



Вилла Александра Поупа в Твикенхэме. Художник Джозеф Уильям Тёрнер. Ок. 1808.

УДК 712



Швидковский Д.О.

Культура раннего английского пейзажного парка¹

Швидковский Дмитрий Олегович, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ, ректор Московского архитектурного института (Государственной Академии), вице-президент Российской академии художеств, действительный член Российской академии архитектуры и строительных наук, действительный член Академии реставрации, почетный член Лондонского общества древностей Английской исторической академии, кавалер ордена Французской Республики «За заслуги перед Францией».

Статья продолжает начатую в предыдущем номере журнала тему происхождения английских пейзажных парков и посвящена влиянию философии лорда Шефтсбери на культуру паркового строительства в Англии. В статье рассматриваются различные аспекты возникновения парка нового типа как результата восхищения природным ландшафтом.

Ключевые слова: английский пейзажный парк, культура классицизма, благоустройство усадеб, Александр Поуп, Джозеф Аддисон, Вильям Кент, Ланселот Браун, садовая архитектура.

«Да не отвергнем никогда... радости, идущей от природы...», – эта фраза лорда Шефтсбери, прозвучавшая в 1709 году в его диалоге «Моралисты»², может служить девизом создателей английского парка. Влияний, которые вызвали к жизни пейзажный сад, отмечалось множество: новое отношение к природе в естественных науках, в так называемой экспериментальной философии, в эстетических концепциях и в литературе, английской «местной поэзии» рубежа XVII–XVIII веков; особенности восприятия пейзажа во французской и итальянской живописи того времени, якобы повлиявшее на отношение к природе у англичан; впечатления от запущенных старинных парков окрестностей Рима и Неаполя, приобретённые британскими архитекторами во время пребывания в Италии; зарисовки императорских китайских парков, сделанные путешественниками, попытки

¹ Продолжение. Начало см.: Швидковский Д.О. История английского пейзажного парка // Пространство и Время. 2012. № 1(7). С. 141–153.

² Шефтсбери Э. Эстетические опыты. М., 1975. С. 209.

реконструкции древнеримских садов и т.д.¹.

При этом существенным было и изменение вкусов заказчиков, произошедшее после английской революции XVII в. Хозяева усадеб стали тогда проявлять значительно большее внимание к работам в своих поместьях, стремиться рационально использовать всё то, что уже существовало в ближайшем окружении дома, а также и расширить полезную территорию имения. В этот момент родилась новая английская агрономия и сделала существенные успехи ботаника. Содержание регулярных парков, тем более крупных, требовало значительных затрат. Несмотря на всю художественную новизну пейзажного типа сада, нельзя сбрасывать со счёта простые соображения «сельской экономии».

Появление нового типа сада отчасти было реакцией на жёсткость планировки и прямолинейную аллегоричность отдельных элементов регулярного парка. Вспомним насмешки английских писателей начала XVIII в. над «Адамами и Евами из тиса», причём Адам, которого они представляли, был «... немного повреждён от падения дерева познания в последнюю бурю; Ева и змей росли хорошо»; подобное же касалось и изображений «выдающихся поэтов из лавра, немного выцветших, которые продавались недорого...» или говорились о «... свинье из свежей зелени, но заросшей иглами, как дикобраз, так как была позабыта на прошлой неделе в дождливую погоду...»².

Английские поэты и философы, и среди них Александр Поуп, Джозеф Аддисон и другие, многократно выражали своё возмущение наиболее уязвимыми с точки зрения сторонников естественности атрибутами регулярного сада. Эти же мыслители в своих посланиях, диалогах и трактатах провозглашали необходимость подражать живым формам пейзажа. Они сами или их друзья создавали в своих поместьях первые пейзажные парки. Казалось бы, что архитектурный принцип регулярных композиций был побеждён, свобода и естественность утвердились безраздельно как самые общие основы искусства³.

К сожалению, вышеизложенная позиция не учитывает того существенного факта, что взгляды на архитектуру тех, кто считаются творцами нового подхода к ландшафту, оказываются противоположными требованиям, предъявляемым ими же к парку. «Какое здесь различие между гармонией и несогласием! Между мерным ходом и судорогой! ...Какое различие между правильным и единообразным сооружением благородного архитектора и грудой камней и песка!» – восклицал Э. Шефтсбери⁴. «Мы хорошо знаем, долговечные творения хороших художников должны создаваться более единообразным образом...», – пишет тот же мыслитель⁵. Это, как кажется, противоречит одному из основных принципов ландшафтного сада – требованию разнообразия. «...В каких бы вещах ни заключался порядок, в них есть единство творения, они вливаются в одно... Каждое правильное их [художников – Д.Ш.] создание подпадает под эти естественные правила пропорции и истины...», – вот мысли философа, которыми увлекались создатели пейзажных садов⁶. Он, несомненно, был сторонником «правильной и единообразной» архитектуры. Представляется очевидным существование взаимосвязанной системы требований, предъявляемых в начале XVIII столетия к зодчеству в саду: регламентированная классическая архитектура и нерегламентированный живописный парк.

Именно это сочетание создавало, по мнению Э. Шефтсбери и его единомышленников, «божественную гармонию», не нарушающую Высший Промысел разумного устройства природы и выражавшую особенности их взгляда на пейзаж и жизненное пространство человечества в целом.

Считается, что ландшафтный сад – это духовное движение, над его колыбелью стоят поэты, художники, философы и эстетика, разнообразные меценаты. Мы никак не считаем возможным это отрицать. Для нас существенно, что здесь духовные начала, созданные мастерами других искусств, непосредственно вторгались в архитектуру, в её объёмное построение и планировочные композиции. Кардинально изменилась содержательная сторона зодчества, в нём стала выражаться новая художественная модель мира, точнее, окружающей человека среды. Эволюция представлений о такой среде, осуществлённой в реальности, и есть история английского ландшафтного сада. И вряд ли возможно это понять, не рассматривая развитие теории пространства в естественных науках той эпохи.

Стилистические понятия в данном случае отступают на второй план перед более общими явлениями. Пусть один из самых влиятельных теоретиков ландшафтного парка, создатель знаменитой усадьбы и сада в Твикенхэме Александр Поуп был поэтом-классицистом, пусть философ и журналист Джозеф Аддисон был, напротив, поклонником проторомантизма с его склонностью к шотландской народной балладе и её «суровым утёсам, мшистым пещерам, естественным гротам». Лорд Берлингтон, владелец и создатель одного из первых пейзажных садов и палладианской усадьбы в Чизике под Лондоном, интересовался античными реконструкциями Андреа Палладио и старался украсить подражаниями его виллам, построенным под Виченцей, свои замки и усадьбы. Не в отдельных явлениях, но в их совокупности, возникшей при рождении принципа подражания естественной природе, мы встречаемся с ярко выраженными представлениями о пейзаже и архитектуре, характерными для английского Просвещения.

Для этой эпохи было отчетливым желанием создать идеальный образ благоустроенного мира. Э. Шефтсбери писал: «Я замечаю... что, по вашему мнению, красота и благо – это одно и то же. Одно и то же – сказал он...»⁷. Следовательно, надо было создать красоту, чтобы достичь блага. Но гармония «таинственна», по выражению лорда Шефтсбери, и, чтобы её постигнуть и ввести в окружающую жизнь, надо обязательно проникнуться энтузиазмом.

¹ Hussey C. English Gardens and Landscapes. 1700–1750. London, 1967; Willis P. Charles Bridgeman and the English Landscape Garden. London, 1974; Hunt J., The Figure in the Landscape, Poetry, Painting and Gardening through the XVIII Century. London, 1976; Hunt J., Willis P. The Genius of the Place. The English Landscape Garden. London, 1980; Symes M. The English Rococo Garden. Haverford, 1991; Jaques D. Georgian Gardens. Rein of Nature. London, 1983; Готхайн М. Происхождение ландшафтного сада // История архитектуры в избранных отрывках. М., 1939.

² The Guardian. 1713, September. N. 173. P. 4.

³ Brownell M. Alexander Pope and the Arts of Georgian England. London, 1978.

⁴ Шефтсбери Э. Указ. соч. С. 141.

⁵ Там же. С. 327.

⁶ Там же.

⁷ Там же. С. 213.

«А я рад.. что вы называете эту вашу любовь [к природе – Д.Ш.] энтузиазмом... Ибо если есть настоящий и правдоподобный энтузиазм, мыслимый экстаз и восторг, допускаемые в таких областях, как архитектура, живопись, музыка, так нужно ли, чтобы он кончался здесь?»¹. Мысль развивалась далее: «Я более не буду противиться страсти, которая растёт во мне, страсти к тому, что естественно...», – писал Э. Шефтсбери².

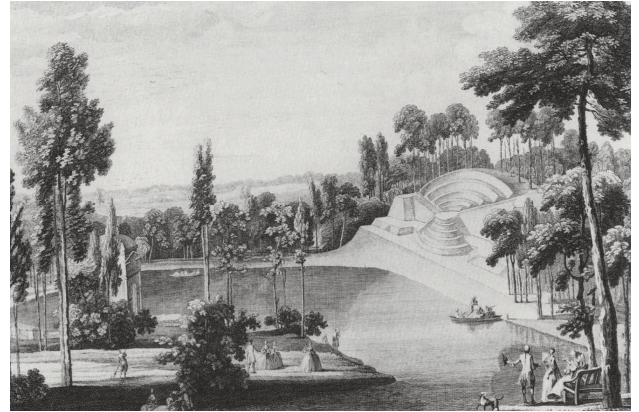
Но не только красота природы переносилась на произведения искусства, отношение к искусству превратилось во взгляд на природу. Это подтверждало высказывание Д. Аддисона: «произведения природы тем приятнее, чем более они похожи на произведения искусства; произведения искусства достигают наибольшего преимущества благодаря своему сходству с природой...»³. Отметим, что здесь вновь проявились элементы двух концепций: рукотворного окружения – наследия отвергнутого регулярного сада – и «нерукотворного» пейзажного парка.

Подражание формам естественного пейзажа выражало представление о целостности природы и стремления не нарушать, но поддерживать её единство. Это была оптимистическая концепция – взгляд на природу, которая самодостаточна, хороша сама по себе и, если человек не повредит её «гениальный порядок – гений места», то она таковой и останется. Однако если по отношению к природе был проявлен оптимизм, то человек оказывался в значительно менее выгодном положении. Его собственная деятельность, коль скоро она не основывалась на естественных законах красоты и истины, уничтожала «гений места».

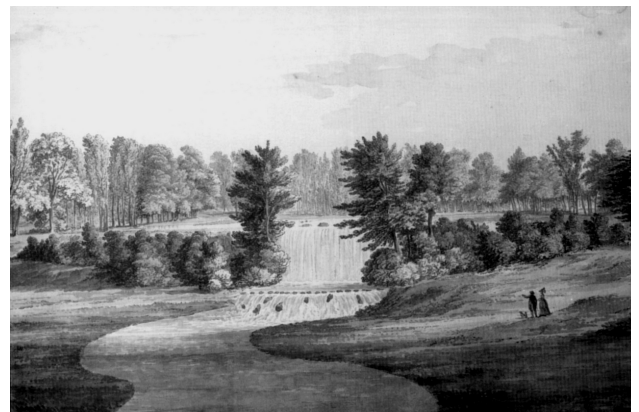
Поэтому, создавая окружение своего жилища, нужно приспособляться к тому, что вокруг, считали создатели теории ландшафтного сада. Тогда можно постигнуть божественную прелесть и бесконечность природы. Дом, регулярный и рукотворный, выступал при этом как средоточие человеческой деятельности. Он как бы отождествлялся с идеальным героем, обитающим среди идеального в своей естественности пейзажа, границы которого стирались. Мир, в котором живёт герой эстетики английского Просвещения, становился бесконечным.

В регулярном парке архитектура и сад были едины, композиция геометризирована. Мир, построенный по законам искусства, был заключён в тектонические одежды, где действовали принципы регулярной гармонии, подчиняющие себе и целое, и его части. Для мастеров пейзажного парка границы художественного бесконечно раздвигались. Это оказывало влияние на всё жизненное пространство человека, в том числе необыкновенно сильное – на архитектуру. Если близлежащая ферма или старая сельская церковь при взгляде из парка казались прекрасны, то возникал вопрос, почему же не сделать их таковыми вблизи, не включить их в границы художественно осмысленного пейзажа.

Если признавалось совершенство целого – живой природы и всего, сотворённого человеком, то изменялось и отношение к отдельным частям этого единства. Разнообразие, неизбежное в реальном пейзаже, становилось необходимым и для рукотворной среды, созданной по законам естественности и говорящей о чувствах, которые рождала природа в целом, во всех её многочисленных элементах. Жилой дом, ставший точкой отсчёта в общей системе таких размышлений и эмоций, вступал во взаимодействие с другими архитектурными элементами пейзажа. Их становилось со временем всё больше. Новые и новые явления и мысли обозначались теми или иными сооружениями. Неизбежно происходила концентрация впечатлений вблизи архитектурных доминант. Павильоны – знаки, осмысленные в контексте общего сюжета и ландшафта; как и аллегорические панорамы, открывавшиеся с определённых точек, выражали общую систему представлений, смысл композиции сада, поместья, окружающих территорий. Причём последние оказывались различными в зависимости от направления, которое принимало совместное творчество архитектора, садовника и хозяина усадьбы.



Вид озера и амфитеатра в усадьбе Клермонт. 1754 г.



Каскад в усадьбе Рокстон. Рисунок XVIII в.



«Башня ветров» в усадьбе Шагборо. 1765 г.

¹ Там же. С. 210.

² Там же; Thaker C. The History of Gardens. London, 1979. P. 181.

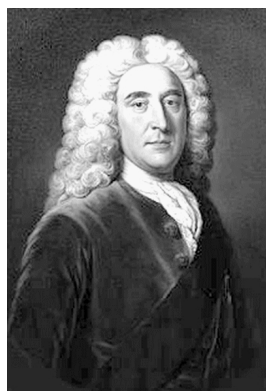
³ Spectator. 1715. N. 41. P. 21.



Ричард Темпл, 1-й виконт Кобхэм (Richard Temple, 1st Viscount Cobham, 1675–1749), военачальник и политик



Чарльз Фицрой, 2-й герцог Графтон (Charles Fitzroy, 2nd Duke of Grafton, 1683–1757), ирландский и английский политический деятель

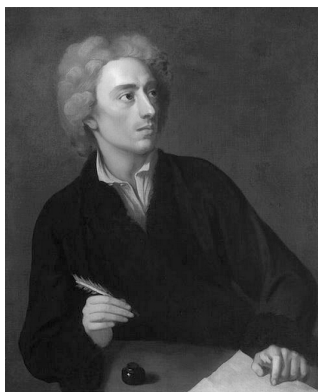


Томас Пелэм-Холлс, 1-й герцог Ньюкасл (Thomas Pelham-Holles, 1st Duke of Newcastle, 1693–1768), 4-й и 6-й премьер-министр Великобритании



Джозеф Аддисон (Joseph Addison, 1672–1719), публицист, драматург, философ, политик и поэт, стоявший у истоков английского Просвещения

В течение второго десятилетия XVIII века в Лондоне сформировался круг людей, среди которых складывались новые представления о природе и связи с иным, чем прежде, «просвещённым» образом жизни в усадьбе. Многие из них входили в знаменитый Кит-Кэт клуб¹, где собирались выдающиеся деятели партии вигов: герцоги Графтон и Ньюкасл; графы Карлайл и Линкольн, виконт Кобхэм (владелец знаменитого поместья Стоу в Букингемшире); сэр Роберт Уолпол (отец Горацио Уолпола, построившего прославленную усадьбу Строберри Хилл в Твикенхэме); генерал Джон Дормер (для которого В. Кент разбил парк Раушем под Оксфордом); сэр Джон Ванбру (создатель дворца Джона Черчилля, герцога Мальборо в Блэнэме), знаменитый архитектор; философ Джозеф Аддисон. В поместьях многих из них были созданы выдающиеся пейзажные парки. Другой круг любителей благоустройства усадеб был связан с партией тори и возглавлялся Александром Поупом. В него входили граф Басарт, граф Оксфорд, поэт Мэтью Прайор и другие.



Александр Поуп (Alexander Pope; 1688–1744), английский поэт, один из крупнейших представителей британского классицизма, автор крылатого выражения «Пусть Гений места даст тебе совет» (“Consult the Genius of the Place in all”)



Эдвард Харли, 2-й граф Оксфорд и граф Мортимер (Edward Harley, 2nd Earl of Oxford and Earl Mortimer, 1689–1741), английский политик, библиофил, коллекционер и меценат



Мэтью Прайор (Matthew Prior, 1664–1721), английский поэт и дипломат

Едва ли бы новый садовый стиль возник бы без содействия всех этих просвещённых джентльменов. Именно они создали первоначальный круг заказчиков, поощрявших нововведения и стремившихся к ним. Их позиция отразилась в изменении садового стиля Д. Ванбру, использовавшего в ансамбле дворца Джона Черчилля, первого герцога Мальборо, в Блэнэме элементы живого пейзажа, как доминанты своей всё ещё регулярной по-театральному пышной и триумфально-драматической композиции. Далее его пошёл садовник Чарлз Бриджман², создавший переходный тип сада, где соединялись регулярные и живописные черты, и которому стали подражать во всей Европе, особенно в Германии и России. Тем более что во втором десятилетии XVIII века появилось множество практических садовых руководств, которые рекомендовали, чтобы «вся прилегающая местность делалась открытой взору... поскольку стены садов [возводившиеся в XVII в. – Д.Ш.] заставляют глаз чувствовать себя заключённым в тюрьму...»³.

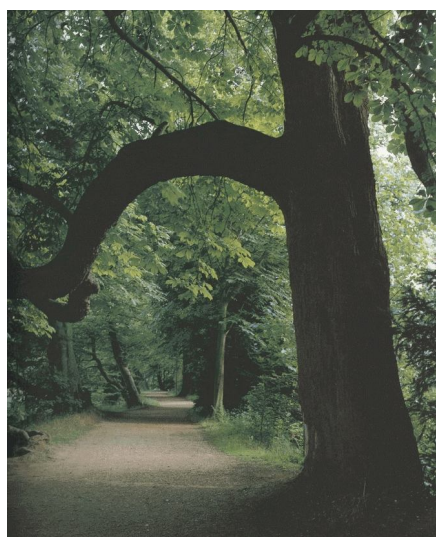
¹ Клуб вигов в Лондоне, особенно популярный между 1703 и 1720 гг. Его посещали светские остроловы, живописцы, политики и литераторы. Название происходит от имени и фамилии содержателя пирожковой Кристофера (Кита) Катлинга, на базе которой клуб возник. – *Прим. ред.*

² The XVIII Century. Development of the English Style // Oxford Companion to Gardens. Oxford. 1986. P. 167.

³ Ibid.



Вид долины в саду колледжа Св. Магдалины в Оксфорде, где любил бывать Д. Аддисон



Вид аллеи в саду колледжа Св. Магдалины в Оксфорде



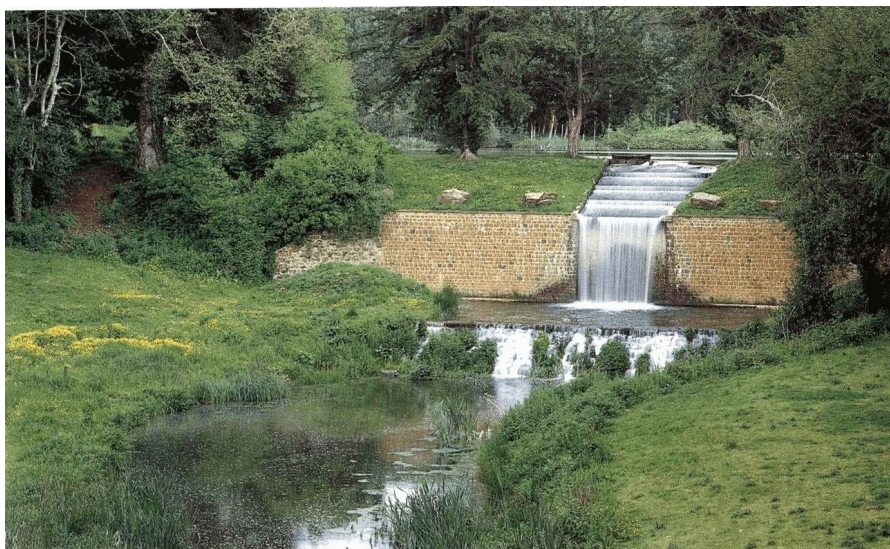
Вид усадьбы Г. Холланд на Темзе



Пруд Луны в усадьбе Стадли Ройал



Вид руин в усадьбе Пейнсхилл. 1770 г.



Каскад в усадьбе Рокстон. Современный вид



Усадьба Стоу. Ротонда



Усадьба Бленэм. Часть парка, созданная Л. Брауном



Усадьба Рауиш. Фото с сайта <http://gardenhistory.ru>



Сад в усадьбе Ньюнем



Ивы в парке усадьбы А.Поупа в Твикенхэме с посетителями. Акватинта. Художник Луи Франсуа. Около 1813 г.

Александр Поуп и его сад

Усадьба в Твикенхэме, созданная великим английским поэтом XVIII столетия Александром Поупом в 1720-х годах, принадлежит к числу первых экспериментов в области пейзажного сада. Участок, принадлежавший поэту, был невелик, но и эта особенность придавала начинаниям хозяина своеобразные и важные для нас черты¹. Камерность всего ансамбля, умение владельца увидеть и развить индивидуальный характер даже самых незначительных элементов пейзажа, позволили придать каждому из них какой-либо оттенок собственных чувств хозяина, наполнить сад своим личным переживанием прекрасной природы. А. Поуп постоянно подчёркивал, что его две плакучие ивы на лужайке, спускавшейся к реке – красивейшие в королевстве². В то же время Д. Аддисон обращал внимание читателей журнала «Спектейтор» на то, что следует смотреть на каждое дерево во «всей его полноте сучков и веток, отмечать в нём каждую мелочь, придающую красоту...»³.

В Твикенхэме были выработаны основные принципы нового сада: обязательная асимметрия всех частей и естественность форм каждого растения, отказ от сложным образом подстриженных боскетов. Однако архитектура играла большую роль в усадьбе Поупа, вероятно, вследствие её скромных размеров. Весь крошечный ансамбль был насыщен, даже перегружен зданиями. Классическая вилла поэта соседствовала с близлежащими деревенскими коттеджами. На берегу Темзы была построена пристань. Из грота по туннелю попадали в дальнюю часть сада, где стояли беседки. А. Поуп с одинаковой любовью в летние месяцы подстригал вместе с садовником газон и размышлял, какой ещё камень вдевать в стену строящихся павильонов. Каждая деталь была осмыслена и взлелеяна под бдительным оком просвещённого хозяина.

Перед нами предстаёт здесь образ жизни, связанный с новыми веяниями, не в меньшей степени, чем новая планировка парка. Сюжет времяпровождения в усадьбе с регулярным парком был сравнительно ограничен, также как строго очерчены были формы боскетов и жёстко ориентированные аллеи. Охота в ограждённом «зверинце», чинные прогулки вдоль подстриженных рядов деревьев, игры в специально приспособленных для этого павильонах, забота о том, чтобы все кусты были аккуратно отформованы. Эмоции и размышления, коль скоро они возникали, оказывались замкнутыми в этом рукотворном мире регулярного ансамбля и не связаны с естественным окружением. Уже первые примеры пейзажных парков показывали, что люди, жившие в Англии XVIII века, стали соединять свой внутренний мир с тем миром, что создал для них «гений места».

Чарльз Бриджман: на грани регулярности и живописности

Одной из значительных фигур начала XVIII столетия, но остающихся до сих пор «в тени» истории английского сада был Чарльз Бриджман, что связано с переходным характером его стиля, в котором все еще преобладали черты регулярности, и хотя он участвовал в создании едва ли не всех знаменитых парков той эпохи, произведения его практически все были изменены в ходе «ландшафтной революции», теоретических трудов его также не дошло до нас. Тем не менее, необходимо определить его место в развитии британского садового искусства, поскольку на созданной им основе большинство прославленных мастеров пейзажного стиля создавали свои произведения.

Пространство знаменитого парка виконта Кобхэма Стоу, каким он был в 1720-х–1740-х гг., рассекалось в нескольких направлениях прямыми перспективами длинных аллей⁴. Только один из этих «проспектов» был направлен к главному дому. Все остальные части парка оказывались независимы от этой оси, что возникала отчетливая полицентричность композиции. Пространственное построение подразумевало восприятие парка в сложном движении между по-разному осмысленными его частями. Были созданы многочисленные пересечения аллей, специально выделенные видовые точки, крупные элементы – бассейны, озёра или поля, которые господствовали в той или иной части сада. В целом возникла структура, лишённая вынужденных геометрически точных движений, как в регулярном саду. Зрителю был предоставлен выбор маршрута, но каким бы путём он ни следовал, ему были обеспечены многообразие впечатлений, смена широких открытых панорам, видов, устремлённых к какому-нибудь павильону, а если бы он отошёл в сторону от этих крупных проспектов, то оказался бы либо где-то в поле, открытом далёкому пейзажу, либо в запутанном лабиринте узких дорожек⁵.



Усадьба А. Поупа в окружении вековых ивовых деревьев. Рисунок 1782 г.



Усадьба А. Поупа. Вход в грот. Рисунок 1845 г. С сайта <http://www.twickenham-museum.org.uk/detail.asp?ContentID=401>



Чарльз Бриджман (Charles Bridgeman, 1690–1738), парковый дизайнер

¹ Brownell M. Op. cit. P. 14; Batey M. The English garden Tour. London. 1992. P. 148.

² Готхайн М. Указ. соч. С. 239.

³ Spectator. 1715. N. 41. P. 23.

⁴ Defoe D. A Tour through the Whole Island of Great Britain... London, 1772. P. 47.

⁵ Clarke J. (ed.) Descriptions of Lord Cobham's Gardens at Stow... 1700–1750. Porchester, 1990.



Стоу. Ров «Ха-Ха»



Стоу. Готический мост

вестником пейзажного парка», непосредственно встретился с мастером, создавшем наиболее развитую форму этого типа сада. При резком различии характеров этих двух выдающихся людей их встреча связала начальный этап и расцвет английского пейзажного сада не только историческими, но и личными, человеческими связями.

Мы будем вынуждены вернуться позже, чтобы не нарушать хронологический ход изложения, снова к Стоу, чтобы рассмотреть дальнейшее развитие этого сада в 1740-х–1750-х годах.

Вильям Кент и ранний пейзажный парк в Англии



Вильям Кент (William Kent; 1684–1748), архитектор и паркостроитель, стоявший у истоков британского классицизма и системы английского сада.

Рождение английского пейзажного парка было связано во многом с деятельностью художника и архитектора Вильяма Кента⁴. Происходя из небогатой семьи, он достиг выдающегося положения благодаря своим разнообразным дарованиям, а также, в немалой степени в результате покровительства одного из великих английских меценатов лорда Берлингтона. В. Кент обладал счастливым характером, привлекавшим к себе сердца людей, увлеченных искусством. Неизвестный благотворитель, пораженный его дарованием рисовальщика, отправил его в Италию, где он вскоре приобрел поддержку и дружбу целого ряда знатных англичан, живших в Риме, которые, в свою очередь, познакомили художника с молодым лордом Берлингтоном.

Созданный последним дружеский круг аристократов и деятелей искусств – живописи, архитектуры, музыки и музыкального театра, сыграл ведущую роль в становлении британского классицизма, особенно изучении наследия Андреа Палладио, а также в создании первых пейзажных парков. Современники увлекались в наибольшей степени его живописью, называя даже «английским Рафаэлем», но в истории он остался прежде всего как архитектор и паркостроитель.

Вероятно, лорд Берлингтон познакомил его с представлениями о природе Э. Шефтсбери, а также поэтическим творчеством и идеями жизни на лоне естественной природы А. Поупа. В. Кент применил его к ландшафтам значительно большего масштаба, чем небольшая собственная усадьба поэта в Твикенхэме. Кроме того, В. Кент сохранил стремление к созданию эффектных перспектив, видовых точек, менявших свой характер крупных элементов сада, но отказывался от каких-либо черт регулярности. Сады В. Кента – первые законченные как в своей композиции, так и в идеологии пейзажные парки Англии. Этот тип можно назвать «ранним пейзажным парком». Он отличается от позднейших парковых ансамблей большей камерностью, отсутствием стремления к «монументализации» пейзажа, присущей крупным работам

¹ Wallpoll H. Essay on Modern Gardening. London, 1787. P. 19.

² Hussey C. Op. cit. P. 147.

³ Стивен Свитцер (1682–1745) – садовый мастер, автор сочинений по проблемам паркового дизайна. (Прим. ред.).

⁴ Summerson J. Architecture in Britain. 1530–1830. London, 1976. P. 236–241.

Ланселота Брауна, в которых естественный сад достиг апогея своего развития. В. Кент в качестве паркостроителя работал в Чизике, вилле лорда Берлингтона, Стоу, о котором мы говорили, парке усадьбы Карлтон Хаус, принесшем ему особую славу, поскольку это была резиденция Фредерика, Принца Уэльского, восторженно воспринятая английским двором, но, увы, не дошедшая даже в малой степени до наших дней.

«Классический» пример произведений В. Кента – сохранившийся до наших дней сад усадьбы Раушем в Оксфордшире, созданный им для генерала Джеймса Дормера, друга уже упоминавшегося «садового писателя» Джозефа Аддисона, то есть человека, которому были хорошо известны новые идеи осмысления пейзажа¹. Замок Раушем, построенный в XVI веке, стоит на плоской вершине возвышенности, которая обрывается откосом к небольшой извилистой речке. Прямо перед домом склон крутой, если же пройти влево, то он превращается в пологий, переходящий в долину, вытянувшуюся у кромки воды.

В. Кент создал великолепные видовые точки в этом саду. Ограниченный деревьями парка луг перед домом завершается широкой прогалиной, за которой открывается панорама другого берега извилистой реки, живописные группы деревьев у воды, поля и перелески вдаль. Художник включил вид этой местности, уходящей далеко за границы поместья Дормеров, в созданный им ансамбль. Генерал Дормер считал новый сад идеальным местом для размещения античных статуй и классицистических павильонов. Весь Раушем был насыщен ими. Он предстаёт перед посетителем как будто ожившая и ставшая объёмной античная мозаика. Именно здесь чувствуется исключительно остро особенность ранних пейзажных садов, состоящая в равновесии между образами естественной природы и классическими образами. Классическая гармония здесь насыщает идеализированный природный ландшафт. Близкие свойства мы видим в некоторых русских садах, прежде всего в Павловске. Здесь оживают древнеримские буколические мозаики, и становится понятным органическая связь пейзажного сада с культурой классицизма.

Усадьба Стоу и мифология пейзажного парка

Важно отметить существенную роль владельцев усадеб в создании идеологии пейзажного сада, в первую очередь насыщение его «говорящей архитектурой» – многочисленными павильонами, имевшими мифологический или аллегорический смысл, скульптура, посвященная историческим или мифологическим персонажам, мемориальные сооружения и монументальные композиции. Эпоха Просвещения, опираясь на символику садовых сооружений Ренессанса и барокко, существенно обогатила ее язык, насытила новыми элементами – национальными английскими, в основном «готическими», а также экзотикой, особенно восточной.

Наиболее ярко идеология парка такого типа была выражена в Стоу 1740-х–1750-х годов, что отмечалось современниками и в Англии, и во Франции, Германии, России. Екатерина II имела в своей личной библиотеке три издания путеводителя по Стоу. Исключительная популярность в течение всего XVIII века идей, рождённых в этой английской усадьбе, заставляет нас остановиться на них.

После того, как в 1720-е–1740-е гг. была создана планировка парка Стоу для виконта Кобхэма, хозяин усадьбы стал насыщать её символическими и аллегорическими сооружениями. И это занятие было, скорее всего, более для него существенным, чем придание большей естественности очертаниям прудов, аллей и лугов, о чем, впрочем, также не забывали, поскольку, как уже говорилось, в Стоу этого времени работали и Вильям Кент, и Ланселот Браун.

В этой усадьбе в Бэкингемшире сложилась целая система павильонов и памятников. Попытаемся рассмотреть её части в той последовательности, как она возникала перед посетителями Стоу, начиная со въезда в усадьбу. В этом мы будем основываться на описании Бентама Сили 1754 года, широко известное по всей Европе, в том числе и в России второй половины XVIII века и тщательно изучавшееся Екатериной II².

«У Южного Входа в Сады стоят два Павильона, поддерживаемые дорическими колоннами». Эти здания представляли собой воспроизведения небольших римских храмов. В одном из них стояла «римская статуя, другой не



Парк усадьбы Карлтон Хаус. Рисунок неизвестного художника



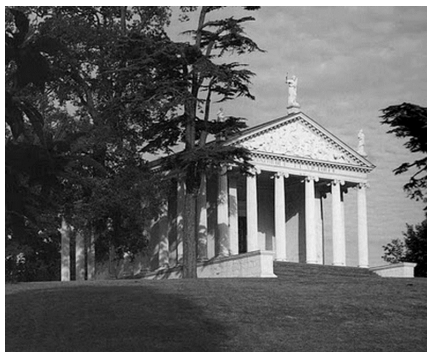
Парк усадьбы Раушем



Стоу. Ротонда.

¹ Batey M. The Way To See Rousham by Kent's Gardener // Garden History. V. IV. N. 2. P. 125–132.

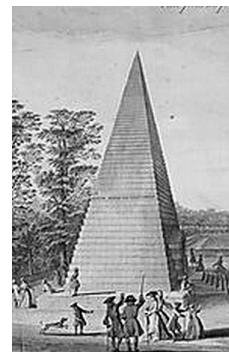
² Batey M. The English Garden Tour... P. 158–161; Seeley B.A. Description of the Gardens of Lord Viscount Cobham at Stow... Northampton, 1754.



Стоу. Храм Согласия и Победы.



Стоу. Храм Венеры.



Египетская пирамида

был населён»¹. В этой же части парка располагался состоявший из трёх павильонов, соединённых полукруглой аркадой Храм Венеры с надписью «Венере цветущей». Внутри были сделаны росписи по сказке «Добрая Королева», но, несмотря на тематический контраст, поставлены бюсты Нерона, Веспасиана, Клеопатры и Фаустины, а также сделана надпись: «Позволь тому любить, кто раньше не любил, позволь тому, кто любил всегда, любить сильнее»². У западного входа в парк стояла Египетская пирамида, посвящённая памяти друга хозяина сэра Джона Ванбру, с горестной эпитафией внутри и прославляющей его надписью снаружи. Этот монумент будут копировать по всей Европе, отождествляя его, правда, не только с египетскими прообразами, но и с римской пирамидой Цестия. Вспомним подражающую этому сооружению пирамиду в Царском Селе или многочисленные подобные сооружения Н.А. Львова в тверских усадьбах.

Вблизи пирамиды на открытом месте – статуи Геркулеса и Афины у стены, имитировавшей крепостную³. Если отсюда направиться к дому, то можно было увидеть Храм Вакха, кирпичный, без колонн, и Храм Саксов – открытый грот с алтарём в центре, вокруг которого были расставлены аллегорические статуи дней недели. Для современников этот павильон был связан с темой английских национальных древностей⁴. На северо-восток от дворца располагались чрезвычайно любопытные сооружения: храм Современных добродетелей и храм Древних добродетелей. Первый представлял собой руину, что имело отношение к печальной оценке современных английских нравов, зато древние доблести представляли перед зрителем в виде ротонды, абсолютно не повреждённой временем. В последней в нишах стояли статуи Эпамидона, Ликурга, Сократа и Гомера с надписями, говорившими о великих добродетелях этих мужей, а над входами в храм были помещены моралистические надписи. Недалеко от храмов Добродетелей находился храм Достоинств, в плане представлявший полумесяц, изрезанный по внутренней стороне одинаковыми нишами, а в них были размещены бюсты упоминавшегося поэта Поупа, Иниго Джонса, Шекспира, Мильтона, Локка, Ньютона, легендарного саксонского короля Альфреда, Эдуарда, принца Уэльского, прославленного своими рыцарскими подвигами, королевы Елизаветы, сэра Уолтера Рейли, сэра Френсиса Дрейка, прославившихся в войне с испанцами, и ряд других лиц. А позади этого здания стоял памятник сеньору Фидо (верному) – покойной левретке лорда Кобхэма. Нужно отметить также ростральную колонну, возведённую в честь морских побед капитана Гренвилля, вроде той, что мы видим в Царском Селе. Всего в Стоу 1750-х годов можно было насчитать более пятидесяти павильонов и памятников.



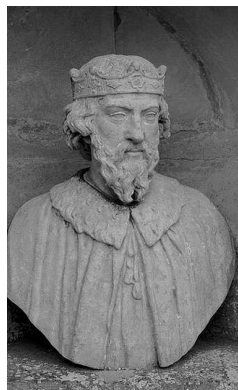
Стоу. Готический храм.



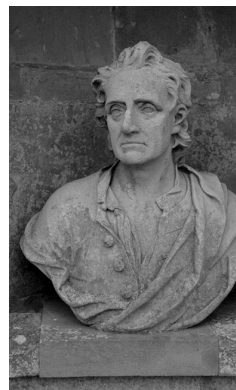
Стоу. Ростральная колонна.



Стоу. Статуя саксонской богини Фригг.



Стоу. Бюст короля Альфреда



Стоу. Бюст Джона Локка

В результате этого возникла насыщенная целым комплексом содержательных тем среда пейзажного парка.

Здесь предстаёт «модель мира» духовных склонностей и предпочтений человека эпохи Просвещения. В идеологии Стоу пересекаются современные его создателям политические интересы, воспоминания о недавней истории, прославление национального прошлого, обращение к античности. Состав имён тех личностей, в честь

¹ Hayden P. Russian Stow // Garden History. V. XIX. N. 2.

² Seeley B. Op. cit. P. 2.

³ Ibid. P. 3; Clarke J. (ed.) Op. cit.

⁴ Ibid.

которых в парке были возведены статуи и бюсты, сам по себе показателен. В целом мир Стоу охватывает все эпохи от Гомера до царствовавшего в то время английского короля Георга III. Однако постоянно идёт сопоставление Рима и Греции с Англией той поры. История и идеология этого парка разделяется на античную, национальную (от легендарного короля Альфреда до королевы Елизаветы I) и современную. Географические предпочтения здесь не так важны. В Стоу представлен скорее мир души, чем мир земной. И хотя здесь всё было строго конкретным, связанным с жизнью или взглядами хозяина усадьбы – лорда Кобхэма, аллегорический сад английского Просвещения, возникший здесь, вскоре стал понятен и близок «просвещённым» людям всей Европы и Америки: от Екатерины Великой до Томаса Джефферсона.

Вильям Шенстон и расцвет естественного сада

Однако развитие аллегорических систем в британских садах не помешало дальнейшей эволюции подражания формам живой природы в создании парковых композиций. Использование скрытой изгороди «ха-ха» в пейзажных парках, несмотря на то, что название ее кажется легкомысленным, являло собой ещё один, и решительный, шаг к слиянию сада и окружающего пейзажа. Отныне зрительно границы парка уничтожались.

Следующим новшеством было представление о поместье, со всеми его хозяйственными угодьями, поселениями крестьян, лесами, дорогами, реками и прудами, полями как об одном целом, о едином жилище, которое может стать художественным во всех своих чертах. Замечательный поэт и талантливый создатель садов Вильям Шенстон пошёл дальше начинаний Чарлза Бриджмана: «...Сад не ограничен тем местом, от которого он получил название, но подчиняет себе сооружение и украшение парка, ферм и проезжей дороги...»¹. Такое сближение вызвало усиление «сельских» мотивов в поэтике парковых сцен и сооружений.

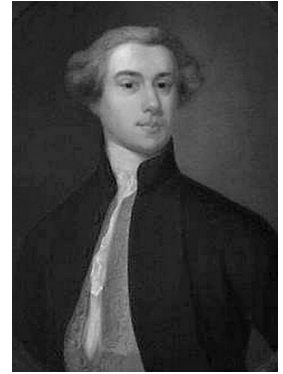
Вильям Шенстон был известным в своё время поэтом, хотя он и не участвовал активно в литературной жизни Англии. Он много лет провёл уединённо в своём имении Лизоу, за исключением нескольких лет в Оксфорде, где учился в молодости. Он никогда не покидал Англии и, как считают биографы, редко бывал в Лондоне, посещал лишь соседние усадьбы в радиусе тридцати миль, где по его советам переделывались сады. Он практически полностью посвятил себя созданию парка Лизоу, ставшего выдающимся пейзажным ансамблем, одним из самых популярных в Европе середины XVIII столетия.

Под влиянием Лизоу во Франции была создана знаменитая ферма королевы Марии-Антуанетты в Версале. Владелец поместья Эрменонвиль Луи де Жирарден посещал сады Вильяма Шенстона и вероятно, если судить по планировке и проработке отдельных элементов сада, этот пример оказал на знаменитый французский парк в Эрменонвиле, по крайней мере, не меньшее влияние, чем пейзажи, созданные воображением Ж.-Ж.Руссо². Весьма существенным было его воздействие и на поэтику русских садов, и на развитие ландшафтной архитектуры американских плантаций, особенно после посещения Лизоу Томасом Джефферсоном и Бенджамином Франклином.

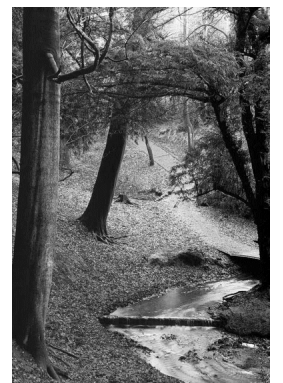
Парк Лизоу был полностью лишён регулярности. Его изображение воспринимается как географическая карта крупного масштаба, более всего он напоминает межевые планы XVIII столетия, которые скрупулёзно фиксировали сложившиеся в результате бесчисленных случайностей деления территории. И, тем не менее, он был создан одним мастером. Здесь открывался период безраздельного господства идей подражания естественному пейзажу. В планировке отсутствовал какой-либо ведущий элемент. Все части парка были равномерно покрыты непритязательной сетью аллей и дорожек.

В пейзажном парке рельеф и другие присущие местности особенности имели перво-степенное значение. В Лизоу природа не предоставляла садовому мастеру достаточного разнообразия. Поэтому В. Шенстон чутко улавливал все малейшие выразительные возможности пейзажа и развивал их. В его создании возникали тёмные, лесистые долины, сменявшиеся пастбищами и полями, холмы, превращённые в обзорные точки, откуда открывались панорамы сквозь специально прорезанные в лесном массиве «окна»³.

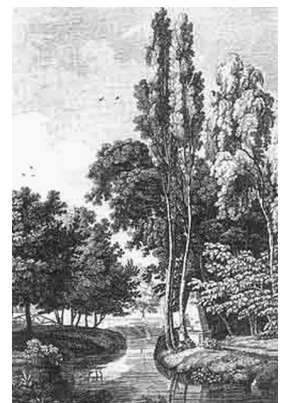
Существенно, что сами по себе виды, открывавшиеся из жилища В. Шенстона, не представляли особого интереса. Природа в движении – главная мысль ансамбля. Точнее: меняющаяся природа, ощущаемая в движении чувств. По свидетельству современников, наслаждаться пейзажами Лизоу следовало в сорок этапов⁴. При этом каждое возникавшее чувство было подсказано зрителю. В. Шенстон выражал в каждой части парка «гений места» с помощью надписей: трогательных посвящений друзьям, почтительных посланий знаменитым посетителям, эпитафий или строк латинского (часто из «Буколики» Виргиния) или английского стиха (собственного сочинения)⁵. Просветительно-назидательный настрой с этого времени всё больше пронизывал живописный парк. Пейзаж перерабатывался в соответствии с изначальным литературным замыслом,



Вильям Шенстон (William Shenstone, 1714–1763), поэт, один из первых практиков садово-паркового искусства.



Лизоу. Фото с сайта <http://goldenagegardens.blogspot.com/2011/03/leasowes.html>



Эрменонвиль в XVII в.

¹ Shenstone W. Unconnected Thoughts on Gardening. Works in verse and prose. V. II. London, 1764. P. 126.

² Wiebenson D. The Picturesque Garden in France. Cambridge (Mass.), 1982; Batey M. The English Garden Tour... P. 181.

³ Batey M. Op. cit. P. 184–186.

⁴ Shenstone W. Op. cit. P. 125.

⁵ Ibid.



Лито. Гравюра из работы В. Шенстона (*The Works in Verse and Prose of William Shenstone, Esq., Vol. I, Second Edition* London, J Dodsley, 1765).

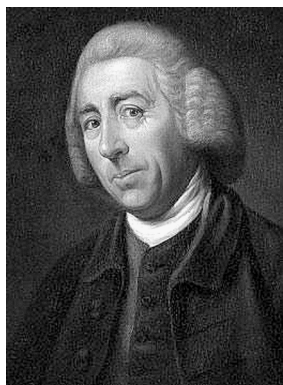


Лито. Гравюра из собрания Джона Бриттона (John Britton, 1801).

становился изобразительным.

В. Шенстон в своей теории сада ввел специальный термин: «Я употребил слово пейзажный садовник, потому что, соответствуя нашему сегодняшнему садовому вкусу, каждый хороший садовник, работающий в пейзажном вкусе делается рисовальщиком садов...»¹. В эту эпоху все увеличивается роль художника в переосмыслении пейзажа. В. Шенстон считается изобретателем т.н. «украшенной фермы»². В этом комплексе приёмов проявлялся утопически-просветительский характер начинаний мастерам пейзажного парка. Ферма располагалась так близко к дому помещика, что «собственника нельзя было отличить от арендатора»³. Лужайки рощи, изобилующие статуями, храмами и хижинами, чередовались с нивами, окружёнными изгородью из роз и украшенными цветочными клумбами. Все части фермы были отделены соответствующим образом, но повсюду паслись коровы и возделывались поля.

Ланселот Браун и классический пейзажный парк



Ланселот Браун (Lancelot Brown, 1716–1783), выдающийся ландшафтный архитектор, крупнейший представитель культуры английского пейзажного парка.

Дальнейшее развитие идей «художественной природы» как человеческого жилища, где соединяются присущие естественному миру органические качества с осмыслением их человеком, нашло выражение в произведениях величайшего садового мастера XVIII столетия Ланселота Брауна⁴. Он был знаменит не только выдающимся талантом, но и необыкновенной самоуверенностью, верой в свою способность выявить более интересные и эффектные черты пейзажа, чем те, что создала природа. Однажды, переделав берега реки в одном из парков (вероятно, в Блэнеме), он воскликнул: «О, Темза, Темза, этого ты мне никогда не простишь!»⁵. Насмешливые современники прозвали его «Способным Брауном».

Мастер изменил водную систему парков. Л. Браун предложил сложное по рисунку сочетание больших озёр, где бухты и заливы чередовались с маленькими прудами, ручьями, протоками. В планировке парков возникла ещё одна живописная структура, наряду с рисунком извилистых дорожек. Им также была изменена не только горизонтальная, но и, если использовать технический термин, вертикальная планировка сада. Он уничтожил террасы и резкие, геометрически отформованные перепады рельефа, столь популярные в регулярных ансамблях. Была введена третья (кроме очертания озёр и дорожек) волнистая линия – в рельефе. Местность должна была, по его мнению, быть проникнута мягким волнообразным движением. На этом заканчивалось становление «классического» пейзажного парка, такого, каким стал после его перепланировки Блэнем под Оксфордом.

Это поместье было подарено по решению Парламента и по милости королевы Анны Джону Черчиллю, Первому герцогу Мальборо в вознаграждение за победу над французами при Бленэме, и вследствие этого получило соответствующее название. Его создатели Джон Ванбру и Николас Хоксмор, великие архитекторы английского барокко, создали здесь грандиозный триумфальный ансамбль. В начале XVIII века он открывался зрителю по-иному, чем сейчас, когда основной подъезд к нему расположен у городка Вудсток. Первоначально, прямо в открытом поле от дороги из Оксфорда была поставлена сохранившаяся до наших дней триумфальная арка. Длинный прямой проезд вел к следующему триумфальному сооружению – гигантской колонне, близкой по высоте колонне Траяна в Риме, а дальше, все по той же оси к необычайно парадному мосту через большой пруд, образованный запруженной речкой. За ним начинался подъем к дворцу, по бокам которого стояли каре вспомогательных корпусов.

Ланселот Браун сохранил триумфальный характер ансамбля, он даже не нарушил его основную ось, но зато всем остальным частям Бленэма он придал подчеркнуто пейзажный характер. Линии большого пруда стали изысканно мягкими, сохранив масштабность, необходимую для сопоставления с архитектурой усадьбы. Луга, долины и

¹ Ibid. P. 124.

² Thaker C. Op. cit. P. 197.

³ Shenstone W. Op. cit. P. 8.

⁴ Stroud D. Lancelot Brown. London, 1986.

⁵ Готхайн М. Указ. соч. С. 239.

возвышенности также были спланированы в расчете на волнообразное движение. Весь парк он насытил рощами и отдельными группами могучих деревьев, пересаженными уже в выросшем до значительных размеров состоянии. Ландшафт, который он создал, представляется совершенно естественным, хотя он остается творением руки «пейзажного художника».

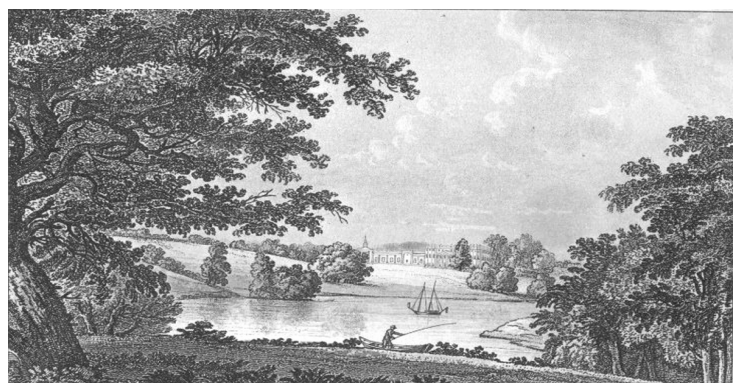
Перечисление всех английских садов, где работал Ланселот Браун, заняло бы не одну страницу, тем более — их описания. И все же попытаюсь кратко остановиться на наиболее характерных его произведениях. В усадьбе Петворс в Суссексе для Чарлза, Второго графа Эгремонт, мастер применил метод, который стал ведущим для переустройства регулярных садов в ландшафтные. Террасы, обсаженные геометрически подстриженными буксусами, он превратил в естественно выглядящий холм с могучей группой кедров на вершине, а канал превратил в извилистый поток, вдали от дворца разливающийся в обширный пруд. Леса, прилегавшие к усадьбе, он оставил нетронутыми, но оградил их по периметру скрытой изгородью и провел в них извилистые дорожки и устроил поляны с беседками. Вдоль одной из этих тропинок были устроены густые заросли лавра, завершавшиеся кофейным домиком, предназначенным для встреч графа с герцогиней Сомерсет. Рядом с усадебным домом был сохранен и обогащен «сад удовольствий», обладавший замечательной коллекцией цветущих кустарников и деревьев, которые перемежались с обычными английскими дубами и соснами. Посетители Петворса середины XVIII столетия отмечали бережность, с которой Ланселот Браун отнесся к сохранению старых деревьев, особенно дубов, насчитывавших не одну сотню лет. Здесь он стремился к восстановлению исконного национального ландшафта, и в этом отличался от Вильяма Кента, более склонного к классическим пейзажным видам.

В Бувуде, одном из наиболее сохранившихся парков, созданных Ланселотом Брауном, его стиль достиг полного развития, а слава мастера — своего зенита. Уже его приезд был для хозяев событием, от которого они ждали открытия «способностей» этого древнего ландшафта, где когда-то располагался один из заповедных лесов Вильгельма Завоевателя. Сохранившийся план Бувуда, собственноручно сделанный Брауном, позволяет представить себе его замысел в полной мере. Как всегда искусственное озеро с живописными бухтами и мысами, заросшими умело размещенным кустарником и склонявшимся к воде деревьям, составляло исходный элемент композиции. За ним мощные по возникающему впечатлению, но узкие, как театральные кулисы, полосы леса окружали огромный луг с живописными группами роскошных деревьев, разбросанных в изящном, как бы естественном беспорядке. Прямая линия была изгнана из этой композиции совершенно, нерегулярные кривые формировали берега и опушки, дороги и тропинки, контуры всех частей парка.

Особенности стиля паркового искусства Ланселота Брауна выражались не только в подражании формам естественного ландшафта, не только придания иррегулярности большинству элементов создававшихся композиций, но также и стремлению передать особое отношение к природе и человеку. Его парковые работы всегда узнаваемы бла-



Петворс.



Бувуд. Гравюра А. Робертсона. 1792.

годаря своей монументальности, он создавал широкие, героизированные пейзажи, наполненные ощущением славы созданного Творцом и воспринятого людьми, такой, величественной и могучей он видел природу Англии и считал, что она передает национальный характер. Он не был теоретиком, сравнительно мало писал и все же его парки это род теогонии в духе представлений Э. Шефтсбери, миры, в которых британский «гений места» являет себя в полный рост и возвышает человеческую душу. Ланселот Браун действительно создавал прекрасную природу, великолепную и свободную, продолжая доминировать в английском садовом искусстве вплоть до конца 1760-х годов.

Среди его учеников был садовник князя Г.А. Потемкина Вильям Гульд, но истинным наследником великого мастера пейзажного сада в России стал Чарлз Камерон. Английские путешественники начала XIX века отказывались верить, что парк в Павловске создан кем-то иным, а не самим Ланселотом Брауном.

Развитие искусства английского пейзажного сада в последней трети XVIII столетия

Начиная с 1770-х годов в искусстве пейзажного парка, и в целом в соотношении загородного жилища и природы начали играть возрастающую роль новые тенденции. Естественные формы стали казаться скучными, естественные чувства стали казаться слишком слабыми: «В английском саду зритель часто не знает, блуждает ли он по обыкновенному лугу или по увеселительному саду... так мало там разнообразия... такая бедность воображения, что посетитель смертельно скучает, проклиная красивые линии, пока, наконец... полумёртвый из-за отсутствия развлечений, решает больше ни на что не смотреть...»¹. Если целью создателя пейзажного сада было освободить ум посетителя для созерцания гармонии природы, то в третьей четверти столетия философские размышления такого рода вышли из моды. Стало необходимым «забавлять зрителя, его внимание должно бодрствовать, его любопытство должно быть возбуждено...»².

На примере истории ландшафтного сада этого времени можно проследить, как изменялись существенные представления эпохи Просвещения об архитектуре и природе, о естественном и рукотворном, увидеть, как от сосредоточенности личности в самой себе, растворении человеческой личности в бесконечном и божественном космосе природы английские зодчие и мастера паркового искусства переходят к стремлению насытить знаковую структуру сада возможно большим числом тем; зритель, воспринимающий в движении ландшафтную композицию, должен находиться в состоянии постоянного возбуждения внешними впечатлениями, непрестанно меняющимися. Мысленный взгляд человека, в начале столетия направленный на картину природы, как бы меняет свою ориентацию. Теперь он исходит не от цельной личности, стремящейся к природе, но художественная структура сада исходит от множества вроде бы разрозненных явлений природы и элементов, созданных цивилизацией, с её историей и разнообразными проявлениями – к личности, которая внутренне, по-своему их синтезирует.

Собирательство «архитектурных редкостей», возбуждающая экстравагантность форм, стремление к необычным, но разнообразным впечатлениям, начинали преобладать. Это оказывало заметное влияние на развитие стиля, затрагивало основы творческого метода зодчих и садовых мастеров. Происходила «дисперсия» архитектурного вкуса, он распадался на множество направлений, и это явление, определившее по существу поиски зодчих XIX столетия, было одним из наиболее существенных результатов развития английского паркового искусства XVIII века и связанных с ним архитектуры.



Вильям Чемберс (Sir William Chambers, 1723–1796), шотландский архитектор и ландшафтный дизайнер



Сады Кью. Храм Эола



Сады Кью. Пагода.

Сад в эту эпоху становится другим, по сравнению с ранними пейзажными садами Вильяма Кента или классическими ландшафтными парками Ланселота Брауна, где доминировали образы природы, созвучной человеку или героизированной. Парк Кью, созданный В. Чемберсом, показывает, что мастер не стремился, как это было прежде, выявить собственные возможности ландшафта³. В. Чемберс не использовал активно действительно живописный берег протекающей неподалёку Темзы. Его парк располагался вокруг озера. Здесь, в центре, концентрировались архитектурные украшения и раритеты: китайские, готические и античные, включая знаменитую «Пагоду», которой подражали во многих садах Франции, Германии, России. Далёкие перспективы, раскрывающие картины пейзажа,

¹ Chambers W. On the Oriental Gardening... London, 1772. P. 8.

² Ibid.

³ Desmond R. Kew. The Royal Botanic Gardens. London, 1986. P. 57–58.

теперь создаются архитектурными средствами. Окрестности Кью, уже не представляли в последовательной смене видов во время прогулки, их можно было рассматривать с верхней площадки восьмизатжной пагоды. Главенство божественной природы стало все в большей степени стало заменяться на попытки создания «говорящих ландшафтов», насыщенных архитектурными павильонами, сформированными в сложную систему зримых знаков, связанных с идеологией английского Просвещения и его европейскими связями.

«Плантамания» в более ранних парках имевшая в первую очередь художественное значение, когда внимание уделялось форме деревьев и кустарников, просвещенные владельцы усадеб любовались, как Александр Поуп, рисунком каждой ветки, а Ланселот Браун восхищался старыми дубами и соснами, которые обязательно сохранял и включал в свои композиции, теперь изменилась. На протяжении XVIII столетия все больший интерес в парке стал приобретать ботанический аспект, сначала связанный с географической экзотикой, но все больше включавший в себя познавательный, даже научный характер. Все больше появлялось в британских садах ближневосточных, американских, китайских, индийских растений. В Кью ботанические увлечения возобладали и из королевского «сада удовольствий» он превратился в знаменитый и поныне Королевский ботанический сад.

Изменения в парковом искусстве связывают с двумя влияниями, превратившимися в определённые стилистические направления. Во-первых, это интерес к природе и растениям других стран и к архитектуре заморских садов, в первую очередь китайских, для создания которых привлекались самые различные стили и национальные манеры зодчества разных стран, в которые наряду с китайскими или мавританскими включались сооружения даже в «отаитянском» и «московитском» вкусах. Именно здесь при осуществлении доминировавшего в последней четверти XVIII века принципа разнообразия при создании парковых композиций происходило развитие многостилья, которое позволило насытить ткань парков экзотическими сооружениями, и в этом можно увидеть корни эклектики XIX столетия.

Пейзажный сад стал благодаря этим сооружениям как бы «моделью всего мира». Это оказало существенное влияние на развитие архитектуры середины и второй половины XVIII века. Целая система «малых стилей» восточных – китайского, индийского, турецкого, а также других неклассических направлений – в первую очередь, связанных со средневековьем, составляли серьёзный контраст с классицистическим зодчеством Англии, рождая новые идеи и новое восприятие художественных форм.

Несомненно, разнообразие архитектурных стилей, родившееся в контексте идей подражания не только естественной природе, но и миру земному во всех его аспектах, в том числе признание ценности не только классического вкуса, связанного с античностью, но и архитектуры Средневековья, как выразившей национальный характер, а, кроме того, восточных строительных манер сформировало в пейзажном парке эпохи Просвещения универсальную картину мира, выражавшую в глобальном масштабе представления о времени и пространстве.

В течение XVIII века возникли несколько специальных стилей «садовой архитектуры», которые считаются английской разновидностью рококо. Исследователи также выделяют здания, в которых использовались куски дикой скальной породы и раковины. Таким образом, делались гроты, каскады, туннели, даже особые «ракушечные храмы» и постройки из корней деревьев. Наиболее характерны грот в парке Сутланд, «скальная» арка в Стаурхэд, туннель в Стадли Ройял, знаменитый грот в Пейнхилле. Все эти сооружения должны были передавать представление о красоте естественных материалов, казаться поэтическим измышлением самой природы, и в то же время «развлекать» своей декоративностью.

К «скальному» стилю был близок «сельский» вкус¹. В этом духе строились разнообразные Эрмитажи, хижины отшельников, домики для животных, холодные бани. В XVIII веке такие здания, составленные из грубых обрубков дерева, живописных корней, неотёсанных брёвен, кусков коры были обязательными атрибутами английского парка, и их можно было обнаружить по всей Европе.

Однако наибольшее значение для создания образного характера садов эпохи Просвещения имели постройки в восточном духе. Встречались сооружения в турецком, мавританском, индийском вкусах, но безраздельно господствовали павильоны, мосты, беседки, пагоды в китайском стиле. Их было настолько много, что современники, особенно на континенте, считали, что созданием пейзажного сада англичане были обязаны знакомству с Китаем и его парками. Ландшафтный сад во второй половине века в Европе чаще всего именовали «англо-китайским»².

Название это абсолютно условное, М. Готхайн отмечала: «Но как обстоит дело с влиянием Китая на новый садовый стиль? Его связь со стилем восточно-азиатским особенно ясна, когда речь заходит об их общем противнике, регулярном саде... Взор всех... был обращён к Китаю, но он должен был сейчас же отвернуться от этой соблазнительной цели, ввиду слишком большой трудности задачи»³. Конкретных подтверждений влияния китайских садов на появление новых принципов планировки европейских парков не удалось найти ни Э. фон Эрдберг, ни О. Сирену, ни П. Коннеру, специально исследовавшим этот вопрос⁴. Речь шла лишь о создании «воображаемого Китая» путём строительства садовых павильонов, выдержанных в китайском духе.

Ландшафтный парк со своей открытой разным вкусам художественной системой, способной воспринять различие по своему стилистическому характеру элементов, содействовал распространению таких построек. Вильям Чемберс, кажется, единственный из крупных зодчих британского классицизма, который сам в молодости побывал в Китае, содействовал распространению более точных сведений о зодчестве и садах южного Китая не только своими уже упоминавшимися постройками в парке Кью, но и многочисленными публикациями, как популярными, разошедшимися по всей Европе и достигшими России, так и развернутыми теоретическими трактатами. В них он стремился показать не только своеобразие китайской архитектуры и особенности отно-

¹ Symes M. Op. cit. P. 40; Stoue J. The Rustic Garden. London, 1992. P. 25–42.

² Le Rouge J. Détails des Nouveaux Jardens à la Mode. V. I–XX. Paris, 1776–1788.

³ Готхайн М. Указ. соч. С. 345–346.

⁴ Erdberg E. Chinese Influence on European Garden Structures. Cambridge (Mass.), 1935; Siren O. China and the Gardens of Europe of the XVIII Century. New York, 1990 (3 ed.); Connor P. Oriental Architecture in the West. London, 1979.

шения к природе в этой отдаленной от Англии стране, но и пытался, вслед за Джоном Уэббом, увидеть общие черты в древнекитайском зодчестве и в античной архитектуре¹.

В ландшафтных ансамблях, создававшихся во второй половине XVIII века, усиливались черты живописности. Одухотворенная и по-весеннему оптимистическая природа раннего пейзажного сада и монументальные, героизированные, но наполненные непоколебимым покоем образы классического пейзажного парка стали приобретать к концу века драматические черты. Композиции садов с приходом Романтизма становились все более эффектными, более обращенными к чувству, чем к разуму. Один из провозвестников «живописного» видения мира Вильям Гилпин писал о предпочтении «особого вида красоты [природы – Д.Ш.], такого который художник нашел бы подходящим для себя»². «Говоря «picturesque» [живописный – Д.Ш.] я не имею в виду ничего иного, чем то, что не могло бы быть превращено в картину...»³.

На смену ландшафтному саду XVIII века, связанному с представлениями о природе и человеке эпохи Просвещения, в британском парковом искусстве стало развиваться «живописное движение», которое уже, скорее, было порождением вытеснявшего Просвещение Романтизма.

Благодаря этому уже в новом XIX столетии не только сад представлялся «человеческим домом» внутри природы, но его естественные черты вошли внутрь регулярной архитектурной среды, радикально изменив её облик. Из свободных композиций построек пейзажных парков родились асимметричные планы «живописных» коттеджей и «украшенных» ферм, затем – целых усадебных домов, наконец, во второй половине XVIII века эти идеи распространились на городские ансамбли, изменив облик английских и европейских городов.

Сами же пейзажные сады Англии XVIII столетия с их культом подражания живой природе навсегда изменили наше отношение к ландшафту, да и к миру, в котором обитает человечество, в целом. История паркового искусства Великобритании необычайно богата и очень хорошо изучена английскими и шотландскими исследователями, создавшими поистине монументальную библиографию, которой самой по себе посвящаются крупные монографии. Не смея и не имея возможности описать в достаточной подробности все британские сады XVIII столетия, в этом исследовании была предпринята попытка показать значение открытий британских паркостроителей для истории мировой архитектурной культуры. Теперь следует обратиться к тем процессам, которые происходили в зодчестве Англии и Шотландии, параллельно с охарактеризованным выше развитием садового искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Готхайн М. Происхождение ландшафтного сада // История архитектуры в избранных отрывках. М., 1939. Gotkhain M. (1939). Proiskhozhdenie landshaftnogo sada. In: Istoriya arkhitektury v izbrannykh otryvках. Moskva.
2. Шефтсбери Э. Эстетические опыты. М., 1975. Sheftsberi E. (1975). Esteticheskie opyty. Moskva.
3. Batey M. Oxford Gardens. Avebury, 1982.
4. Batey M. The English garden Tour. London. 1992.
5. Batey M. The Way To See Rousham by Kent's Gardener // Garden History. V. IV. N. 2.
6. Brownell M. Alexander Pope and the Arts of Georgian England. London, 1978.
7. Chambers W. Dissertation on the Oriental Gardening... London, 1772.
8. Chambers W. Essay On the Chinese buildings... gardens. London, 1771.
9. Chambers W. On the Oriental Gardening... London, 1772.
10. Clarke J. (ed.) Descriptions of Lord Cobham's Gardens at Stow... 1700–1750. Porchester, 1990.
11. Connor P. Oriental Architecture in the West. London, 1979.
12. Defoe D. A Tour through the Whole Island of Great Britain... London, 1772.
13. Desmond R. Kew. The Royal Botanic Gardens. London, 1986.
14. Erdberg E. Chinese Influence on European Garden Structures. Cambridge (Mass.), 1935.
15. Gilpin W. Dialog upon the Gardens... at Stow. Oxford, 1747.
16. Hayden P. Russian Stow // Garden History. V. XIX. N. 2.
17. Hunt J., The Figure in the Landscape, Poetry, Painting and Gardening through the XVIII Century. London, 1976.
18. Hunt J., Willis P. The Genius of the Place. The English Landscape Garden. London, 1980.
19. Hussey C. English Gardens and Landscapes. 1700–1750. London, 1967.
20. Le Rouge J. Details des Nouveaux Jardens a la Mode. V. I–XX. Paris, 1776–1788.
21. Seeley B.A. Description of the Gardens of Lord Viscont Cobham at Stow... Northampton, 1754.
22. Shenston W. Unconnected Thoughts on Gardening. Works in verse and prose. V. II. London, 1764.
23. Siren O. China and the Gardens of Europe of the XVIII Century. New York, 1990 (3 ed.)
24. Spectator. 1715. N. 41.
25. Summerson J. Architecture in Britain. 1530–1830. London, 1976.
26. Stoue J. The Rustic Garden. London, 1992.
27. Stroud D. Lancelot Brown. London, 1986.
28. Symes M. The English Rococo Garden. Haverford, 1991; Jaques D. Georgian Gardens. Rein of Nature. London, 1983.
29. Thaker C. The History of Gardens. London, 1979.
30. The XVIII Century. Development of the English Style // Oxford Companion to Gardens. Oxford. 1986.
31. The Guardian. 1713. September. N. 173.
32. Wallpoll H. Essay on Modern Gardening. London, 1787.
33. Wiebenson D. The Picturesque Garden in France. Cambridge (Mass.), 1982.
34. Willis P. Charles Bridgeman and the English Landscape Garden. London, 1974.

¹ Chambers W. Essay On the Chinese buildings... gardens. London, 1771; Chambers W. Dissertation on the Oriental Gardening... London, 1772.

² Gilpin W. Dialog upon the Gardens... at Stow. Oxford, 1747. P. 5.

³ Цит. по: Batey M. Oxford Gardens. Avebury, 1982. P. 124.