. То были времена «...театрализованных церемоний, высокопарных од, ... длинных титулов, длинных париков, ... тяжеловесно-затейливого остроумия, эмблем и метафор» [15].

В истории искусства барокко оставило много ярких памятников. Этот стиль опирался на античность, использовал ордера и мифологические сюжеты. Однако драматическое мировосприятие эпохи выразилось в выборе наиболее трагических моментов мифологии для их отражения в искусстве. Это характерно для живописи таких мастеров, как Караваджо, Эль Греко, Мурильо, Сурбаран, Рембрандт, Рубенс. Особое место в искусстве занимала природа и ее изменчивость. Любимой темой в живописи и музыке стали времена года. Бахом и Генделем написаны замечательные композиции для главного инструмента барокко — величественного органа, Корелли — для капризного клавесина, Вивальди — для изящной, стремительной, плачущей скрипки; писалась и садовая музыка для исполнения на открытом воздухе, в зеленых театрах. К лучшим и характерным произведениям садовой музыки относят «Музыку на воде» и «Музыку для королевских фейерверков» Г.Ф. Генделя.

В архитектуре же появились совершенно новые, динамичные композиции другого пропорционального строя, как бы составленные из «разобранных» и трансформированных элементов ордера. Так спокойный ритмичный карниз античности в барочных постройках «растрескался» и превратился в так называемый раскрепованный. Изящные волюты ионической капители, игравшие роль детали, совершенно драматически утратили свою миниатюрность, «расползлись

\*С итальянского языка слово «барокко» переводится как странный, причудливый, на португальском означает «жемчужина неправильной формы».

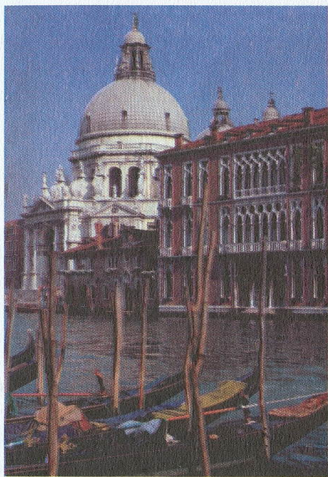


Микеланджело Меризи по прозвищу Караваджо. Медуза. Около 1590 г.

и растолстели» до размеров и значения крупных архитектурных форм, «сыгравших соло», например, в церкви Санта Мариа дела Салоте в Венеции.

Пространства городов и садов также разрабатывались как зрелищные ансамбли, выявляющие новое отношение к природе и миру. Они рассчитывались на восприятие в движении и разворачивались постепенно как последовательность видовых картин, где широко использовались иллюзорные эффекты, игра масштабов и аллегории.

Новое видение природы и мира трансформировало пространства садов и меняло композиционные приемы, при помощи которых они строились. В эпоху барокко природа рассматривалась как неожиданная, небезопасная, фантастическая и экспансивная. Поэтому в отличие от небольших садов Возрождения барочные сады занимали значительные пространства. В 1552 году обширный парк разбивается на вилле Бомарцо, в 1570—1580 годах — на вилле Медичи в Пратолино, в 1617 году — на вилле Боргезе в Риме, в 1634 году — вокруг виллы Дориа Памфили в Риме, в 1652 году — на вилле Гарцони близ Лукки. В окрестностях Фраскатти на рубеже XVI—XVII веков строятся виллы Альдобрандини, Мути, Мондрагона. В садах барокко в разных формах и проявлениях изобилует «дикая» природа. Она наступает, нависает, давит крупными массивами растительности, обрушивается водными каскадами, разверзается ущельем или пропастью. Всепоглощающему буйству природы противопоставляется открытый, drobный, изящный кружевной партер, символизирующий «цивилизованность». Этот



Церковь Санта Мария дела Салюте в Венеции. Архит. Б. Лонгена. 1631—1682 гг.



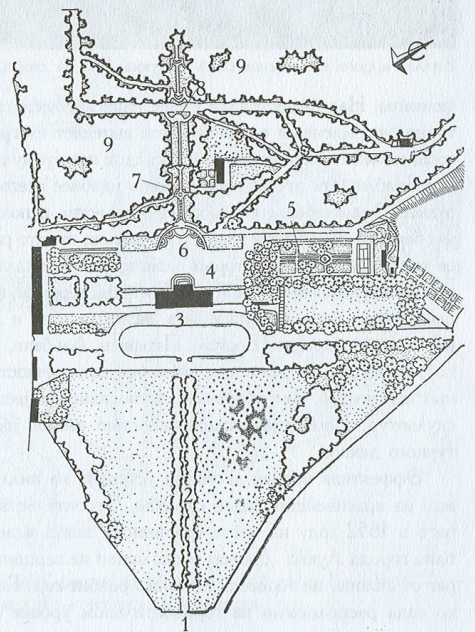
Каскадная лестница виллы Гарциони

сценарий требовал размещения вилл на крутом рельефе. Жилой дом, дворец располагали на гребне холма, сады разбивали на террасах. Однако пропорциональные соотношения открытых и закрытых пространств были иными в сравнении с эпохой Возрождения. Композиции террас содержат значительные вертикальные членения, — они утяжелены массивами деревьев, между которыми с угрозой полного поглощения зажаты узкие сомкнутые аллеи, формирующие перспективы поперек рельефа.

Быстротечность наглядно демонстрировала вода. В эпоху барокко ее выразительные возможности были более чем кстати, они мастерски использовались в экспрессивных композициях фонтанов городских площадей и садов. Фонтаны «Треви», «Баркачча», «Четырех рек», украсив римские площади, сделали их градостроительными шедеврами и символами эпохи барокко.

Главным элементом виллы Альдобрандини во Фраскатти, одной из наиболее выразительных вилл барокко, является Водяной театр. Он устроен в виде образующей амфитеатр большой полукруглой стены с 5 нишами, в которых расположены

Фонтан Треви в Риме. Архит. Л. Бернини



План виллы Альдобрандини во Фраскатти:  
1 — вход;  
2 — центральная аллея;  
3 — вилла;  
4 — терраса;  
5 — партеры;  
6 — подпорная стена с фонтаном;  
7 — каскад;  
8 — верхняя терраса;  
9 — лесопарковая часть



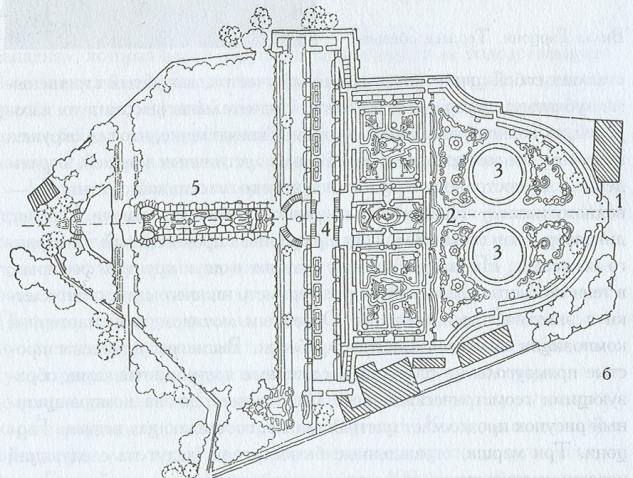
Вилла Гарцони в Коллоди, близ г. Лукка. Вид на дворец и сад

фонтаны. Над балюстрадой стены нависает лесистый холм. Архитектурно оформленный водяной поток вытекает из грота и спускается с горы множеством водопадов и каскадов навстречу главной визуальной оси. Наблюдать эту водную феерию удобнее всего с лоджии второго этажа. В планировке садового пространства использованы все приемы барокко. Вход в сад парадно оформлен, от него радиально расходятся три аллеи, одна из которых ведет к зданию виллы, расположенному на главной композиционной оси. Боскеты, террасы, фонтаны, скульптуры и само здание объединены в ансамбль. Как и другие знаменитые виллы эпохи барокко (Боргезе, Памфили, Альбани, Гарцони, Пратолино), вилла Альдобрандини отличается динамичностью последовательных перспектив, контрастными соотношениями цвета и света, обилием скульптур, громоздкой усложненностью узоров партеров и архитектурного декора.

Эффектная водная лестница устроена на вилле Гарцони — одном из красивейших садов барокко. Строительство виллы было начато в 1652 году на месте старинного замка в деревушке Коллоди близ города Лукка. Дворец расположен на вершине холма, через овраг от склона, на террасах которого разбит сад. Главное пространство сада расположено на горизонтальном уровне внизу. Оно пред-

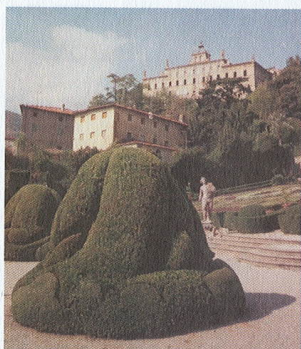


а

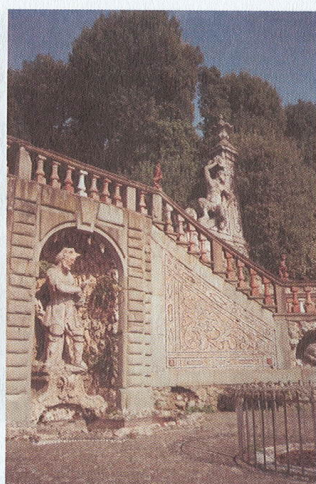


б

Нижний партер виллы Гарцони: а) общий вид; б) план; 1 — вход; 2 — партер; 3 — фонтаны; 4 — терраса; 5 — каскад



Зеленые скульптуры виллы Гарцони



Вилла Гарцони. Терраса обезьян

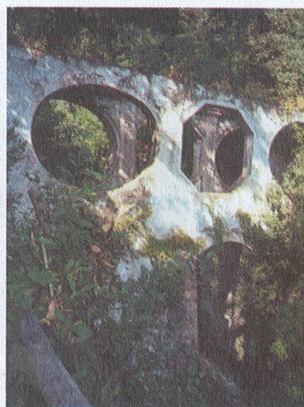
ставляет собой циркульно очерченный участок, закрытый стриженными зубчатыми изгородями из тисов. Значительная высота этих изгородей, их волнообразная форма создают впечатление, что сад окружен широким ободом диадемы. Несколько лестничных маршей, огражденных балюстрадай, ведут к основанию массивной лестницы — водному каскаду. Нижний сад — разновидность менажерии. Павлин, динозавр, слон стоят здесь среди различных произведений топиарного искусства. Настоящие лебеди плавают в двух круглых фонтанах; в тени тисового берсо, огибающего периметр нижнего сада, стоят клетки с экзотическими птицами. Основным мотивом этой партерной композиции являются завитки арабесок. Выше расположены простые прямоугольные партеры, засаженные яркими летниками, образующими геометрический узор. На пологом склоне композиционный рисунок продолжает цветная галька, составляющая вензель Гарцони. Три марша, огражденные балюстрадай, ведут на следующий уровень и открывают узкую террасу, украшением которой являются пальмы, терракотовые обезьянки и вазы со свисающей геранью. В подпорной стене, оформленной мозаикой, в гроте устроена «водная



Вилла Гарцони. Каскадная лестница со статуями Трагедии и Комедии. Вид на нижний партер от статуи Судьбы

западня», которая вдруг обрушивается на ничего не подозревающего посетителя стеной из водяных струй, падающих с потолка, вырывающихся из стен, ступеней и статуи Нептуна. Избежать промокания можно было только при полной неподвижности, ожидая, что хозяину наскутит это развлечение, и он освободит свою жертву.

Первая терраса, на которую приводят ступени — площадка императоров, названная так из-за стоящих здесь бюстов римских императоров. С одной стороны от террасы расположен «зеленый театр», полностью закрытый изгородями из тиса и буксуса. По разные стороны от лестницы находятся огромные статуи Трагедии и Комедии. Грифоны, держащие факелы, служат «огнями рампы». Вверх по холму идет двухсторонняя лестница с водным каскадом. Ее обступает густая роща, занимающая весь холм. Это и есть кульминация сада, выражающая идею противопоставления «дикого» и «культурного», характерную для мировосприятия барокко. Каскадная лестница прежде питалась водой из местного источника, протекающего над садом. Ежечасно по ступеням сбегали около 400 баррелей воды, которые наполняли круглые водоемы внизу. Сейчас циркуляция воды обеспечивается электрическим насосом. Первоначально перспективу



Вилла Гарцони. Мост через овраг

лестницы замыкали два кипариса, за которыми находился павильон с купальнями. В купальнях помещались две мраморные ванны, гардеробные и салоны. В экранированной галерее играл маленький оркестр, экраны между ваннами закрывали купающихся друг от друга, но позволяли разговаривать. Несколько позже, в 1786 году, вверху была установлена статуя Судьбы. Верхняя часть сада соединялась со зданием виллы мостом, перекинутым через овраг. С него можно было наблюдать действие «шутих» в лабиринте, расположенном внизу.

Мост также был оборудован «шутихами». Терраса перед дворцом открывала вид на весь сад и на его деревенское окружение.

Фантастичность мира барокко отражали скульптуры, наполнявшие сады. В декоративном оформлении сада виллы Гарцони участвуют скульптурные изображения обезьянок, грифонов, сатиров, гномов, турок; в виде зеленой скульптуры представлены слоны, собаки и динозавры. В саду Бомарцо, разбитом для Вичино Орсоли в 1560 году, создано фантастическое пространство со скульптурными скалами, загадочными животными, странными чудовищами и боже-ствами, которые как будто сошли с полотен Босха и разбрелись по скалистому склону. Фантастичность грота в Пратолино описывал М. Монтень: «Здесь есть музыка и гармония. Все это достигается благодаря движению воды. Вода колеблет статуи, и они как будто плывут. Животные на такой воде словно ныряют, чтобы напиться». Но мало что может сравниться по неожиданности, невероятности и грандиозности с Колоссом Апеннинским в саду виллы Медичи (позже Демидова) в Пратолино.

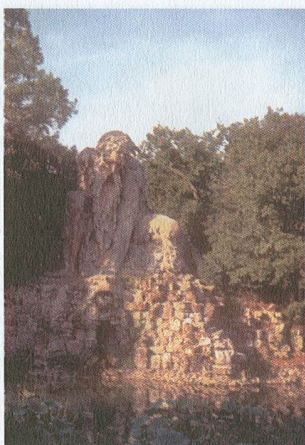
Назначение вилл барокко — ошеломлять, поражать, подшучивать и иронизировать. Иронию и игровой эффект вносили в парковое пространство описанные выше специфические приемы: «шуты-



Вилла Гарцони. Арабески и топиарный слон

хи», «звукоподражающие устройства». Наиболее выражающими мировосприятие барокко были приемы, иллюзорно раздвигающие границы сада, т.е. превращающие реальную конечность в кажущуюся бесконечность, — приемы «ах-ах» и живописные «обманки». Прием «ах-ах» заключался в устройстве в качестве границы сада рва, который лишь при приближении к нему неожиданно «отрывал» сад от окрестностей, заставляя понять, что беспредельность сада лишь иллюзия. Возгласы, вызываемые этим внезапным открытием, послужили названием приему. Живописные полотна «обманки» располагали также на границах сада, маскируя их в зелени. На таких полотнах изображали дальние перспективы, деревни. Иные «обманки» были так искусно выписаны, что, по рассказам очевидцев, обманывались даже собаки.

Некоторые виллы конца XVI—XVII века содержали и начала классицизма. Так, радиально-лучевое построение пространства было применено впервые Буонталенти при строительстве виллы в Пратолино для великого Тосканского герцога Франческо I. Грандиозная композиция этой виллы, развивающаяся на живописном холме вдоль



Вилла Медичи в Пратолино. Колосс Апеннинский

В то же время отношения дворянства и буржуазии были противоречивыми, а монарх и государство должны были уравновешивать их противоборство.

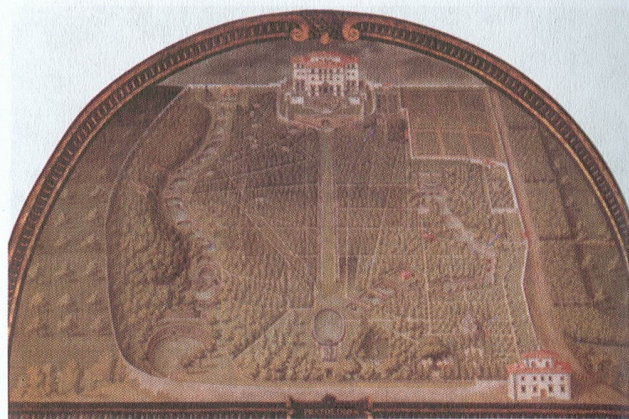
Классицизм выдвинул новые нравственно-этические нормы, согласно которым гражданский долг был превыше всего. Государство олицетворяло этот долг, и эстетическим идеалом классицизма было принесение счастья и жизни человека ему в жертву.

Этот стиль также опирался на античность и формально, и содержательно. Он использовал ордерные системы, героические моменты мифологии, а также учение стоиков, призывавших хранить непоколебимую ясность духа среди общего хаоса.

На развитие идей классицизма повлияла рационалистическая философия Ренэ Декарта. Для него разум человека был главным орудием познания мира, а главной целью знания и науки — господство человека над силами природы. Наукой, способной решать любые задачи, Декарт считал математику вместе с геометрией. Согласно его теории, каждый элемент — часть системы, и рассматривать его нужно во взаимосвязи с его составляющими и целым. Причем элемент и

длинной продольной оси: с геометрическими боскетами, с гротами, павильонами, скульптурами, фонтанами и каскадами, считалась одной из самых оригинальных вилл XVI века. Приемы ее планировки многократно повторялись в других садах, особенно во Франции, и получили дальнейшее развитие в садах классицизма.

Дисциплинирующий рациональный классицизм был реакцией на вдруг открывшуюся «необузданность» мира. Родиной классицизма стала Франция, где абсолютная монархия создала условия для развития буржуазных отношений, сделавших ее могущественной европейской державой.



Джусто Утенс. Вилла Медичи в Пратолино. План

система всегда соизмеримы при помощи модуля. Эти идеи и были положены в основу градостроительства и паркостроения классицизма. В 1671 году была открыта Академия архитектуры, главой которой был назначен математик, военный инженер и архитектор Франсуа Блондель. Задачей Академии была выработка вечных «идеальных законов красоты», основанных на совершенных архитектурных пропорциях шедевров античности и Возрождения.

Художники классицизма считали природу и мир разумно устроенным механизмом и были убеждены в том, что законы природы — не только симметрия, ритм, гармония, равновесие, но и все другие — переложимы для искусства. Разумный новый порядок, который должен был царить в централизованном государстве, следовало навести во всех областях жизни и искусства. К дирижерским пультам встали драматурги П. Корнель и Ж. Расин, восхвалявшие жертвенное чувство долга, архитекторы Л. Лево и Ж. Мансар, создавшие знаменитые постройки и площади Парижа, живописцы Н. Пуссен и К. Лоррен, представившие на своих полотнах идеализированные героический и лирический образы природы, облагороженной воображением художника, и, наконец, садовник Андре Ленотр, скомандовавший: «Равняйся!» живой природе.



Во-ле-Виконт. Вид на дворец

Архитектурные и садово-парковые ансамбли должны были быть реальным видимым воплощением разумного устройства, где есть главное и целая иерархия соподчиненного. Для реализации столь возвышенной идеи оперировали «героическим» масштабом.

Первым таким крупным ансамблем был Во-ле-Виконт. Это поместье принадлежало Фуке, министру финансов Людовика XIV. Ансамбль было предложено создать архитектору Л. Лево, художнику Леброну, а для устройства садов был приглашен А. Ленотр.

Андре Ленотр родился в семье садовника Тюильрийского сада в 1613 году, а умер в 1700 году. Учился он в мастерской художника Симона Вуэ вместе с Лебреном. В 24 года занял место отца в Тюильри, а в 30 лет стал королевским рисовальщиком планов и партеров садов. Ленотр оттачивал мастерство, разрабатывая партеры в Фонтенбло, Сен-Жермен, Марли, Сен-Клу, Шантильи, Мадон и др. Но самыми замечательными его творениями были парки в Во и Версале, представившие миру образцы классического французского регулярного парка.

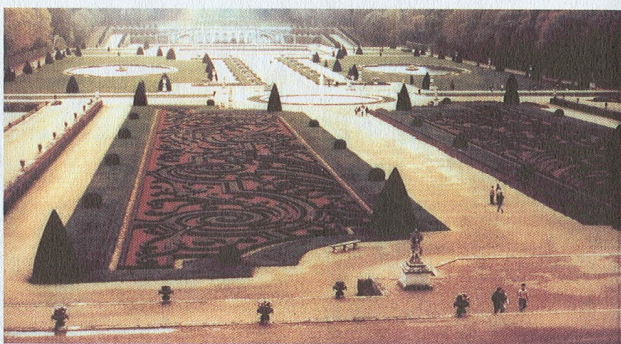
В своих садовых композициях Ленотр опирался на традиционный французский сад, первоначально замкнутый, ограниченный по периметру крытыми аллеями — берсо — или перголами, а также невысокими стенами — палисадами. Планировка сада состояла из квадратов с внутренними членениями. Сады украшались цветниками. В XVII веке королевский садовник Ж. Молле превратил цвет-



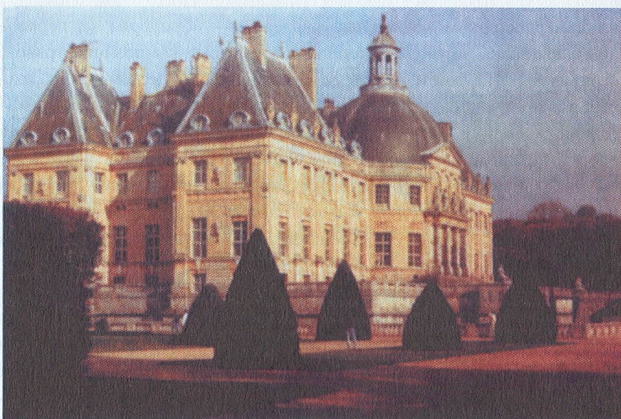
Во-ле-Виконт. Главная перспектива парка

ники в роскошные кружевные партеры — «бродери» (в переводе — вышивка, кружево), дополнив цветочные композиции травой, стриженным буксусом и «мертвым» материалом — песком, углем, толченым кирпичом. Каналы же в композициях парков появились благодаря садовнику Андруэ де Серсо. В Средние века каналы носили оборонительный характер и оставались за стенами замка. Теперь же им предлагалось занять достойное место на пониженных участках парков в виде изысканных водных партеров. Де Серсо также расширил размеры парков до сотен гектаров. Эти черты французских садов составили основу стиля Андре Ленотра.

Площадь парка в Во-ле-Виконт насчитывала 100 га. В северной части располагался дворец, окруженный каналом в средневековом духе. Южный фасад дворца был обращен к парку. Дворец служил центром композиции, от него вдоль главной композиционной оси расстилось открытое пространство трех террас, украшенных кружевными, водными партерами и поперечными осями каналов. Открытое пространство фланкировалось стриженными стенами боскетов, образующими зеленые залы. Главная перспектива замыкалась поперечным каналом и пластически обработанным холмом. По мере удаления от дворца ритмично укрупнялись площади, детали, упрощался рисунок. Сад украшали декоративные вазы, фонтаны, скульптура (выполненная по рисункам Н. Пуссена).



Во-ле-Виконт. Кружевные партеры



Во-ле-Виконт. Фрагмент

После завершения работ в Во-ле-Виконт Фуке пригласил короля и двор к себе на праздник, но богатство министра и роскошь его дворца король счел оскорбляющими его достоинство и возмутительными. Фуке был смещен и заменен Кольбером, а все мастера, работавшие в Во-ле-Виконт, вместе с учениками были переведены в Версаль.

Все, что задумал Ленотр в Версале, так понравилось королю, что после каждой новой представленной детали Людовик говорил: «Я подарю Вам за это 20 000 ливров». Ленотр вынужден был прервать короля, сказав: «...если будете так продолжать, то я Вас разорю». За воплощение всего задуманного была заплачена еще большая цена — вся жизнь Ленотра.

Дворцово-парковый ансамбль Версаля размещен на гигантской территории и включает две части. Так называемый Малый парк занимает пространство в 1738 га, а примыкающий к нему Большой охотничий парк охватывает площадь в 6 600 га.

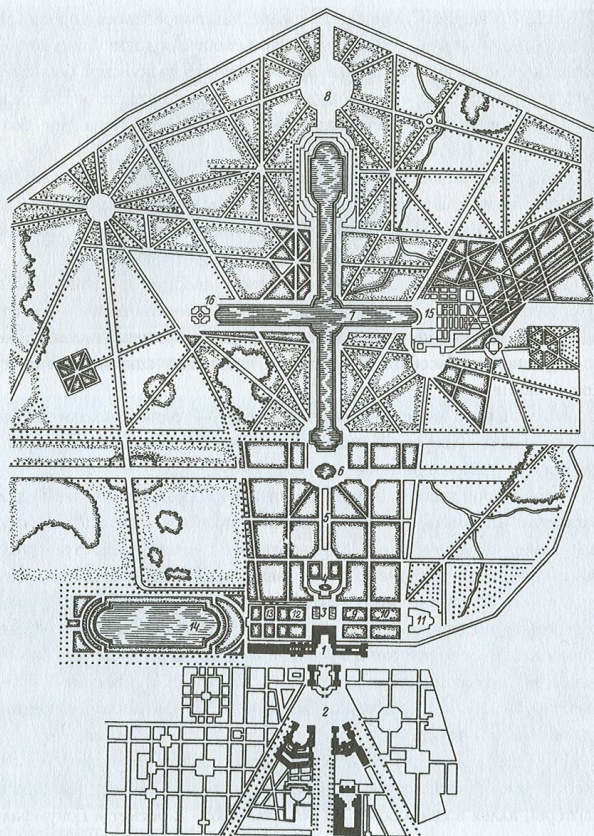
В малом парке, расположенном между дворцом и большим каналом, находятся все главные декоративные элементы парка — партеры, боскеты, фонтаны. Большой парк прорезан прямыми аллеями, расходящимися от бассейна Аполлона и предназначенными для прогулок в экипажах.

Малый парк имеет две основные оси — одна проходит параллельно фасаду дворца и связывает южный и северный партеры, а другая — центральная ось всего ансамбля.

Территория всего парка грандиозна и трудновоспринимаема даже взглядом. Осознать и освоить композицию такого масштаба сложно, тем более, что подчеркнута горизонтальная композиция стремительно разливается в бесконечность. Главная композиционная ось «удерживает» композиции монументального масштаба: водные зеркала перед дворцом (площадью 1,5 га), терраса, спуск к бассейну Латоны, знаменитый «зеленый ковер» (длина 330 м, ширина 25 м), бассейн Аполлона и большой канал (длина — 1 600 м). Замыкают эту перспективу высокие пирамидальные тополя «Королевской решетки», удаленные от дворца на 3 км.

Но есть в этом парке и композиции камерного масштаба. Это, прежде всего, композиции вдоль поперечной оси: оранжерея, южные партеры, аллея воды, боскет «Трех фонтанов» и боскет «Триумфальная арка».

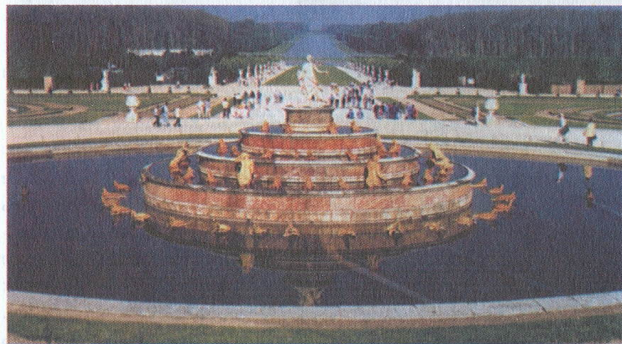
Желающим скрыться от придворного шума и блеска возможность уединиться предоставляли 12 боскетов, расположенных по сторонам от центральной аллеи. Пространства, закрытые высокими стриженными стенами плотно посаженных в несколько ярусов деревьев, украшенные фонтанами и скульптурой, были идеальными зелеными



Дворцово-парковый ансамбль в Версале. План:  
1 — дворец; 2 — Площадь армии; 3 — водный партер; 4 — фонтан Латоны; 5 — Зелёный ковер; 6 — Колесница Аполлона; 7 — Большой канал; 8 — Звезда короля; 9 — северный партер; 10 — аллея детей; 11 — бассейн Нептуна; 12 — южный партер; 13 — оранжерейный сад; 14 — озеро швейцарцев; 15 — Большой Трианон; 16 — менажерия



Версаль. Малый парк. Северные партеры



Версаль. Главная композиционная ось Версальского ансамбля



Оранжерея и озеро швейцарцев



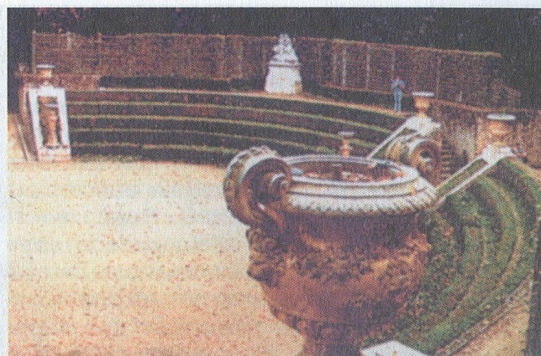
Боскет «Колоннада Мансара»

комнатами для амурных приключений. Входы в эти боскеты часто устраивались незаметными, чтобы их нелегко было найти. Каждый боскет — отдельный сад со своими затеями и оформлением.

Одним из ранних боскетов Версаля был «Лабиринт». Отвечая назидательной направленности классицизма, он содержал фонтаны со скульптурными группами животных на темы басен Эзопа. Рядом с ним находился боскет «Зал раковин», или «Танцевальное зало», и боскет «Лани Аполлона». К сожалению, все три боскета разрушены.

Разрушен также и боскет «Водяной театр». По сохранившимся описаниям сцена этого театра имела декорации в виде трех водяных аллей, украшенных рядами фонтанов с изменяющимся рисунком струй. Зрители сидели на покрытых дерном уступах.

Людовик XIV очень любил перестраивать. Многие боскеты многократно менялись по его прихоти, капризам фавориток или придворных. Такие парковые устройства, как «Зеркало», «Остров короля», боскет «Звезда» остались только на старых гравюрах.



Боскет «Театр»

Одним из поздних сооружений является боскет с колоннадой Мансара. Колоннада располагалась в центре боскета и состояла из 32 ионических колонн розоватого мрамора, поддерживавших аркаду. Под каждой аркой был фонтан, а главным украшением была скульптурная группа Жирардона «Похищение Прозерпины».

Людовик XIV называл себя «королем-солнцем», уподобляясь Аполлону. Согласно древнегреческой легенде, Аполлон, сын Зевса и титаниды Лето (Латоны), был богом света и солнца, охранителем жизни и порядка, творцом гармонии и красоты, покровителем искусств. Людовик XIV собрал при своем дворе лучших художников, драматургов и музыкантов. В королевском театре ставил свои пьесы Ж.-Б. Мольер. Придворный композитор Людовика Жан Батист Люлли, основоположник французской оперы, создал специальный «версальский стиль» в музыке. Люлли писал музыку для садовых празднеств, шествий, пасторалей, идиллий, балетов и пантомим, в которых принимал участие и сам король. Лирические трагедии (так Люлли называл свои оперы) опирались на героическую и возвышенную классическую драматургию П. Корнея и Ж. Расина. Он был организатором, дирижером струнного ансамбля при дворе, названного «24 скрипки короля». Известна его знаменитая «Версальская эклога». Для усиления ритма и парадности звучания Люлли ввел в симфонический оркестр литавры, а для трагедийного героизма



Скульптуры Версальского ансамбля



«Лестница короля»

ческого пафоса — группу гобоев. Музыка Люлли отражает удивительную упорядоченность и симметрию классицизма.

Версальский ансамбль является также шедевром скульптурного искусства. Величайшие произведения скульптуры созданы спе-

циально для Версаля такими мастерами, как Тюби, Жирардон, Куазевокс. Скульптура идеально гармонирует с зеленью, дополняя ее. Лежащие фигуры — излюбленный прием версальских скульпторов — едва выделяются на фоне воды, деликатно не нарушая грандиозной горизонтальности композиции.

Многие из затей Версальского парка связаны с символической ассоциацией короля с богом солнца. Это и устройство фонтана Латоны (матери Аполлона) в виде плавучего острова, где, по легенде, она скрылась от преследований мстительной и ревнивой Геры и родила детей Зевса — Аполлона и Артемиду; и фонтан с колесницей Аполлона; и боскет «Лани Аполлона». К спальне короля сходились знаменитое трехлучье г. Версаля — дороги из Со, Сен-Клу и Парижа. От бассейна Аполлона исходили лучи аллея Большого парка. В небо иллюзорно уходила «Лестница короля» в 100 ступеней, символизируя восход солнца.

И, наконец, человек, привыкший видеть и подсознательно оценивать размеры всего рукотворного и воспринимать действительность от целого к частному, попадая в Версаль, раздражается невозможностью охватить целое. Ищет границы и не находит их. Растерянный взгляд плещется в бесконечности. Но в этом и заключается гениальный замысел Андре Ленотра, создававшего резиденцию «короля-солнца». Сильная горизонтальная композиция с обширными дальними перспективами создает иллюзию того, что и дальше, за пределами видимости, вся земля устроена в таком же строгом порядке. Согласно этике классицизма здесь частное подчинено общему. Нельзя отвлечься красотой отдельного растения — цветы собраны в ковровые композиции, а деревья — в стриженные массивы. Пропорциональный строй, в котором вертикали незначительны и обеспечивают только один, все подчиняющий себе центр — дворец Людовика XIV. ... Всевластно Солнце — безгранична власть короля — безграничен Версальский парк.

Про Андре Ленотра современники писали, что он был исключительно открытым человеком и простодушным настолько, что часто нарушал этикет. Так, на аудиенции у папы Климента X Ленотр бросился к нему на шею со словами: «Как рад, что вижу Вас в добром здравии!». Но однажды сам Людовик нарушил установленный собой этикет. Это было знаком глубокого уважения к состарившемуся



Версальская мода



Весенний партер

художнику. Во время одного из его последних посещений Версаля король, при котором мало кто удостоивался чести сидеть, велел подать для Ленотра портшез и обнести его вместе с собой по всему парку.



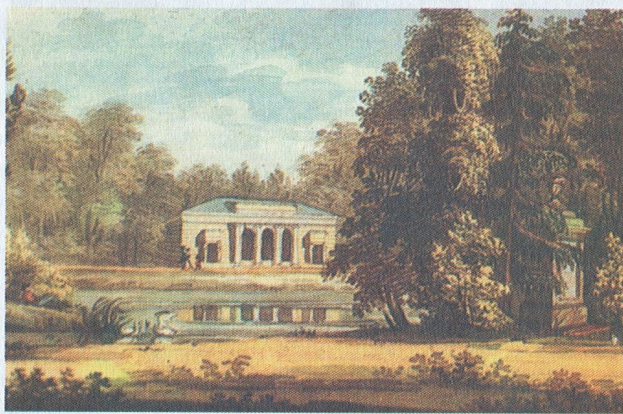
Фонтаны и скульптуры

В XVII веке Версальский дворец был эталоном роскоши и вкуса. С этого времени французский язык, французская мода, французские манеры стали предметом подражания, и классицизм начал свое триумфальное шествие по миру.

Прав был Мишель Монтень, утверждая, что «сильное воображение порождает событие...».

## САДОВЫЙ СПЕКТАКЛЬ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

*Сады сентиментализма  
в Западной Европе и России*



В.П. Лангер. Двенадцать видов Царского Села. Вечерний зал



*«Потом они повстречали стадо. Бараны паслись там и сям, и слышно было, как они непрерывно щипали траву. Пастух, сидевший на пне, вязал шерстяной чулок, собака лежала рядом».*

*Г. Флобер «Бувар и Пекюше»*

«Пекюше сделал знак, занавеси поднялись, и взорам предстал сад. В сумеречном освещении это было нечто ужасающее. Утес высился над газоном, как гора, гробница лежала кубом среди шпината, венецианский мост сторбился над фасолью, а хижина издали казалась большим черным пятном: чтобы сделать ее более поэтичной, приятели спалили ее соломенную крышу. Тисовые деревья в форме оленей и кресел следовали друг за другом до сраженной молнией липы, протянувшейся в поперечном направлении от буковой аллеи до беседки, где томаты висели, как сталактиты. Подсолнечники там и сям показывали свои желтые диски. Красная китайская пагода на пригорке имела вид маяка. Освещенные солнцем клювы павлинов бросали яркие отблески друг на друга, а за изгородью совершенно гладкая равнина замыкала горизонт» (Г. Флобер).

Да, у сторонников пейзажного парка, пришедшего в Европу из Китая в эпоху Просвещения, случались и неудачи. Но какое удивительное было время. Всего лишь столетие между двумя буржуазными революциями — английской 1689 года и французской 1789 года. Века великих идей, прекрасных заблуждений и жестоких разочарований.

У каждой эпохи есть свои символы, характерные произведения искусства. В разные времена выдвигался на передний план тот или иной вид искусства, наилучшим образом выражающий содержание своей эпохи. В эпоху Просвещения ведущими видами искусства



В.В. Суходольский. Прогулка. Десюдепорт. 1754 г.

На картине присутствуют все атрибуты сада Просвещения: бюсты философов, благородные руины, фонтаны и книги в руках просвещенных гуляющих. При Екатерине II в садах строились специальные садовые библиотеки, и чтение стало частью садового быта

стали литература и садово-парковое строительство. Литература выдвинула идеи общего равенства и личной свободы, самоценности и самодостаточности личности, провозгласила преимущество разума, образованности и предприимчивости над высокородностью, уважением к труду и идеализацию природы. Литература воспела героев своего времени — Фигаро, Робинзона, Гулливера, представителей третьего сословия. Пейзажный парк эпохи Просвещения стал наилучшим объектом для «идейных инвестиций».

Третье сословие состояло из зажиточной буржуазии и людей свободных профессий, обладавших реальными знаниями и деньгами, составляло значительную часть общества, отличалось общими взглядами и стремлениями. Оно духовно и физически переросло то положение в обществе, которое отводилось ему феодально-абсолютистской и клерикальной культурой и само напоминало Гулливера в стране лилипутов, который должен был подчиняться воле забавных, совершенно беспомощных существ: «Сквозь левое окошко придворные кузнецы пропустили девяносто одну цепочку толщиной с часовые цепочки у европейских дам и замкнули их на моей левой ноге тридцатью шестью тысячами замками» (*Дж. Свифт* «Путешествия Лемюоля Гулливера»). Третье сословие также было связано множеством смехотворных «цепей» общества, утратившего связь с ре-

альной жизнью. Во время прогулок по городу Гулливер «должен был внимательно смотреть под ноги, дабы не растоптать кого-нибудь...», а по улицам продвигаться медленно и боком, заранее сняв кафтан, чтобы не повредить крыши и карнизы домов его полами. Так и деятельность буржуазии угрожала повреждениями государственного устройства. Но развитие общества требовало этой деятельности, что и послужило причиной английской буржуазной революции 1689 года и формирования нового типа культуры.

Новая культура основывалась на разуме и знании, которые должны были вылечить все общественные недуги. Условия жизни требовали расширения круга образованных и воспитанных должным образом людей. Задачи образования и воспитания взяла на себя литература. Именно в это время стала издаваться «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел» под редакцией д'Аламбера и Дидро, включавшая 17 томов текста, 11 томов с пояснительными таблицами и 5 томов приложений и дополнений. Тяга к знаниям и самообразованию была так велика и модна, что при появлении нового английского словаря у дверей публичной городской библиотеки в Париже каждое утро собиралась целая очередь желающих почитать его. Книги по эстетике, философии, истории Вольтера, Дидро, Монтескье выпускались огромными тиражами и мгновенно раскупались. Идеи этих философов владели умами Европы, но не душами. Их рационализм, дидактика, морализаторство оставляли впечатление равнодушным и не формировали эстетический идеал, рождающий художественные образы. Эмоциональный климат эпохи был создан Жан-Жаком Руссо. Его призыв «Назад к природе» определил душевную атмосферу эпохи Просвещения и вдохновил на создание характерных и ярких памятников. Руссо был наиболее демократичен из просветителей. Если Вольтер считал, что «когда чернь принимается рассуждать, все погубило», то Руссо обосновывал право народа на свержение монархии и защищал демократические порядки. В своих стихах, романах, комедиях Руссо идеализировал природу, жизнь общества на патриархальной стадии развития, казавшейся ему идеально чистой в нравственном отношении. Мечта о естественном существовании в естественной среде естественного человека стала основной темой искусства. Руссо считал, что все, что препятствует естественному развитию человека, должно устраняться воспитанием,



С.Ф. Щедрин. Мельница и Пиль-башня в Павловске. Около 1798 г. Эта часть парка создавалась как «декорация» и должна была создавать ощущение сельской идиллии. Снаружи башня была расписана под «руины» создателем парка Пьетро Готтардо ди Гонзаго

чем сразу же страстно увлеклись все виды искусства. Литература и театр внушали уважение к труду и чувствам простых людей («Памела» С. Ричардсона, «Севильский цирюльник» П.-О. Бомарше, «Трактирщица», «Слуга двух господ» К. Гольдони и др.). Живопись представляла идиллические картины природы, населенной пастухами, пастушками и мирно пасущимися коровками. Музыка тоже отражала культ природы, рисуя сельские сценки и крестьянский быт. Например, в 6-ю «Пасторальную»\* симфонию Л. Бетховена входят части с названиями: «Пробуждение радостных чувств при прибытии в деревню», «Пение пастухов. Радостные, благодарные чувства, после грозы».

Пасторальная тематика чрезвычайно распространилась в искусстве. «Спящий пастушок», «Танец пастушков», «Наивная пастушка»,

\* «Пастораль» происходит от латинского слова «пасторалис» — пастушеский. Истоки жанра уходят в Др. Грецию и Др. Рим периодов разочарования в городском образе жизни, что еще раз подтверждает повторяемость истории.



А.Г. Венецианов. Спящий пастушок

«Искренность пастушки» — подобные произведения можно было услышать в музыкальных гостиных, прочесть в поэтических сборниках, увидеть в художественных залах и на театральных подмостках. Даже в костюмах использовались пастушеские элементы. Дамы носили шляпы «молочница», интерьеры украшались статуэтками пастушков и пастушек, на посуде изображали пасторальные сценки. Придворно-аристократические круги своеобразно усвоили идеи Руссо.

Эпоха Просвещения должна была стать «звездным часом» садово-паркового искусства. Для этого все сходилась «один к одному». Тяга к знаниям привела к увлечению путешествиями, из которых очень своевременно были привезены, на хорошо удобренную просветительскими идеями почву, сведения о пейзажных парках Китая. Особое внимание к чувствам, развитие педагогики и психологии повлекли за собой появление так называемых «пейзажей настроения». Живописцы заранее подготовили зрительные образы: Н. Пуссен — «геронческого» пейзажа, а К. Лоррен — «идиллического». Значение садов возросло. Они были призваны стать той самой естественной средой, должной воспитывать мысли и чувства.

Однако в действительной жизни демократические идеи просветителей приобрели театрализованный характер. И сады стали не «естественной средой», а декорацией к сентиментальному «садовому спектаклю». Существовал «садовый быт» и «садовый этикет». В парках Просвещения предполагался особый стиль жизни и человеческих отношений. На фоне прекрасной природы должны были про-



Д. Левицкий. Портрет смолянок Е. Хованской и Е. Хрущевой. 1773 г. Воспитанницы Смольного института благородных девиц разыгрывают «изящную пиесу» на пасторальную тему

являться и цениться простые человеческие качества, искренняя дружба, семейные привязанности и любовь. В стихотворении «Пикники» Г.Р. Державина есть такие строки:

«Мы положили меж друзьями  
Законы равенства хранить.  
Богатством, властью и чинами  
Себя отнюдь не возносить...  
У нас лишь для того собранье,  
Чтоб в жизни сладость почерпать.  
Любви и дружества желанье —  
Между собой цветы срывать...».



К.А. Сомов. Вечер. 1900—1902 гг.



А.Н. Бенца. Вольер. Петергоф. 1918 г.

Уход за растениями и животными считался делом уважаемым, творческим, не только не умаляющим достоинства владельцев парков, но свидетельствующим об их простоте, демократичности и хозяйственности. Оранжереи, вольеры для животных, фермы были обязательными компонентами парков. Например, княгиня Е.Р. Дашкова вспоминала в своих «Записках», что в усадьбе в Троицком она регулярно предавалась «сельским трудам»..., а также занималась «улучшением состояния» садов брата. По примеру Марии-Антуанетты, королевы Франции, и Марии Федоровны, русской императрицы, княгиня Дашкова доила коров. Когда же дамы не принимали непосредственного участия в хозяйственных занятиях, они могли вместе с гостями посетить ферму, полюбоваться породами животных и в специальных помещениях «испробовать простокваши или варенца, поднесенных услужливой смотрительницей в белом накрахмаленном чепце на иностранной манер и в белом переднике снежной белизны» [44].

Эстетика парков сентиментализма подразумевала не только внешнюю красоту элементов, но и внушение возвышенных мыслей и чувств. Для этого в парковой композиции использовались «благородные» руины, «античные» скульптуры, мавзолеи, памятники, траурные урны. Об «учительском» характере садов и «мифологической учености» их посетителей заботился еще Петр I. По его приказу для воспроизведения в Летнем саду из Венеции были присланы изображения скульптур, находящихся в лучших европейских садах. Захоронения в парках вошли в моду после того, как в парке Эрменонвиль был похоронен Ж.-Ж. Руссо. Этот парк считался лучшим образцом пейзажного стиля во Франции XVIII века, его фрагменты часто «цитировались» в других парках; в нем было много живописных пейзажей, озеро, речка, дикие заросли. Руссо часто гостил и работал в Эрменонвиле, где и умер. Его похоронили в окружении тополей на небольшом острове посреди озера. В Эрменонвиле по картинам художников была устроена целая группа сельских хижин. Особенно выразительными были мельница на фоне тополей, маленькая деревушка среди идиллического пейзажа и мавзолей Руссо, выполненный Г. Робером.

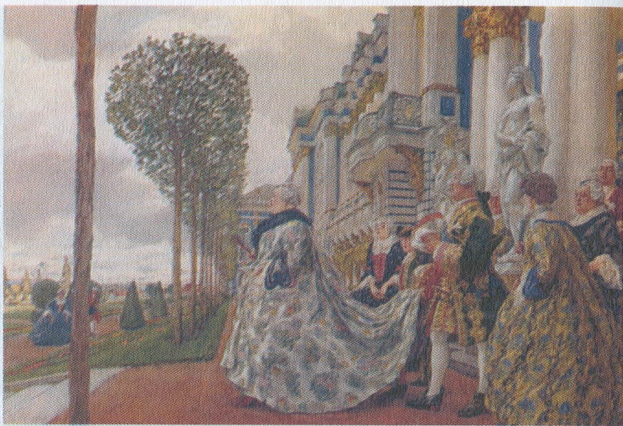
Но развитие сентиментализма иногда принимало причудливые формы. В парках стали воздвигать памятники животным. Например, на



Неизвестный художник. Летний сад. Около 1810 г.



С.Ф. Щедрин. Вид на остров на Большом пруду в Царском Селе. Конец 1770-х гг.



Е.Е. Лансер. Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе. 1905 г.

памятнике любимой собаке Екатерины II — Земиры — была выбита длинная витиевато-возвышенная эпитафия: «Здесь лежит Земира, и опечаленные Грации должны набросать цветов на ее могилу, ... она была постоянна в своих склонностях, легка на бегу и имела только один недостаток — была немножко сердита, но сердце ее было доброе...». Далее описывалась любовь Земиры к императрице и пенялось на богов за то, что те не наградили собачку за верность должным образом. Куда проще были эпитафии на памятниках людей, например, на могиле поэта Джона Китса: «Здесь лежит тот, чье имя начертано на воде».

Садовые костюмы были введены еще при Елизавете. В Большом Петергофском дворце на торжественных балах дамы и кавалеры должны были надевать особые «петергофские платья», гармонирующие с наружной окраской дворца, который, в свою очередь, красился в зеленый и белый цвета в соответствии с зеленью сада и белизной фонтанных струй. Накануне ответственных событий рассылались придворные лакеи с высочайшим письменным указанием — объявлением придворным и генералитету первых четырех классов с фамилиями «иметь платья: дамам: кафтаны белые тафтяные, обшлага, опушка и гарнитуровые зеленые, по борту тонкий позумент се-

ребряный, на головах иметь обыкновенный папельон, а ленты зеленые, волосы вверх гладко убраны; кавалерам: кафтаны белые же, камзолы да у кафтана обшлага маленькие разрезные и воротники зеленые, кто из какой материи пожелает, с вкладкою серебряного позумента около петель, чтоб кисточки серебряные ж, небольшие, как оные прежде у петергофского платья бывали» [44].

В парках часто проводились садовые концерты и спектакли в специально устроенных для этого пространствах. Живая растительность и естественное окружение были идеальными декорациями для пасторалей. В.-А. Моцарт, Й. Гайди писали «садовую музыку». Одно из любимых произведений в «садовом роде» — «Маленькая ночная серенада» Моцарта. В духе народных феерий, полных экзотических чудес, была написана любимая опера Моцарта «Волшебная флейта». В сюжете участвуют жрец Зарастро, Царица ночи, феи, птицелюди, египетские пирамиды и таинственные превращения.

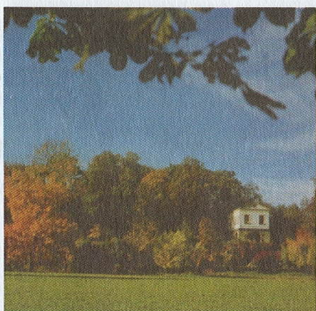
Из демократических идей просветителей аристократия сшила себе элегантные маскарадные костюмы. Недаром своеобразной столицей Просвещения (музыкально-театральной), местом паломничества стала Венеция — с ее шумными, яркими, беззаботными маскарадами. Венеция — город, вырастающий из воды и растворяющийся в ней колеблющимися отражениями мостов и дворцов, острое зыбкое зрелище, лабиринт, декорация, вовлекающая в игру реального и иллюзорного.

Курьзность сентиментального аристократического видения демократии и природы выразил И. Гете: «И как смеет наш век судить о природе? Откуда можем мы знать ее, мы, которые с детских лет ощущаем на себе корсет и пудреный парик и то же видим на других?». Однако Гете сам создал знаменитый пейзажный Гердоговский сад в Веймаре.

Постепенно пейзажные парки вошли в моду. Справедливо сказать, что регулярный парк, прошедший в Европе тысячелетний путь



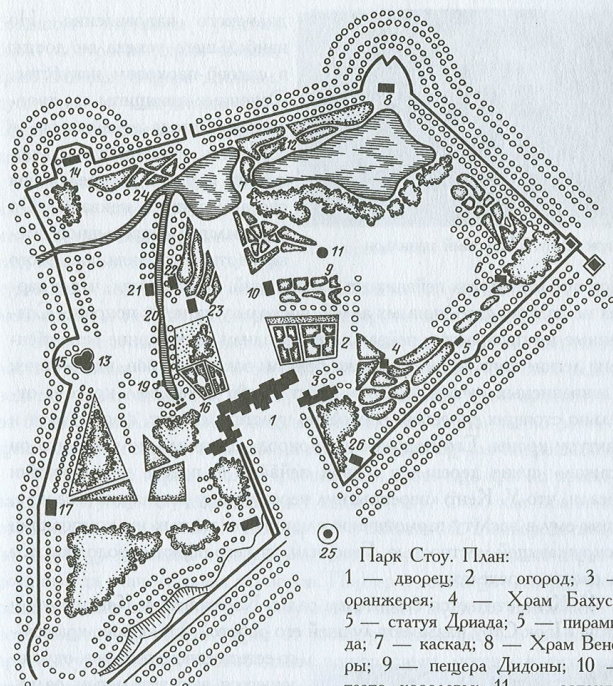
Женский головной убор эпохи Просвещения



Гердговский сад в Веймаре

развития, не сдал позиций без боя. Совершенно новый, пришедший с Востока, пейзажный парк имел и горячих сторонников, и ярых противников. Особый интерес представляют английские издания, посвященные этому вопросу. Несмотря на то, что Англия считается родоначальницей пейзажного стиля в Европе, и собственно пейзажный парк принято называть английским, борьба между пейзажным парком и регулярным именно в Англии была особенно острой. И пейзажный, и регулярный парки подвергались со стороны оппонентов уничтожительной критике, часто несправедливой, но подкупающе эмоциональной. Регулярные парки критиковались за закрытость, обособленность от внешних пространств, несвойственную природе прямолинейность, искусственность, экстравагантное изобилие скульптур, чрезмерную упорядоченность. В свою очередь к недостаткам пейзажных парков относили противоположное: открытость, слитность с внешними пространствами, ненатуральность, отсутствие искусства, механическое копирование природы, хаотичность. В завершение пейзажный парк объявлялся антагонистичным по отношению к психологическим особенностям англичанина с его стремлением к замкнутому, камерным, упорядоченным пространствам. Затем делался вывод, что пейзажный парк — искусственное, противоестественное явление в Англии и правильнее называть английским не пейзажный, а регулярный сад.

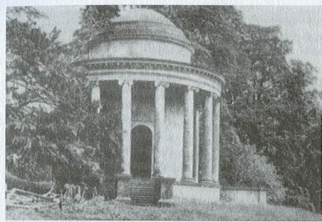
Англичане считают Бриджмена первым строителем пейзажных парков. Главными его работами являются сад поэта Александра Поупа в Твикенхеме, первоначальная планировка сада в Стоу, Королевский сад в Ричмонде. Парк Стоу реконструировал позже У. Кент, а Королевский сад в Ричмонде переделывался многократно. Небольшая территория сада в Твикенхеме, названного «конспектом природы», делала невозможным создание значительных пейзажных картин. Однако здесь уже не было стриженных деревьев и симметрии. Украшением сада были большой газон, спускавшийся от дома к реке, и плакучие ивы возле дома.



25 Парк Стоу. План:

- 1 — дворец; 2 — огород; 3 — оранжерея; 4 — Храм Бахуса;
- 5 — статуя Дриады; 6 — пирамида; 7 — каскад; 8 — Храм Венеры;
- 9 — пещера Дидоны; 10 — театр королевы; 11 — ротонда;
- 12 — Грот пастуха; 13 — Готический храм; 14 — Храм Дружбы; 15 — полукруг саксонских божеств;
- 16 — фарфоровый грот; 17 — Храм пасторальной поэзии; 18 — Греческий храм; 19 — Холодные бани; 20 — мост из раковин и каскад;
- 21 — Храм знаменитых британцев; 22 — Храм древней добродетели; 23 — Храм современной добродетели; 24 — грот из булыжника; 25 — статуя Георга I; 26 — салон Нельсон

Окончательно сформировал и утвердил пейзажный стиль Уильям Кент. Он родился в 1665 году в Йоркшире. Его трудовая деятельность началась со скромной работы в качестве мастера по расписыванию карет. Побывав в Италии, Кент стал известным живописцем, плодотворно занимался архитектурой, придерживаясь пала-



Парк Стоу. Парковый павильон

характер отдельных пейзажных композиций. Кент считал, что в парках не должно быть прямых аллей, поскольку их нет в природе. Созданные им прекрасные пейзажи производили впечатление естественных: легкие извилистые дорожки бежали вокруг холмов, вдоль речек и живописных ручьев. Уильям Кент умело показывал красоту отдельно стоящих деревьев, прекрасно чувствуя силуэт, форму, цвет и фактуру кроны. Его подражание природе доходило до того, что он «сажал» сухие деревья в живой пейзаж. В прессе того времени писали, что У. Кент «перепрыгнул через ограду регулярного парка», ставя ему в заслугу гармоничное слияние созданных им композиций с окружающей местностью. Говорили, что его парки «продолжаются за своими пределами».

У. Кент считается строителем садов Карлтонхауз, Кенсингтон и Стоу. Парк Стоу называют лучшей его работой. На основе красивого



Крестовый мостик

дианского направления. Но наибольшего успеха он достиг в садово-парковом искусстве. Основные принципы его творческого метода заключались в создании живописных перспектив и учете распределения света и тени в пейзаже. Он стремился к непрерывной смене картин, изменяя для этого

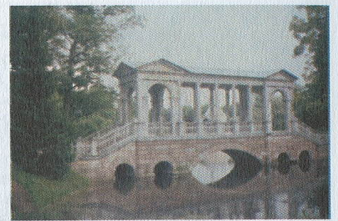
естественного пейзажа, отличающегося выразительным рельефом, Кент создал впечатляющую композицию. Он выявил достоинства существующего пейзажа, округлил форму роц, усилил склоны, добавил цвета, посадив необходимые для этого деревья; связал в последовательность пейзажи, раскинув сеть тонких живописных дорожек. Недостатком сада считают обилие построек. На сравнительно не-

большом парковом участке были построены храм Вакха, храм Венеры, пещера Дидоны, пустынька св. Августина, храм Дружбы и знаменитый Палладиев мост.

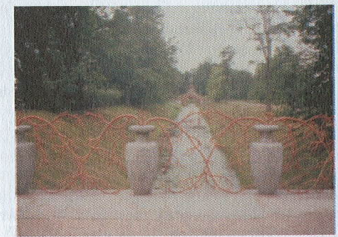
Творчество Уильяма Кента вдохновило многих. Говорили, что работать над парками надо так, как работал Кент, т.е. как художник и поэт. Храмы, мосты, руины, мавзолеи, урны с прахом возлюбленных в пейзажных парках стали приметам времени.

Сильное влияние на развитие пейзажных парков имела деятельность Уильяма Чемберса и особенно его книга «О восточном садоводстве», вышедшая в 1759 году. Главной работой этого архитектора были сады Кью около Лондона. Китайская пагода, умело размещенная в этом парке, также была взята за образец для подражания.

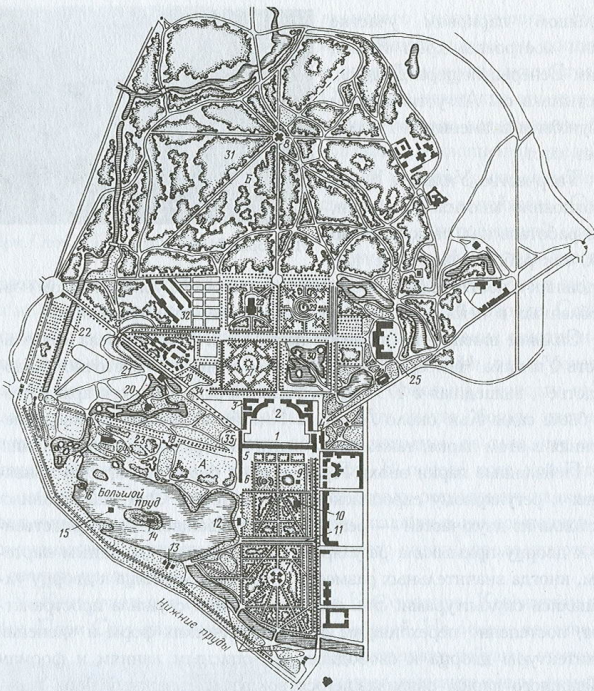
Пейзажные парки эпохи Просвещения были еще крепко привязаны к регулярному европейскому садоводству. Они, как правило, состояли из двух частей — регулярной и пейзажной. Непосредственно к дворцу примыкала регулярная часть парка с парадным партером, иногда значительных размеров. Партер и лестница к дворцу украшались скульптурами. Эта регулярная часть служила пространством, постепенно переходящим от геометрических форм и членений архитектуры дворца к свободным живописным линиям и формам пейзажного парка, развивавшегося вокруг. Пейзажный парк украшался скульптурой, павильонами, фонтанами-«шутихами». В нем устраивались менажерии, вольеры, лабиринты, зеленые или «воздушные» театры, садовые библиотеки, огибные аллеи, берсо. Особенно славились великолепием сады Юсуповых в Петербурге, Москве и южных имениях. Их пространства непременно включали естествен-



Мраморный мост



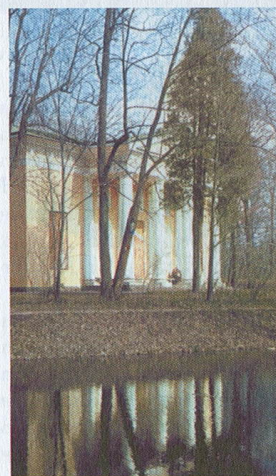
Парковый мостик



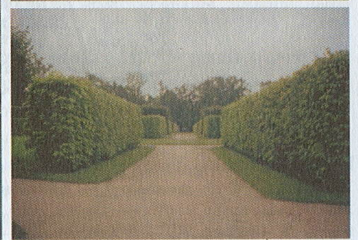
Екатерининский и Александровский парки в Царском Селе. План:  
 А — Екатерининский парк (Старый сад); Б — Александровский парк (Новый сад); 1 — Большой царскосельский дворец; 2 — циркумференция; 3 — служебные корпуса; 4 — Лицей; 5 — Холодная баня и Агатовый павильон; 6 — Камеронова галерея; 7 — Эрмитаж; 8 — Арсенал (первоначально Мон-Бижу); 9 — Верхняя ванна; 10 — Нижняя ванна; 11 — Рыбный канал; 12 — Грот; 13 — Адмиралтейство; 14 — Зал на острове; 15 — Чесменская колонна; 16 — Турецкая баня; 17 — Палладиев (Мраморный) мост; 18 — Гранитная терраса (терраса Руска); 19 — Китайская беседка; 20 — Концертный зал; 21 — Розовое поле; 22 — Виттоловский канал; 23 — Большая поляна; 24 — Рамповая аллея; 25 — Александровский дворец; 26 — Китайская деревня; 27 — боскет Скарпир; 28 — Китайский театр; 29 — боскет Парнас; 30 — боскет Прудки; 31 — Зверинец; 32 — верхние оранжереи; 33 — Большой Каприз; 34 — Малый Каприз; 35 — Собственный садик



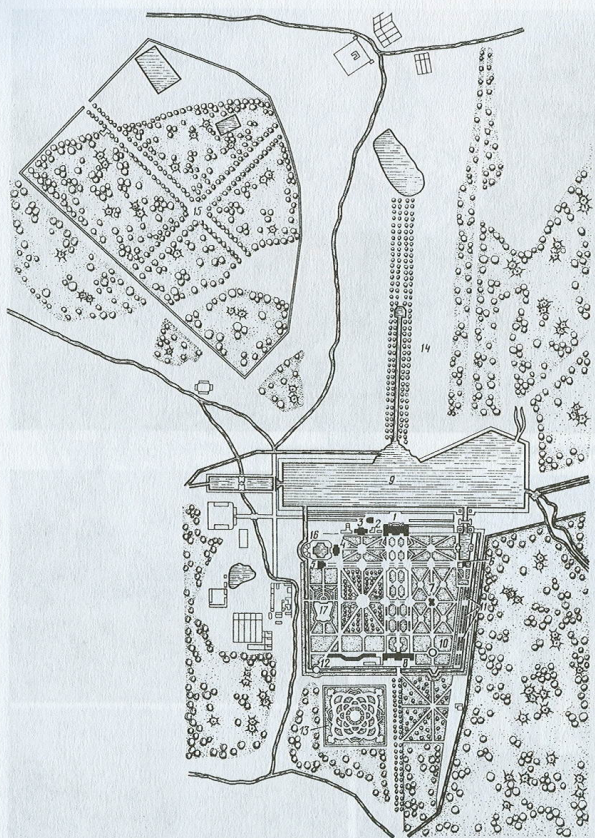
Архангельское. Дворец



Царскосельские парки: Верхняя ванна

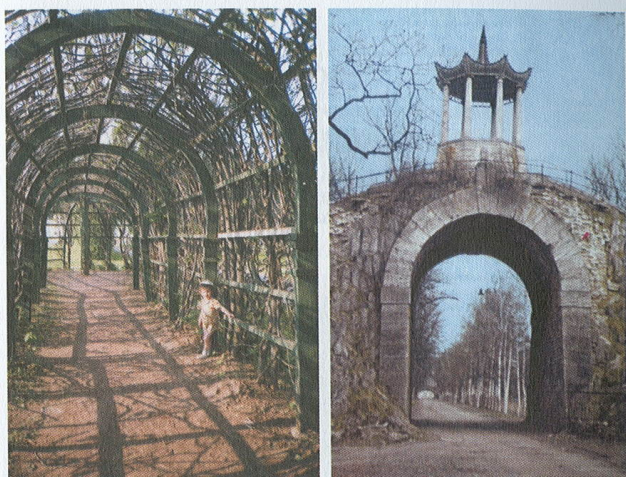


Партер перед Большим дворцом



Парковый ансамбль Кусково. План:

- 1 — дворец; 2 — церковь; 3 — служебный корпус (поварня) 4 — грот;  
5 — Итальянский дом; 6 — Голландский дом; 7 — Эрмитаж; 8 — оранжерея;  
9 — пруд; 10 — Карусель; 11 — Игра малая; 12 — Бельведер;  
13 — лабиринт; 14 — каскад на канале; 15 — беседка в Зверинце; 16 — Менажерия;  
17 — Зеленый театр



Берсо в регулярном партере в Архан- Большой Каприз  
гельском

ные или искусственно созданные пруды, насыпные горки, мраморную скульптуру, замысловатые беседки, множество фонтанов, стриженные газоны, экзотические растения (в реестре растений садового мастера Юсуповых, звавшегося Леном Мытов, перечислено огромное количество вечнозеленых растений, сортов роз, апельсиновые деревья и др.). В тенистых уголках сада были замаскированы живописные обманки и фонтаны-«шутихи».

Идеи китайского садоводства в парках Просвещения использовались мало. В качестве географических редкостей китайские павильоны, пагоды, беседки, горбатые мостики насыщали парковое пространство, т.е. воспринималась только внешняя сторона восточного садового искусства. Кроме того, эмоциональная атмосфера в садах была легкомысленна. Все считалось очаровательным, но ни к чему не относились всерьез. Пейзажные парки были еще очень поверхностны. Но первое знакомство с философией китайского садоводства уже состоялось.

### РОМАНТИКА ПРИРОДЫ

Сады романтизма и эклектика XIX века:  
реализм, натурализм, рационализм и символизм



В.Д. Поленов. Бабушкин сад. 1878 г.



«Не то, что мните вы, природа:  
Не слепок, не бездушный лик —  
В ней есть душа, в ней есть свобода,  
В ней есть любовь, в ней есть язык».

Ф. Тютчев

Столетие революций завершилось мрачной реакцией. Идеальные мечты о свободе, равенстве, братстве в просвещенном обществе утонули в реальной крови. Пафос революционных побед уступил место разочарованию и пессимизму.

Романтизм, сформировавшийся на рубеже XVIII и XIX веков, был преемником культуры Просвещения и сентиментализма с наследственными чертами и «болезнями». Романтики также идеализировали прошлое, однако эта романтизация носила не «героический» характер, а оттенок разочарования в настоящем. И новый герой должен был быть грустным, снедаемым непонятной тоской, но тонко чувствующим человеком. Модной «болезнью» стала так называемая «мировая скорбь». Дамам уже не надо было падать в обморок или задыхаться от рыданий в экзальтации чувств в театральных и концертных залах, но им надлежало выглядеть болезненными, а еще лучше слегка покашливать, что также свидетельствовало о душевной тонкости. Интерес к психологии, внутреннему миру человека, наметившийся в эпоху Просвещения, вылился в романтизме в повышенный интерес к эмоциональной стороне жизни. Идеализация природы также была получена в наследство от Просвещения. Однако романтики видели, а главное, чувствовали природу иначе. Парки Просвещения были «строгими педагогами и воспитателями». Они «указывали», где человеку надо восхититься «ге-

роическим», где уронить слезу благодарности усопшим близким, где увлечься разгадыванием сюжетов скульптурных групп, задуманных просвещенным владельцем парка. И посетитель должен был соответствовать уровню просвещенного потребителя информации сада. Парки романтизма не обладали назидательностью и патетикой Просвещения, они должны были «сопереживать» человеку, тонко, «негромко» реагируя на все оттенки чувств. Взаимодействие человека с природой считалось полезным и на физическом, и на духовном уровнях. В центре внимания были едва уловимые оттенки чувств человека и мимолетно изменяющиеся состояния природы. Жак Делиль в поэтическом трактате о садах приводит сравнение «сада пышности» прошлого с ораторским искусством, которое имеет свои достоинства, но скоро надоедает. И тогда хочется найти собеседника, который бы говорил с сердцем слушателя. Сады романтизма обращались именно к сердцу:

*«Разделит с вами сад веселье и печали.  
Художнику цвета найти поможет он.  
Утешит грусть того, кто мрачен иль влюблен,  
Поэту даст слова, полет и вдохновенье,  
Мудрец в его тиши найдет отдохновенье,  
Счастливей вспомнит дни восторгов и любви,  
Несчастней заплачет страдания свои».*

Ж. Делиль «Сады»

Особенно ценились в садах Романтизма совпадения в настроениях и движениях природы и души, а также «переходные состояния», например, от вечера к ночи и от грусти к счастью. Пограничная полоса душевных состояний называлась «меланхолией», и как тема сочетания счастья и смерти прошла через искусство конца XVII—XIX веков. Уже знакомые нам руины и старые деревья теперь рассказывали о быстротечности безжалостного времени. Живая природа, как деятельный доброжелательный художник, предложила романтикам свою богатейшую палитру бесконечно разнообразных изменений — как радостных, так и драматических. Щедрое многоголосье и разноцветность теплого доверчивого лета сменяется холодной отчужденностью «каркающей» зимы. После фантастической, наполненной сказочными видениями и уханьем сов ночи, приходит открыто улы-



А.Т. Болотов. Вид в имени Бобринских в Богородицке. 1790—1800 гг.



Г.В. Сорока. Вид на палисадник в имени Островки. 1842 г.

бающееся утро, сообщающее о наступлении нового дня быстрым шепотом уже озабоченных птиц. А ветер, гоняющий облака то быстро, то медленно, может в одно мгновение изменить состояние пейзажа. Внезапно налетев на стоящие в томной мечтательности деревья, он заставит их испуганно затрепетать, а потом заволноваться и зашуметь, возмущенных его проделками; шутя дунув на зеркало воды, превращает его в дребезжащие колочие осколки, дразнящие красавицу-природу, мешая ей любоваться своим отражением.

Шарль Бодлер писал, что романтизм заключается в способе восприятия действительности, а не в выборе сюжетов, и «обрести его можно не на стороне, а только в своем внутреннем мире, и передать свое видение другим».

«Техническая» сторона садового искусства романтизма была усилена идеями восточного садоводства, которые заключались в следующем: действовать в зависимости от местных условий (инь), максимально используя окружающую природу (цзе); определять главное и второстепенное, применять контраст, стремиться к гармонии пропорций, к последовательному раскрытию видов, учитывать фактор времени и, таким образом, в малом добиваться большого эффекта.

Особое звучание в парках романтизма получили пейзажи настроения. Они строились на основе глубокого знания общих законов психологии восприятия и по производимому на человека впечатлению подразделялись на «устрашающие», «смеющиеся» и «идиллические». Пейзажи настроения использовались и в философско-символических парках, и в пейзажно-реалистических.

Значительную роль в развитии романтических парков сыграла и восточная классическая философия, а именно теория о двух господствующих в мире противоположных началах — инь и ян — и об устойчивости, равновесии мироздания, которые они создают. «Именно в действии двух противоположно направленных сил лежит секрет всего творчества» [74]. Поэт-философ древности Лао Цзе (500 г. до н.э.) выразил сущность принципа инь—ян в поэтической форме:

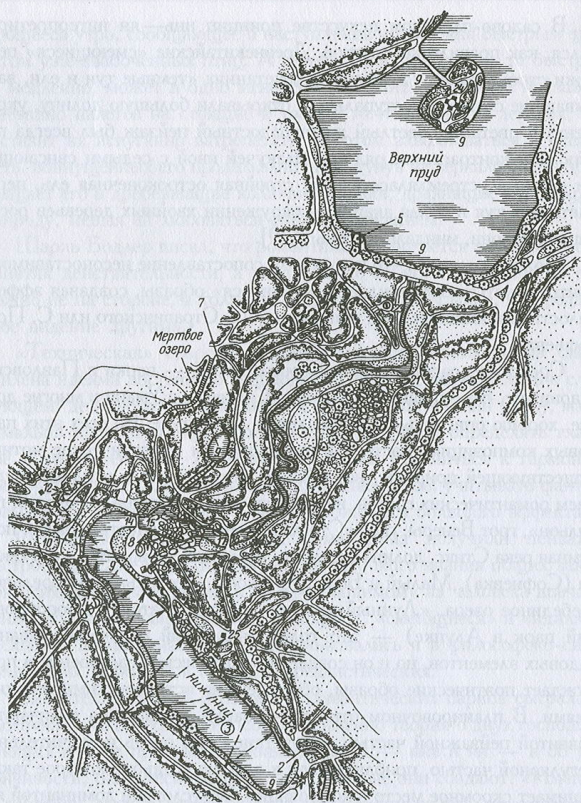
*«Для того, чтобы быть целым, будь разбитым,  
Для того, чтобы остаться прямым, склонись.  
Для того, чтобы быть наполненным, будь пустым.  
Меньше, значит больше».*

В садово-парковом искусстве принцип инь—ян интерпретировался, как правило контрастов. Древнекитайские «смеющиеся» пейзажи строились на контрастных сочетаниях «темные туи и ели, закрывавшие солнце, расступались и открывали большую долину, украшенную цветами. Светлый жизнерадостный пейзаж был всегда переполнен контрастами: рядом с плакучей ивой с седыми свисающими ветками устремлялась к небу стройная остроконечная ель, переплетались туя и белая акация, в окружении хвойных деревьев росли вишни, яблони, миндаль, сирень» [29].

Можно заметить, что и в музыке сопоставление несопоставимого, контрастного также рождает «смеющиеся» образы, создавая эффект целостности мозаики, как, например, у И. Стравинского или С. Прокофьева.

Среди прекрасных образцов романтизма — парки в Павловске, Царицыне, Воронцовский в Алушке, Софиевка в Умани и многие другие, хорошо описанные в специальной литературе. Во всех этих парковых композициях мастерски использованы романтические мотивы существующей природы, воздействие которых было усилено введением романтических гротов, водопадов, скал, фонтанов. «Розовый павильон», грот Венеры, грот «Страха и сомнений», Мертвое озеро, подземная река Стикс, долина Гигантов, Критский лабиринт, Скала смерти (Софиевка), Малый и Большой Хаосы, Зеркальное, Форельное, Лебединое озера, «Лунный камень», «сады Платона» (Воронцовский парк в Алушке) — это только неполный перечень названий садовых элементов, но и он создает романтическое настроение и пробуждает поэтические образы, обогащенные историческими ассоциациями. В планировочном отношении парки романтизма отличаются развитой пейзажной частью, отсутствием или очень незначительной регулярной частью, приближенной к зданию усадьбы, которое также занимает скромное место в композиции. Безусловной доминантой является природа.

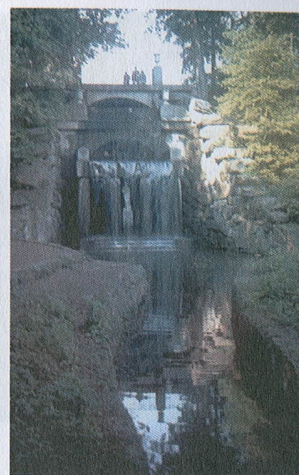
Свободный от жестких нарочитых канонов, ориентированный на человеческую психологию и естественную романтику природы, романтизм предоставлял широкие возможности для самовыражения и поэтому полюбился художникам, архитекторам, поэтам, музыкантам и т.д. и надолго закрепился в искусстве, дав много разветвлений. В большинстве последующих стилей вплоть до нынешнего времени (реа-



Парк Софиевка близ Умани. План:  
1 — павильон Флоры; 2 — Венецианский мост; 3 — фонтан Змея; 4 — Кавказская горка; 5 — Амстердамский шлюз; 6 — скала-терраса Бельведер; 7 — подземная река Стикс; 8 — Площадь собраний и Бассейн рыбки; 9 — пристань; 10 — долина Зверинец; 11 — статуя Еврипид; 12 — Терраса муз и обелиск; 13 — источник Ужи; 14 — Металлический мост; 15 — Долина гигантов; 16 — каскад и Большой водопад; 17 — Деревянный мостик; 18 — каскад Три слезы; 19 — Колонна печали; 20 — Каменный мост; 21 — Львиный грот; 22 — Грот Венеры; 23 — Фазаник; 24 — Остров любви и павильон роз; 25 — скульптура



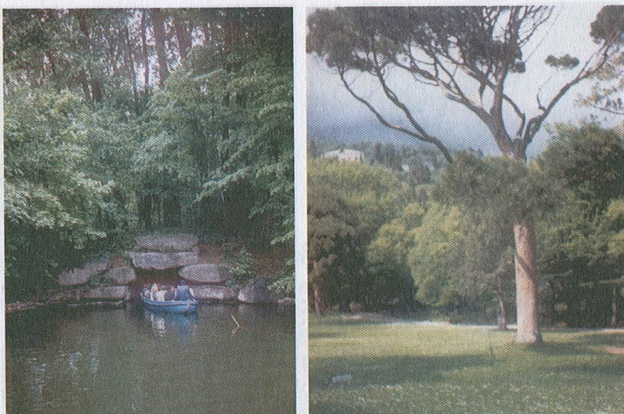
Парк Софиевка. Вид от Большого водопада на гроты



Парк Софиевка. Грот Венеры



Парк Софиевка. Каскад «Три слезы»



Парк Софиевка. Подземная река Поляна в Воронцовском парке в Алушке. Стикс впадает в Мертвое озеро

лизм, импрессионизм, символизм, модерн, постмодерн и др.) эхом отзывался именно романтизм.

Середину XIX—начало XX века не принято считать ярким периодом в развитии садово-паркового искусства, хотя усадебное строительство широко развивается и охватывает российскую провинцию и границы империи. В литературе встречаются категорические высказывания о том, что это время не оставило ни одного (за редким исключением) полноценного в художественном отношении парка. Это представление сложилось в силу ряда причин, главная из которых та, что существующие художественные стили перестали содержательно удовлетворять при изменившихся условиях жизни, а для появления нового стиля необходимо было переосмыслить стили старые. А.Н. Бенуа, характеризуя состояние русского искусства этого времени, назвал его «базаром художественной суеты»: «...одни рекомендуют сводить все к геометрическим фигурам, другие... ставят в образцы детские рисунки, вывески и лубки, третьи стараются изо всех сил быть только яркими, четвертые делают только кляксы, судорожно размазывая их по холсту, и сами верят в то, что гениально импровизируют». И.А. Бунин назвал эпоху «Вальпургиевой ночью», «шабашем», на котором и декаданс, и



Парк Софиевка. Критский лабиринт

символизм, и натурализм, и богоборчество, и какой-то мистический анархизм, и акмеизм...». Но если в музыке, живописи и литературе этого времени все же выявлены некоторые стилистические направления, то в садово-парковом искусстве все «свалено» в кучу эклектики.

Определение стилиевой направленности парковых композиций этого времени сложно, но представляется возможным и правомерным на основе историко-семантического подхода, анализа художественных систем стилиевых направлений в других видах искусства и проведения аналогий между ними и произведениями садово-паркового искусства. Музыкальные, живописные, поэтические произведения различных стилистических направлений оставили свои трактовки реальных садов.

В большом разнообразии усадебных садово-парковых комплексов этого времени выделяются композиции, выполненные в духе романтизма, реализма, натурализма, рационализма, модерна и символизма, в которых использовались присущие названным стилям композиционные элементы и приемы.

Реализм в садах и парках также, как и романтизм, опирался на эстетику природы. В России художники-передвижники на своих



К. Моне. Дамы в саду. Середина 1860-х гг.

полотнах отражали дружеское, равноправное и бережное отношение к природе. Такую атмосферу создавало реалистическое направление в усадьбах Абрамцево, Поленово, Талашкино, Мураново и др. В этих садах предпочиталось естественное звучание природы. Этот тип парка возник как реакция на искусственность романтических пейзажных композиций, изобиловавших символическими условностями, сентиментальными настроениями, ритуальными сооружениями и скульптурами. Красота пейзажно-реалистического парка — красота ландшафта, типичного для данного природного региона. Развитие и становление этого стиля были обусловлены появлением еще одного звена в социально-культурном содержании загородной усадьбы. Это

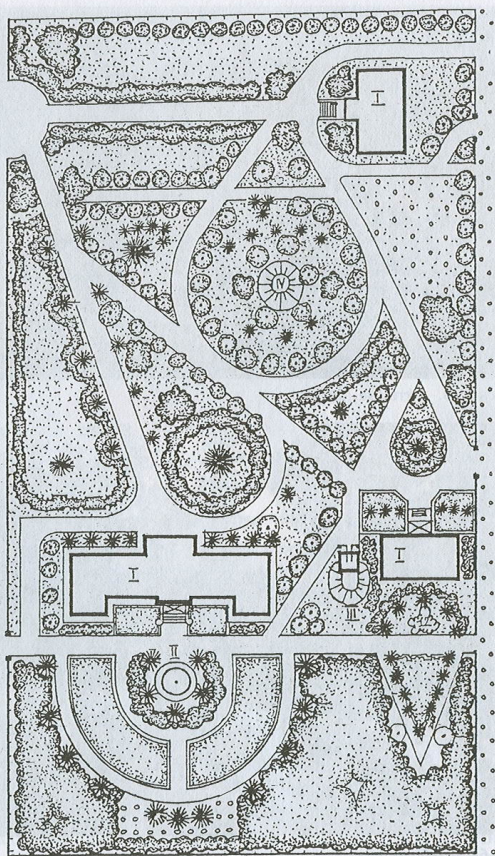


А.М. Васнецов. Ахтырка. 1886 г.



Вид усадьбы в Абрамцево

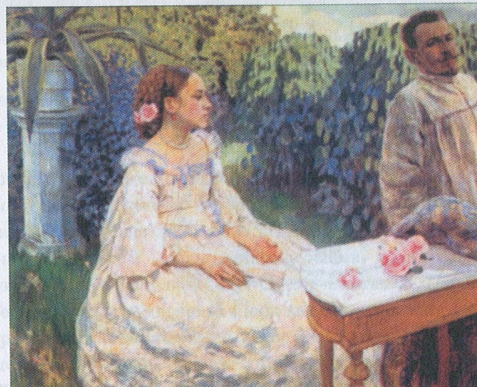
звено составили художники, музыканты, скульпторы, архитекторы, писатели, объединенные общими взглядами и определявшие развитие того или иного направления в искусстве. Представители этой среды, воспринимая усадьбу отстраненно от материально-бытовых



Рационально-хозяйственная усадьба в Славянке (Молдавия)  
Планировка парка подчинена идее обеспечения функциональных связей. Его декоративность — вторична:  
I — здания усадьбы, II — фонтан, III — ледник, IV — холм с водораспределителем

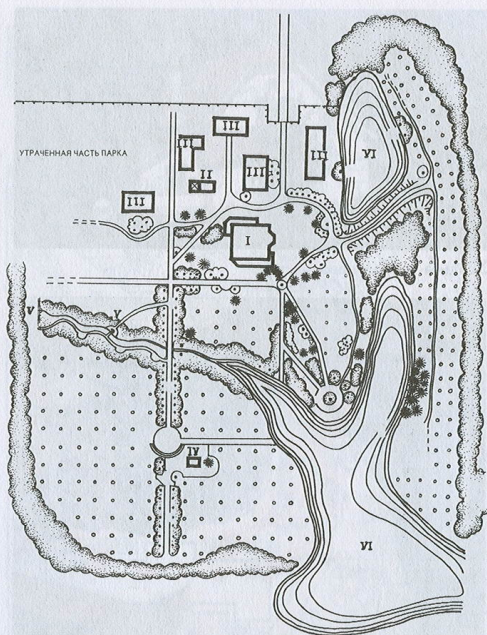


Усадьба в Поленово



В.Э. Борисов-Мусатов. Водоем

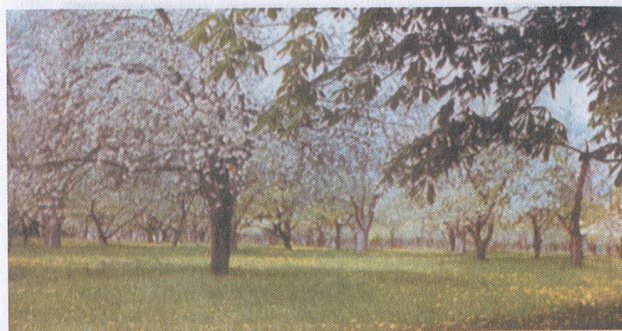
соображений, открыли в ней эстетическое содержание, которое не замечалось ранее помещиками. Парки стали одновременно и «выставками», и «мастерскими». Так, новые хозяева усадеб принесли в искусство новое представление о взаимоотношениях человека и природы. При этом природа заняла значительное место в их произведениях, способствовавших распространению пейзажно-реалистического стиля. Так И.С. Тургенев писал в письме Г. Флоберу: «... чудесны прогулки в аллеях старого деревенского сада, полного сельских благоуханий, земляники, пения птиц, дремотных солнечных света и теней; а кругом — двести десятин волнующейся ржи, — превосходно!».



Вилла Мындык. План усадьбы:  
I — вилла, II — баня, III — хозяйственные, IV — склеп, V — родники, VI — пруд

«Крайней» формой реализма стал натурализм, который проявился в садово-парковом искусстве в виде натуралистических парков, просто копирующих природу и лишенных эстетически-осмысленной композиции. Примерами рационального натурализма могут служить так называемые экономические, или утилитарные, сады усадеб, где декоративно-эстетические принципы организации пространства уступали рационально-хозяйственным.

Под влиянием романтизма формировался и символизм, унаследовавший его любимые темы, главной из которых были природа и сады. В произведениях символистов природа предстает зыбкой, печальной



Вид плодового сада из каштановой аллеи — пример «смелого» пейзажа и призрачной, наполненной символами прошлого. Садовую интерпретацию символизма можно проследить на примере парка виллы Мындык (Молдавия).

Стороннему посетителю парк виллы Мындык предстанет как набор ярких, действующих на воображение, но непонятных пейзажных картин, едва ли связанных одна с другой. Странной покажется «мешанина» плодовых и декоративных деревьев, сомнительным — размещение склепа в плодовом саду. Среди плодовых деревьев то и дело встречаются группы хвойных. Парк как будто состоит из сплошных несуразностей. Тем не менее после посещения парка остается подсознательное ощущение радости, особенно сильное весной, в пору цветения плодовых деревьев.

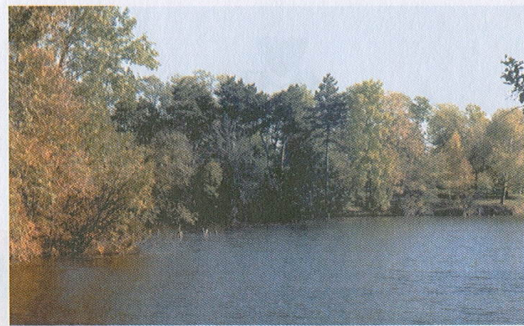
Однако особенностью символизма было то, что значение одного произведения (или части) становилось понятным только в контексте цикла (или целого). В действительности дело в том, что прообразом этого парка был сад древнеримской виллы «фруктуарии», включавшей в качестве главного элемента фруктовые сады. Невольно возникающее подсознательное ощущение радости, легкости также не случайно — оно запроектировано автором парка. Именно так и «работают» так называемые «смелые» пейзажи. Кроме того парк насыщен философско-символическим содержанием. Здесь применена целая знаковая система, в которой каждый элемент парка имеет символическое значение и философский смысл.



Вилла Мындык. Склеп

В этом отношении очень интересно размещение в парке склепа. На первый взгляд его расположение среди плодовых деревьев кажется неожиданным и противоестественным. Но еще в средневековых садах существовала традиция захоронений в плодовом саду. Кроме того, в парках сентиментализма и романтизма для создания меланхолического настроения и в знак вечной памяти об усопших близких располагались урны, надгробия, обелиски, мавзолеи. Эта часть парка виллы Мындык выделена в самостоятельную меланхолическую зону. Здесь царствует спокойствие, противопоставленное дробной пестроте, суетности другой части парка. Спокойствие достигается однородностью посадок и регулярностью аллей, ведущей к склепу (единственной регулярной аллее парка). Границей между этими двумя частями служит ручей. Согласно восточной философии, ручей в данном случае символизирует хрупкую, ненадежную нить жизни, границу между жизнью и смертью. Ручей питает большой пруд, который ориентирован на другую часть парка, формирует «идиллический пейзаж» и несет смысл «генератора жизни», «ока сада».

Кроме того, по мере движения по аллее появляется целый ряд элементов-символов, которые служат своеобразными рубежами, подготавливающими и обозначающими переход в другое пространство. Так через ручей перекинут мостик, который с точки зрения архитектуры является связующим звеном между двумя различными пространствами. Психологически мост — это пауза, в течение которой человек под-



Вилла Мындык. Пруд — «око сада», «генератор жизни»

готавливается к восприятию другого пространства. Наконец, в китайской буддистской терминологии появление на противоположном берегу означает переход в мир иной.

В этом парке веселое соседствует с грустным. Однако преобладают «смеющиеся» пейзажи, которые воспринимаются особенно остро именно благодаря присутствию пейзажей эмоционально противоположных.

Так, первоначально непонятные впечатляющие фрагменты, «нанннанные на нить символизма», выстраиваются в цельное выразительное произведение.

Символизм был «негромким» течением в истории садово-паркового искусства, затерявшимся в эпохе эклектики, и быстро сменился модерном. Возможно, следы этого течения в дальнейшем развитии садово-паркового искусства оказались значительнее, чем оно само.

В XIX веке изменилась картина садово-паркового искусства, развернувшееся строительство общественных городских парков, скверов, бульваров положило конец «монополии» на него загородных усадеб. Были сделаны первые природоохранные шаги, — создавались национальные и зоологические парки и ботанические сады. Предпринимались первые попытки организации парковых пространств на рекультивируемых территориях. В композициях этих, новых для ландшафтного проектирования объектов, так или иначе использовался исторический опыт садово-паркового искусства и, конечно, — романтизма, эхо которого звучит и сегодня.

«ЖАР-ПТИЦА МОДЕРНА»  
Сады России и Западной Европы  
конца XIX—начала XX века



А.Я. Головин. Осень. 1920-е гг.



«На суку извилистом и чудном,  
Пестрых сказок пышная жилица,  
Вся в огне, в сияньи изумрудном,  
Над водой качается жар-птица; ...  
Переходят радужные краски,  
Раздражая око светом ложным;  
Миг еще — и нет волшебной сказки,  
И душа опять полна возможным».

А. Фет. «Фантазия»

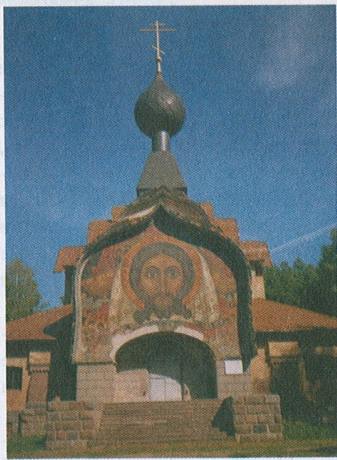
«Поиски и нащупывание правильных путей... превратились в наше время в слепое подражание...», — говорил один из основоположников стиля модерн Отто Вагнер. «Художники предпочитают с ланцетом и лупой в руках изучать трупы покойников вместо того, чтобы прощупать пульс у живого и попытаться облегчить его страдания». Современные произведения, по мнению Вагнера, должны были отвечать запросам современного человека, новым материалам и условиям жизни. Они также должны были учитывать огромные достижения науки и техники и «свойственный всем современным людям дух практицизма».

Стиль модерн, сформировавшийся в конце XIX столетия, был последним большим стилем, охватившим все виды искусства и, более того, всю человеческую деятельность, и перешедшим от эстетизации истории к эстетизации современности.

Мировосприятие модерна складывалось под влиянием так называемой «философии жизни» (Бергсон, Ницше и др.), согласно которой мир — игра стихии жизни — жажда самообновления, самовоспроизведения, приумножения силы. Жизнь рассматривалась как категория



Особняк С.П. Рябушинского. Архит. Ф. Шехтель



Церковь Св. Духа в усадьбе М.К. Тенишевой в Талашкино. Архит. С.В. Малютин

космическая, всепоглощающая, неподвластная рационально-логическим построениям. Модерн провозгласил культ стихии, все преодолевающего биологизма, роста, увидев в этом силу и красоту. Эмоциональная окраска стиля характеризуется выбранными им для себя сюжетами: состояние томления, пробуждение чувств и становление жизненных сил, порыв чувства, молодость, весна, вихрь, волна, танец, вакханалия, буйство страсти, экстаз. Внутренний жар, экспрессия таятся почти в каждом произведении модерна. Молодым огнем предчувствий и желаний горят глаза Врубелевского «Пана», расплавленным воском оплавляют интерьеры особняка С.П. Рябушинского (архит. Ф. Шехтель), а танцы с драпировкой Лои Фуллер и Айседоры Дункан, обжигавшие души вакхической страстностью, послужили источником вдохновения для создания многих произведений искусства.

В произведениях модерна происходила пластическая и декоративная стилизация исторических, национальных или фантастических мотивов. «Утонченные стилизации модерна» в живописи, архитек-



Теремок в усадьбе Талашкино. Архит. С.В. Малютин

туре, музыке, графике, костюмах, танце вместе создавали сказочно-фантастический, искрящийся мир красоты. Красота превратилась в предмет обожествления. Теоретики и практики модерна считали, что все, создаваемое человеком, — искусство. Всякая человеческая деятельность поднималась ими до уровня творчества, и любой предмет, созданный человеком, рассматривался как произведение искусства. Увлеченные верой в преобразующую и гармонизирующую силу красоты и искусства, художники создавали красивую жизнь и очередное красивое общество, наполняя среду обитания человека красивыми предметами, едиными по стилистическим характеристикам.

Своеобразным выражением эпохи стал культ собственного дома. В особняке, рассчитанном на одну семью, можно было воплотить полностью всю программу модерна. Хрестоматийным примером оформления собственного дома является особняк в Уккле близ Брюсселя бельгийского архитектора и художника Анри ван де Вельде. В своем доме он все спроектировал и выполнил сам: архитектуру, мебель, живопись на стенах, предметы обихода и прикладного искусства и даже платье жены.

Но модерну были свойственны не только индивидуалистические черты, но и мечты о коллективизме и всеединстве, об организации



Анри ван де Вельде. Интерьер дома в Уккле с фигурой жены художника в платье, выполненном по его эскизу

Модерн по-новому взглянул на природу. Постоянно растущая и видоизменяющаяся, она в изобилии «поставляла» сюжеты для изображения стихии жизни. В живописи получили распространение пейзажи, изображающие бурю, порыв ветра, волну, остров, привлекающий мрачной тайной, а также идиллические пейзажи, населенные мифологическими существами. Идеальными героями модерна были козлоногий пан, царевна-лебедь, кентавр, сфинкс, которые отражали интерес к мифу и подчеркивали разнообразие мира, самопреобразование, возможность непредсказуемых, подчас драматических видоизменений.

У модерна были любимые цветы и любимые птицы и животные. Орхидеи, лилии, кувшинки символизировали трагедию, гибель, смерть. Колокольчики означали желание, подсолнухи — горение, солнце, жажду жизни. Композиции модерна включали также розы, ирисы, тюльпаны и нарциссы. Любимыми птицами были лебедь, павлин, фазан. Лебедь ценился за изысканную красоту, белоснежную чистоту и аллегорию обреченности («лебединая песня»). Павлин, еще в

«Всенародной души». Это проявилось в устройстве всемирных выставок и международных гастролей. Так ярчайшим явлением модерна были знаменитые «Русские сезоны» в Париже, выразившие этот стиль как эстетическую систему, где сливались в целое хореография, музыка и изобразительное искусство. Музыка А.П. Бородина, М.П. Мусоргского, А.Н. Скрябина, И.Ф. Стравинского, постановки М. Фокина, декорации и костюмы А. Бенуа и Л. Бакста, И. Билибина, Е. Лансере, К. Юона, Н. Рериха и исполнение балетных партий А. Павловой, Т. Карсавиной и В. Нижинским превращали спектакли в «варварское великолепие».

Модерн по-новому взглянул на природу. Постоянно растущая и видоизменяющаяся, она в изобилии «поставляла» сюжеты для изображения стихии жизни. В живописи получили распространение пейзажи, изображающие бурю, порыв ветра, волну, остров, привлекающий мрачной тайной, а также идиллические пейзажи, населенные мифологическими существами. Идеальными героями модерна были



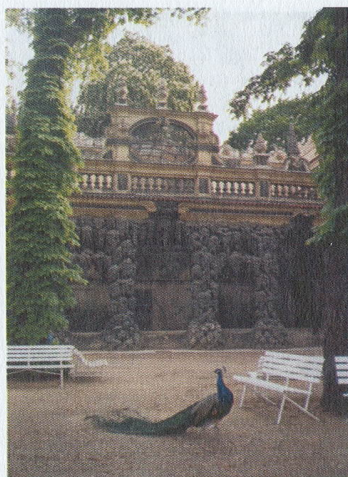
Л.С. Бакст. В. Нижинский в роли фавна в балете «Послепуденный отдых фавна». 1912 г.



Эжен Грассе. Весна. Витраж. 1884 г.

Древнем Египте считавшийся символом города Солнца, а в христианской иконографии изображавшийся у райского древа жизни, «подходил» модерну своей экзотичностью и мистицизмом, — верилось, что в многочисленных «глазках», вкрапленных в оперенье, заключены источники слеза.

Доктор искусствоведения Д. Сарабянов в монографии «Стиль модерн» пишет, что этот стиль «...в отличие от других исторических стилей или стилевых направлений, создавался во многом осознанно, волевым усилием художников. Искусство в это время сближалось с науками — точными и гуманитарными; теоретики и практики искусства искали способы объяснить особенности зрительного восприятия и связать их с художественным образом, раскрыть закономерности восприятия цвета и научиться сознательно пользоваться законами светового спектра. Художник в этой ситуации становился одновременно ученым, теоретиком, подчас изобретателем» [64].



Парк Вальдштейнского дворца в Праге

Таким изобретателем был, например, композитор А.Н. Скрябин. Импрессионизм и символизм выявили музыкальность живописных полотен (напр. В.Э. Борисова-Мусатова) и живописность музыкальных произведений (напр. К. Дебюсси и М. Равеля). В эпоху модерна это привело к жизни новый экспериментальный вид художественной деятельности, основанной на синтезе музыки и света. Прием такого синтеза был придуман и впервые реализован А.Н. Скрябиным и назван «слухозрительной полифонией» (светомузыкой).

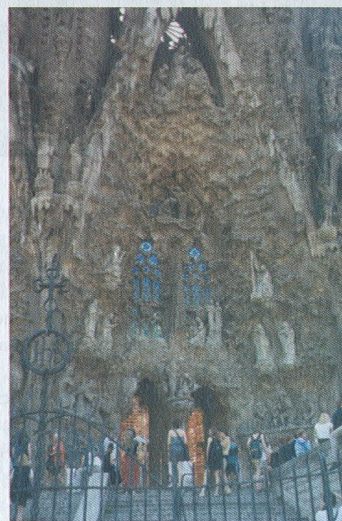
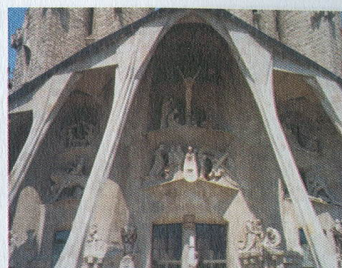
Новатором, смело экспериментировавшим с новыми материалами, был испанский архитектор Антонио Гауди-и-Корнет. Появление железобетона позволило ему имитировать в своих сооружениях формы природы — скалы, деревья, раковины. Его сооружения, напоминающие замки, построенные струйками мокрого песка — реальное воплощение невероятного саморазвития формы, кажущегося стихийным. Фасад храма Саграда Фамилия в Барселоне украшен каскадами «сталактитов», фрагментами скал, через которые пробиваются, прорастают и распускаются ветки и листья деревьев, — «все растет и цветет вон из меры». Декоративные металлические украшения увивают порталы церкви как фантастические растения.

В 1903 году Гауди завершил строительство парка при дворце Гуэль. Создавая этот парк, Гауди стремился связать воедино пейзаж и постройки. Находившиеся на участке камни он использовал для строительства сооружений и включал их в композиции парковых фрагментов. В парке много стен и подпорок, как будто выросших из-под земли. Одна из аллей парка ограждена своеобразной колон-

надой, имитирующей аллею деревьев. Колоннада выполнена из больших блоков необработанного камня, завершившихся вазами, в которых росли кактусы. Необычную декоративность этому парку придавали разнообразные формы построек, отделанных майоликой, криволинейные лестницы с неожиданными видовыми точками.

Парк дворца Гуэль — явление уникальное. А если опираться на специальную литературу, то это — единственное произведение модерна в садово-парковом искусстве. Обычно все сады этого времени, за редким исключением [17], относят к эклектике. Но модерн был всеохватывающим стилем и не мог не проявиться со всей своей самобытностью в садово-парковом искусстве. Достаточно вспомнить его «природные корни», культ стихийного роста, обновления жизни, «программное» отношение к усадебному дому, жаркую колористику живописи... и вот уже замечательный архитектор по имени «искусствоведение» протягивает из своей огромной и тяжелой связки необходимый нам ключик от садов модерна.

Усадебные сады модерна вполне отражают все основные идеи этого большого стиля. В них своеобразно интерпретируются и ин-



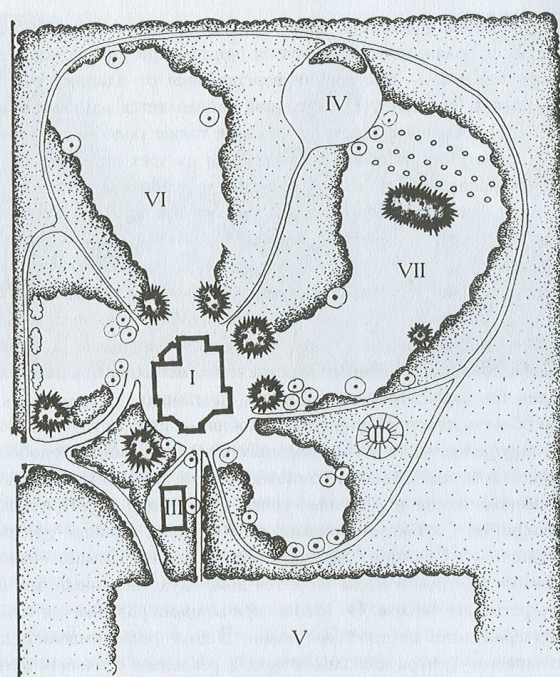
Фрагменты собора Саграда Фамилия. Архит. А. Гауди



Галерея в парке Гуэль. Архит. А. Гауди

дивидуализм, и космизм, и стихия постоянного обновления жизни, присутствуют новые материалы — и экзотические деревья, и оригинальные композиционные приемы, и характерная колористика.

Согласно идеологии модерна сады проектировались в едином стилевом ансамбле с усадебным домом. В них создавалась среда, наиболее благоприятная для человека — эстетически выразительная, логически обусловленная и ясная, психологически дающая необходимое человеку ощущение слитности с миром и природой. Эта слитность выражалась через связь усадебного дома с окружающим его парком. В эпоху модерна был чрезвычайно популярен тезис: «Мой дом — моя крепость», и поэтому и дом, и сад, как продолжение владений, были рассчитаны на вкусы и нужды хозяина и изолировались от внешнего окружения. Кроме традиционных планировочных и визуальных связей с парком дом имел также связи внутренние: в интерьерах усадебных домов растительный орнамент был использован в лепных украшениях потолков, плафонах, декоре мебели и каминов. Существовали еще более действенные и ощутимые связи: парк отражался в зеркалах, проникал в дом запахом омытой дождем сирени, терпкостью клейкой молодой листвы, дыханием ветра, наполняя-



План парка в Редю-Маре:

I — здание усадьбы; II — холм с водораспределителем; III — жилое здание; IV — розарий; V — хоздвор; VI — «утренняя поляна»; VII — «весенняя поляна»

ющим комнаты шорохом и ароматом трав и цветов, «мурашками» вечерней прохлады. Сад вокруг дома обеспечивал постоянное «биологическое» ощущение стихии жизни.

В качестве яркого примера модерна можно рассмотреть парк в с. Редю-Маре (1912—1914 г., Молдавия), созданный известным садоводом И.В. Владиславским-Падалко, автором нескольких замечательных парков на Украине и в Молдавии. В основу его планировки

положен принцип подобия: от здания усадьбы развиваются пространства четырех полей, которые строятся при помощи одного композиционного приема — построения перспективы от здания усадьбы вглубь поляны к фокусу. Перспектива направляется рамками и кулисами. Организация фокусов на полянах также подобна — фокусы трех полей представляют собой группы из трех деревьев, но их различное расположение в пространстве и декоративные качества определили разную последовательность восприятия и силу эмоционального воздействия. Принцип подобия характерен для модерна, как облюбовывание в композиции одного мотива. Уже упоминалось, что модерн также был увлечен изучением закономерностей восприятия. И.В. Владиславский-Падалко в парке Редю-Маре, опираясь именно на психологию восприятия, создал четыре композиционно родственные, но различно заполненные пространства, используя выразительные средства растительности в разных сочетаниях.

Но область действия принципа подобия — шире и глубже. Возникает ощущение, что в парке создана микро модель мира, подобного в большом и малом. На всех композиционных уровнях прослеживаются символические и реальные связи с природой. Центричность композиции обуславливается аналогией с единым, главным центром мироздания — Солнцем, дающим тепло, жизнь. Символическим «тепловым» центром в парке является дом, одухотворенный человеком, согретый его теплом. От него в парк волнами разливается тепло, что подчеркивается построением полей. В доме роль символического «теплого» центра выполняет холл с реальным тепловым центром — камином. Холл — центр тяготения всей жизни дома, объединяющий в целое различные функциональные зоны. Важную роль в интерьере холла играет ряд маленьких окошек в основании шатра, перекрывающего его пространство. Это остекление — один из элементов, подчеркивающих связь дома с парком, природой. Через окошки в дом входят лучи солнца, и через них же можно полюбоваться ночными звездами. Вспоминается высказывание о том, что «парк — это маленькая часовня в огромном соборе Космоса, отдых на дороге жизни, лицом к лицу с бесконечностью неба и земли».

Модерн продолжал романтическую традицию зонирования парка в соответствии со временем суток, но с обостренной чувственностью. Так спальни дома в Редю-Маре ориентированы на «утренний

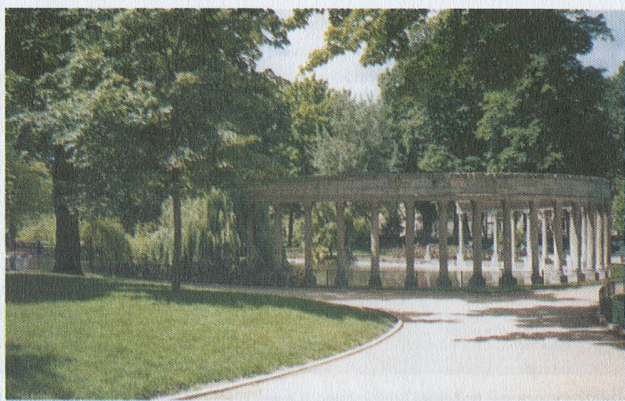


Виды «утренней поляны» и усадебного дома в Редю-Маре

парк», который собирает солнце в две большие «ладони» восточных полей. Первые нежные солнечные лучи просачиваются сквозь верхушки деревьев, едва касаясь земли, быстро пробегают по полянам, поживаясь от росистой утренней свежести, проныривают в теплые дремотные спальни и нежатся в комнатах озорными солнечными зайчиками. Солнце поднимается выше, и поляны вдруг захлебываются обрушивающимся на них ливнем света и тепла.

Весной «утренний парк» был особенно красив. Левая поляна, откликаясь на первые лучи утра, разворачивала жаркий ковер в «сто тысяч солнц» одуванчиков и своей «раскаленностью» предвещала скорый приход лета. В то же время правая поляна еще сохраняла память о прошедшей зиме. Ее кульминацию составляла хвойная группа, припорошенная, как снежными хлопьями, лепестками цветущих плодовых деревьев. Композиция этой поляны посвящена чудесной поре начала весны, даже только ее предчувствия. Это робкое дыхание зарождающейся жизни, веяние неуловимого особенно ценилось в модерне.

Модерн даже статичным элементам пытался сообщить динамику. Наверное, поэтому посадка дома в усадьбе Редю-Маре как будто «плавающая». Подъездная аллея, плавно изгибаясь, подходит к дому по касательной и скользит вдоль фасада в парк. Композиция



Виды парка Монсо

дома рассчитана на фрагментарное восприятие из сада. Масштабные архитектурные формы равноценно разработанных фасадов являются постоянным визуальным ориентиром. Изломанность очертаний плана и разновысотность помещений определяют динамику и пластику фасадов, создающих множество интересных ракурсов при обходе



Кольцевая парковая аллея

здания. Наиболее привлекательные моменты композиции фасадов заключены в рамки из темной и светлой зелени елей, плотно подступающих к зданию. У посетителя парка при восприятии дома с дорожек и полей возникает ощущение, что дом, как «избушка на курьих ножках» (тоже любимый мотив модерна), поворачивается к нему разными сторонами.

Ночи модерн уделял особое внимание. Это время чудесных превращений, одушевления природы:

«Как бронзовой золой жаровень,  
жуками сыплет сонный сад.  
Со мной, с моей свечой вровень  
Миры расцветшие висят.

И, как в неслыханную веру,  
Я в этот мир перехожу,  
Где тополь обветшал-серый  
Завесил лунную между».

Б. Пастернак

В парке Редю-Маре луна заливает поляны фосфоресцирующим светом. Ночь плещется в этих «лунных лагунах», отвечающих звездному небу огоньками светлячков и пением цикад. Лапы хвойных деревьев, голубых и сизых елей, завершают картину сказочности.

Итак, модерн в садово-парковом искусстве создавал пластические, асимметричные, динамически уравновешенные композиции, где применялись простые, остроумные и результативные приемы, благо-



Поляна парка Монсо

даря которым парки разбивались на ряд разносюжетных пространств. Дендрологический состав этих парков изобилует экзотами, в качестве композиционных центров использовалась растительность. Дендрологическая неоднородность создавала эффект колористической декоративности и экзотичности «жар-птиц».

Жар-птица — любимый символ модерна, птица с огненными перьями, говорящими о ее принадлежности к иному, нечеловеческому миру. Она прилетает из неведомого тридцатого царства, чтобы уронить свое фантастическое перо и смутить искателей счастья обещанием прекрасного чуда. Подобно удивительной символической птице, модерн недолго «собирал золотые яблоки в царском саду искусства», но с беспечной щедростью разбросал в нем множество своих манящих и волнующих, вспыхивающих огненными «глазками» перьев — замечательных произведений искусства.

Завоеванием XIX века было освобождение от жестких канонів одного стиля, раскрепощенность и свободное использование всех исторических стилей в качестве одновременной палитры. Остроумие и свежесть, традиции и новаторство парковых композиций постмодерна XX века, безусловно, продолжение смелых опытов модерна — свободного отношения к истории и решения новых проблем при помощи



Колористика модерна

возможностей, предоставленных веком синтетики и научно-технического прогресса.

Заканчивая рассказ о закономерностях исторического развития садово-паркового искусства и естественной взаимосвязи всех искусств, хочется привести строки, написанные выдающимся архит. модерна Ф. Шехтелем: «Едва ли есть сказка более волшебная, чем сказка о трех сестрах: Архитектуре, Живописи и Скульптуре. С тех пор как существует наш мир, мы не перестаем зачаровываться этой постоянной сказкой, в которой в неменьшей степени участвуют музыка, поэзия и остальные музы. К жизни нас приковывают лишь стимулы труда, любви и искусства (в них весь смысл жизни), без них мы бы не знали, зачем нас создал творец, и благодаря лишь им мы находим в себе силу переносить все горести и лишения нашего существования (в противном случае наша жизнь была бы бессмысленной)» [45].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Альберти Леон-Батиста. Десять книг о зодчестве. — М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1935. — Т.т. 1, 2.
2. Античная литература. Греция. Антология. — М., 1886. — Ч. 1.
3. Арган Дж. К. История итальянского искусства. — М., 1990. — Т.т. 1, 2.
4. Артамонов В.А., Вергунов А.П., Хромов Ю.Б. Эстетические закономерности формирования ансамбля // Архитектурная композиция садов и парков. — М., 1980.
5. Барсова И.В. Усадьбные парки Ленинградской области и принципы их использования: Автореф. дис. ... канд. архитектуры — Л., 1977.
6. Белкин А.Н. Городской ландшафт. — М.: Высшая школа, 1987.
7. Благово Д. Рассказы бабушки. — Л., 1989.
8. Боговая И.О., Фурсова Л.М. Ландшафтное искусство. — М., 1988.
9. Боров Ю. Эстетика. — М., 1988.
10. Брун В., Тильке М. История костюма. — М., 1999.
11. Бунин А.В. История градостроительного искусства. — М., 1953. — Т. 1.
12. Бунин А.В., Саваренская Т.Ф. История градостроительного искусства. — М., 1971. — Т. 2.
13. Бэкон Ф. Сочинения. — М., 1577.
14. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. — Ростов-на-Дону, 1998.
15. Васильевская Л.Ю., Зарецкая Д.М., Смирнова В.В. Мировая художественная культура. — М., 1997.
16. Вергунов А.П., Горохов В.А. Русские сады и парки. — М., 1988.
17. Вергунов А.П., Горохов В.А. Вертоград. — М., 1996.
18. Вилле ле Дюк. Беседы об архитектуре. — М., 1937. — Т.т. 1, 2.
19. Восстановление старинных ландшафтных парков: Методические рекомендации по проектированию. — Киев, 1977.
20. Всеобщая история архитектуры. — М., 1970—1977. — Т.т. 1—12.
21. Геродот. История. — С.-Пб., 1999.
22. Герцман Е. Музыкальная культура Древней Греции и Византии. — С.-Пб., 1994.
23. Гиро Поль. Быт и нравы древних римлян. — Смоленск, 2000.
24. Гоголицы Ю.М., Гоголицына Т.М. Памятники архитектуры Ленинградской области. — Л., 1987.
25. Горохов В.А., Луцк Л.Б. Парки мира. — М., 1985.
26. Дормидонтова В.В. Гармония искусства и природы. — Кишинев, 1992.
27. Дубяго Т.Б. Русские регулярные сады и парки. — Л., 1963.
28. Жестаз Б. Архитектура. Ренессанс. — М., 2001.
29. Жирнов А.Д. Искусство паркостроения. — Львов, 1977.
30. Залесская Л.С., Микулина Е.М. Ландшафтная архитектура. — М., 1979.
31. Золотницкий Я.Ф. Цветы в легендах и преданиях. — Киев, 1994.
32. Зювден Г. Все сады мира. — М., 2002.
33. Иванов К.А. Трубадуры, труверы и миннезингеры. — М., 1997.
34. Ильинская Н. Восстановление исторических объектов ландшафтной архитектуры. — Л., 1984.
35. История искусства зарубежных стран: Под редакцией М.В. Доброклонского. — М., 1981.
36. История средних веков. — М., 1986.
37. Келдыш Ю. История русской музыки. — М., 1954.
38. Кириченко Е.И. Архитектурные теории XIX века в России. — М., 1986.
39. Косарецкий И.А. Искусство паркового пейзажа. — М., 1977.

40. Косарецкий И.А. Государственный заповедник Софиевка. — Киев, 1951.
41. Кузьмин А.И. У истоков русского театра. — М., 1984.
42. Куманецкий К. История культуры Древней Греции и Рима. — М., 1990.
43. Курбатов В.Я. Сады и парки. — Пг., 1916.
44. Лихачев Д.С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. — Л., 1982.
45. Мастера советской архитектуры об архитектуре. — М., 1975. — Т. 1.
46. Маккан Ласло. Мир Ренессанса. — Будапешт, 1984.
47. Мерцалова М.Н. Костюм разных времен и народов. — М., 1990. — Т.т. 1, 2, 3, 4.
48. Найдън В.М. Философия мифологии. От античности до эпохи романтизма. — М., 2002.
49. Низовский А.Ю. Самые знаменитые усадьбы России. — М., 2001.
50. Николаев И.С. Профессия архитектора. — М., 1984.
51. Николаева Н.С. Япония — Европа. Диалог в искусстве. — М., 1996.
52. Ожегов С.С. История ландшафтной архитектуры. — М., 2003.
53. Овсянников М.Ф. История эстетической мысли. — М., 1978.
54. Палентреер С.Н. Садово-парковое искусство. — М., 1978.
55. Памятники мирового искусства: Под редакцией Ю.Д. Колпинского. — М., 1970.
56. Письма Плиния Младшего. — М., 1962.
57. Поэты Возрождения. — М., 1989.
58. Приходько П.И. Ландшафтная композиция малого сада. — Киев, 1976.
59. Рандхава М. Сады через века. — М., 1981.
60. Регель А.Э. Изящное садоводство и художественные сады. — СПб., 1896.
61. Редченко А.П. Уманское чудо. — Киев, 1984.
62. Родичкин И.Д. Проектирование современных загородных парков. — Киев, 1981.
63. Саймонде Дж. О. Ландшафт и архитектура. — М., 1965.
64. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. — М., 1989.
65. Стойчев Л.И. Парковое и ландшафтное искусство. — София, 1962.
66. Федорук А.Т. Садово-парковое искусство Белоруссии. — Минск, 1989.
67. Фурсова Л.М. Ландшафтное искусство: Учебное пособие. — М., 1986.
68. Хромов Ю.П. Планировка и оборудование садов и парков. — Л., 1974.
69. Чередищенко Т.В. Музыка в истории культуры. — Долгопрудный, 1994.
70. Яковлев Е.Г. Искусство и мировые религии. — М., 1970.
71. Acton Harold. The Villas of Tuscany. — London, 1984.
72. Bloomfield R. The Formal Garden in England. — London, 1936.
73. Cartwright J. Italian Gardens of the Renaissance and Other Studies. — London, 1914.
74. Chung W.N. The Art of Chinese Gardens. — Hong Kong, 1982.
75. Cook E.T. Gardens of England. — London, 1911.
76. Crowe S. Garten Design. — London, 1958.
77. Elgood G.S., Jekyll G. Some English Gardens. — London, 1920.
78. Erdberg E. Chinese Influence on European Structures. — London, 1936.
79. Famous Parks and Gardens of the World: Described and Illustrated. — London, 1980.
80. Jellicoe G. Italian Gardens of the Renaissance. — 1925.
81. Jourdain M. The Work of William Kent. Artist, Painter, Designer and Landscape Gardener. — London, New York, 1948.
82. Lawson W. A New Orchard and Garden. — London, 1618.
83. Markham G. The Country Farm. — London, 1615.
84. Mawson T. The Art and Craft of Garden Making. — London, 1926.
85. Roberts H. English Gardens. — London, 1947.
86. Thacker Christopher. The History of Gardens. — London, 1979.
87. Wengel T. The Art of Gardening Through the Ages. — Leipzig, 1987.
88. Wharton E. Italian Villas and Their Gardens. — 1904. Reprint. — New York: Da Capo, 1976.

*Учебное издание*

**Виктория Владиславовна Дормидонтова**

**ИСТОРИЯ  
САДОВО-ПАРКОВЫХ СТИЛЕЙ**

Редактор *И.В. Попова*

Внешнее оформление *М.Г. Севастьяновой*  
Компьютерная верстка *М.Г. Севастьяновой*  
Оператор *М.В. Максимова*

Подписано в печать 22.06.04. Формат 60×90/16  
Гарнитура «Таймс». Печать офсетная. Усл.-печ.л. 13,0  
Уч.-изд.л. 12,7. Изд № А-27. Заказ Я-767

Отпечатано в типографии ГУП ПИК «Идел-Пресс».  
420066, г. Казань, ул. Декабристов, 2.

ISBN 5-9647-0016-0



9 785964 700166

